

14º CEHA

ACTAS DEL XIV
CONGRESO NACIONAL
DE HISTORIA DEL ARTE

MÁLAGA, DEL 18 AL 21
DE SEPTIEMBRE DE 2002

correspondencia e integración de las artes

Isidoro Coloma Martín
Reyes Escalera Pérez
Rafael Sánchez-La Fuente Gémara
Raúl Luque Ramírez
Javier Ordóñez Vergara
Francisco José Rodríguez Marín
Belén Calderón Roca
(editores)

TOMO III
VOLÚMEN I



14º CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

Correspondencia e integración de las Artes

Málaga, del 18 al 21 de Septiembre de 2002



Isidoro Coloma Martín
Sección 4ª:
Reyes Escalera Pérez
Rafael Sánchez-Lafuente Gémar
Raúl Luque Ramírez
Sección 5ª:
Javier Ordóñez Vergara
Francisco José Rodríguez Marín
Belén Calderón Roca
(Editores)
Tomo III. Volumen 1

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
Fundación Unicaja

Málaga, 2006

© DE LOS AUTORES

© DE ESTA EDICIÓN: Departamento de Historia del Arte

EDITA: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga y Fundación Unicaja.

COORDINACIÓN TOMO III, Volúmen 1: Isidoro Coloma Martín. Sección 4ª: Reyes Escalera Pérez, Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, Raúl Luque Ramírez. Sección 5ª: Javier Ordóñez Vergara, Francisco José Rodríguez Marín, Belén Calderón Roca.

IMPRIME:Imagraf Impresores, S. A.

DISEÑO DE CUBIERTA: Sonia Ríos Moyano.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Belén Calderón Roca y Raúl Luque Ramírez

ISBN: 84-688-9320-3

D.L.: MA-566-06



PRESIDENCIA DE HONOR
SS.MM. LOS REYES DE ESPAÑA

COMITÉ DE HONOR

Excmo Sr. D. Manuel Chaves,
Presidente de la Junta de Andalucía
Excma. Sra. D^a. Pilar del Castillo,
Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Excmo. Sr. D. Josep Piqué,
Ministro de Ciencia y Tecnología
Excmo. Sr. D. Francisco de la Torre Prados,
Alcalde de Málaga
Excma. Sra. D^a Carmen Calvo Poyato,
Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía
Excma. Sra. D^a. Cándida Martínez López,
Consejera de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía
Excmo. Sr. D. Juan Fraile Cantón,
Presidente de la Diputación Provincial de Málaga
Excmo. Sr. D. Jesús Romero Benítez,
Alcalde de Antequera
Excmo. Sr. D. Antonio Díez de los Ríos,
Rector Magnífico de la Universidad de Málaga
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna,
Presidente del Consejo Social de la Universidad de Málaga,
Ilmo. Sr. D. Braulio Medel Cámara,
Presidente de la Fundación Unicaja
Ilmo. Sr. D. Ignacio Henares Cuéllar,
Presidente del Comité Español de Historia del Arte
Ilma. Sra. D^a. Ana M^a Rico Terrón,
Concejala Delegada de Cultura del Ayuntamiento de Málaga
Ilmo. Sr. D. Pedro Pizarro,
Director Gerente de la Fundación Pablo Ruiz Picasso y del Museo Municipal de Málaga
Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares,
Presidente del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico
Ilmo. Sr. D. Mariano Vergara,
Vicepresidente de la Fundación Unicaja
Ilma. Sra. D^a. Adelaida de la Calle Martín,
Vicerrectora de Investigación de la Universidad de Málaga
Ilma. Sra. D^a. Mercedes Vico Monteoliva,
Vicerrectora de Cultura de la Universidad de Málaga
Ilmo. Sr. D. Rafael Domínguez,
Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga

COMITÉ ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE

Presidente:

D. Ignacio Henares Cuéllar

Vicepresidente:

D. Rafael López Guzmán, D^a. Rosario Camacho Martínez, D^a. Catalina Cantarella Camps

Secretaria:

D^a. Esperanza Guillén Marcos

Tesorero:

D. Cristóbal Belda Navarro

Miembros de la Comisión Ejecutiva:

D^a. María Soledad Álvarez Martínez, D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, D. Joaquín Bérchez Gómez, D. Gonzalo Borrás Gualis, D^a. María Victoria Carballo-Calero Ramos, D. Eduard Carbonell Esteller, D. Miguel Ángel Castillo Oreja, D^a. Concepción García Gaínza, D^a. María de los Reyes Hernández Socorro, D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi, D. Fernando Marías Franco, D. Alfredo José Morales Martínez, D. Carlos Reyero Hermosilla, D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, D^a. Paloma Rodríguez Escudero

Secretaría administrativa:

D^a. Maruja Merlán

COMITÉ CIENTÍFICO Y EJECUTIVO DEL CONGRESO

Presidenta del Congreso:

Dra. D^a. Rosario Camacho Martínez

Secretaría General:

Dr. D. Eugenio Carmona Mato

Dr. D. José Miguel Morales Folguera

Secretaría Técnica:

Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Juan M^a. Montijano García, Dra. D^a. Belén Ruiz Garrido, D^a. Sonia Ríos Moyano y D. Antonio Simón Sánchez Fernández

Comité Científico:

Dr. D. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis, Dra. D^a. Reyes Escalera Pérez, Dr. D. Pedro A. Galera Andreu, Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, Dra. D^a. M^a. de los Reyes Hernández Socorro, Dra. D^a. M^a. del Mar Lozano Bartolozzi, Dr. D. Simón Marchán Fiz, Dr. D. Fernando Marías, Dra. D^a. M^a. Teresa Méndez Baiges, Dra. D^a. Aurora Miró Domínguez, Dr. D. Juan M^a. Montijano García, Dr. D. Javier Ordóñez Vergara, Dr. D. Germán Ramallo Asensio, Dr. D. Juan Antonio Ramírez, Dr. D. Carlos Reyero, Dr. D. Francisco José Rodríguez Marín, Dra. D^a. Nuria Rodríguez Ortega, Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, Dr. D. Juan Antonio Sánchez López, Dr. D. Domingo Sánchez-Mesa Martín, Dra. D^a. Teresa Sauret Guerrero, Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

Colaboración Técnica:

Mariola Heredia, Eva Ramos, Lourdes Royo, María Sánchez

Diseño Gráfico:

Sonia Ríos

Colaboradores:

Igor Vera Vallejo, Leonardo Fidalgo Fontanet, Julia Mendiola, Julia de la Torre Fazio, Enrique Mariño Paz, Rosa Fernández García, Margarita Tejeda, Aurora Arjones, Carmen Herrera, Antonia A. Robles, Delia I. García, Rosa López García, Lidia Rico, Antonio Santana, Javier González Torres, José Galisteo Martínez, Raúl Luque Ramírez, Juan Antonio Montiel Navarro y Sergio Ramírez González



PRÓLOGO DE LA PRESIDENTA DEL CONGRESO

Se publica el volumen III (1 y 2) de las Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Málaga entre los días 18 y 21 de septiembre de 2002, respondiendo a la convocatoria bianual del Comité Español de Historia del Arte, C.E.H.A., que fue presidido por SS. MM. los Reyes de España, a quienes hacemos público nuestro agradecimiento.

El tema de este Congreso *Correspondencia e integración de las artes*, se abordó en seis secciones cuyas aportaciones han puesto de manifiesto el trabajo que vienen realizando los historiadores del arte españoles, como base de una renovación historiográfica que nos permite comprender mejor los presupuestos de nuestra cultura y nuestro patrimonio, y valorar la producción intelectual de un colectivo básico en el desarrollo de la sociedad actual.

La participación de los miembros del C.E.H.A. ha sido importante, ya que nos reunimos más de trescientas personas, muchas de las cuales contribuyeron por escrito aportando sus ideas en valiosas comunicaciones, y otras muchas lo hicieron en las discusiones y coloquios que se pudieron realizar tras las diferentes intervenciones.

La sección primera, *Memoria, correspondencia e integración de las Artes en la Edad del Humanismo*, ha tenido como Presidente al Dr. D. Fernando Marías. La segunda, *La unión de las artes y sus interrelaciones en el arte contemporáneo (siglos XIX y XX)*, ha sido presidida por el Dr. D. Simón Marchán Fiz. Presidió la tercera sección, *Teoría del arte y literatura artística*, el Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar, y la cuarta, *El mundo medieval y la integración de las artes*, la presidió el Dr. D. Joaquín Yarza Luaces. La sección quinta, *Patrimonio Cultural y público del arte*, ha tenido como Presidenta a la Dra. D^a M^a del Mar Lozano Bartolozzi, y la sexta, *Tesis y Proyectos de Investigación en curso*, una sección que ya es habitual en todos los Congresos del C.E.H.A. la presidió el Dr. D. Domingo Sánchez Mesa.

El Congreso se clausuró con una brillante conferencia que dictó el Dr. D. Juan Antonio Ramírez.

El marco de este Congreso ha sido el Museo Municipal de Málaga, que el Ayuntamiento adaptó para poner a nuestra disposición y donde se han podi-



do desarrollar los trabajos con total facilidad. No obstante la inauguración, que presidió la Excm. Sra. Consejera de Cultura, tuvo como escenario el Conservatorio de Música M^a Cristina, cedido por la Fundación Cultural Unicaja. Pero hubo asimismo otros marcos porque las sesiones de trabajo se han acompañado con visitas a diferentes monumentos de la ciudad como el Teatro Romano, la Alcazaba, la Catedral, el Santuario de Nuestra Señora de la Victoria, las excavaciones realizadas en el subsuelo de nuestro nuevo Rectorado; también la Fundación Museo Picasso nos ofreció el contenido del Museo Picasso, en una exposición muy didáctica en el Palacio Episcopal, y el Ayuntamiento la visita a los hermosos jardines de la Concepción. En Antequera tuvo lugar una sesión científica en la Colegiata de Santa María la Mayor, y recorrido por su espléndido patrimonio monumental, y la clausura del Congreso, que llevó a cabo el Ayuntamiento de Málaga, se prolongó por el Patronato de Turismo de la Costa del Sol en un acogedor hotel de la costa y donde el ambiente, el clima, el trato hicieron honor a su nombre. Así hemos podido debatir científicamente y disfrutar no sólo de la presencia de nuestros compañeros, sino dar a conocer nuestro patrimonio monumental y enclaves del turismo que, creemos, se puede conducir adecuadamente con el patrimonio.

Al finalizar la publicación de las Actas con estos volúmenes, que recogen las conferencias y los trabajos correspondientes a la secciones cuarta, quinta y sexta, queremos dar las gracias a los presidentes de las mismas Dres. Yarza Luaces, Lozano Bartolozzi y Sánchez-Mesa, así como a los Vicepresidentes y Secretarios, los cuales han logrado con su trabajo conducir brillantemente el desarrollo de estas sesiones científicas, y encauzar los trabajos para su publicación. Y por la edición de estos volúmenes de Actas, muy especialmente a Belén Calderón y Raúl Luque.

Pero también quiero manifestar mi agradecimiento al Comité del C.E.H.A., presidido entonces por el Dr. D. Ignacio Henares Cuellar, a los Vicepresidentes Dr. D. Rafael López Guzmán y Dra. Catalina Cantarellas, a la Secretaria Dra. Esperanza Guillén, a los vocales del mismo que, fielmente, acudieron a esta cita bianual, y al equipo de la Secretaría del C.E.H.A. en Murcia. Hay que recordar aquí la animosa contribución de los profesores Dr. D. Antonio Bonet y Dr. D. Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos, que fueron Presidentes del C.E.H.A. en anteriores ocasiones, y cuyo apoyo y presencia ha sido fundamental para nosotros.

Asimismo queremos agradecer a quienes han aceptado formar parte del Comité de Honor del Congreso y a las entidades que han colaborado con nosotros por el éxito de este acontecimiento: Además de los citados, los Ministerios de Educación y Cultura y el de Ciencia y Tecnología, las Consejerías de Cultura y Educación de la Junta de Andalucía, la Fundación Unicaja, el Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, el Patronato de Turismo de la Costa del Sol, los Vicerrectorados de Cultura e Investigación de la Universidad de Málaga, el Colegio de Arquitectos, el Cabildo de la Catedral, nuestro Ayuntamiento y el de Antequera, el Consejo Social de la



Universidad de Málaga, cuyo presidente D. José Manuel Cabra llevó a cabo el diseño de una serigrafía que Ámbito Cultural de El Corte Inglés ha editado para el Congreso. Hemos contado con una imagen muy especial como logotipo del Congreso, interpretación de Sonia Ríos del dibujo “Personaje alado” de José Moreno Villa, que nos ha cedido con total generosidad, su hijo D. José Moreno.

Finalmente no sería justo dejar de citar la actividad desarrollada por mis compañeros de Departamento que han trabajado de firme en la organización del Congreso, así como de un eficaz equipo de colaboradores, muy bien coordinado por Belén Ruiz. Muy especialmente quiero citar a los profesores Eugenio Carmona Mato y José Miguel Morales Folguera que, como Secretarios de este Congreso, han asumido una parte muy importante de este trabajo. Realmente sin la ayuda y entusiasmo de todos ellos no hubiera sido posible que este encuentro se hubiera desarrollado felizmente.

Rosario Camacho Martínez

Sección Cuarta

EL MUNDO MEDIEVAL Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES

Presidente: Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

Vicepresidente: Dr. D. Gonzalo Borrás Gualis

Secretarios: Dra. D^a. Reyes Escalera Pérez

Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar

Ponente: Dr. D. Joaquín Yarza Luaces



PRESENTACIÓN A LAS COMUNICACIONES DE LA SECCIÓN 4

REYES ESCALERA PÉREZ
RAFAEL SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR

En un congreso como el que nos ocupa, que tiene como denominador común la interrelación de las artes, no podía faltar el análisis del fenómeno en el mundo medieval, en el que temas como la integración de las pinturas murales y esculturas en el espacio arquitectónico y su adaptación a él –y el efecto contrario, esto es, el de su progresiva liberación–, así como la inserción de retablos en los que se combinan diversas disciplinas, la relación entre pinturas murales, miniadas y frontales de altar sobre tabla, el papel de los objetos de plata no sólo en el culto sino también en el adorno suntuario del templo, además del protagonismo que las reliquias y los relicarios tuvieron entonces, fueron abordados en la Sesión 4ª titulada “El mundo medieval y la integración de las artes”, que fue inaugurada por el profesor Joaquín Yarza con la ponencia *Integración de las artes en la Edad Media Hispana: siglo XV*. En ella, y tras unas consideraciones generales sobre el tema en los siglos del románico, aborda la cuestión de la evolución del retablo en la Península Ibérica desde la retrotácula, de dimensiones reducidas (siglo XII), a las extraordinarias fábricas (de pintura, de escultura o mixto de una y otra) de la segunda mitad del siglo XIV y del XV. La progresiva tendencia de los mismos al gigantismo invertirá la relación de dependencia de las artes figurativas con respecto a la arquitectura, hasta el punto de poder hablarse, como apunta el doctor Yarza, de “desintegración de las artes” al fragmentarse el espacio preexistente en algunas iglesias e incidir en otras muy negativamente –sobre todo en las estructuras diáfanas del siglo XIII– en la iluminación original del edificio. Diferente serán las consecuencias sobre edificaciones nuevas. También en este caso se modifica la antigua relación de dependencia, obligándose ahora a una subordinación inédita de la arquitectura y de las fuentes de luz a las dimensiones y complejidad estructural del retablo previsto.

El carácter integrador de diversas artes en un espacio arquitectónico fue estudiado por el profesor de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona en su trabajo: *La capilla funeraria en la Navarra medieval*, en el que realiza un amplio recorrido por estas construcciones mortuorias de los siglos XIV y XV. Para su análisis, el autor ha aportado una rica y extensa documentación de archivo, inédita en gran parte, que ha compaginado con el estudio de los espacios que aún se conservan, lo que le ha llevado a abordar el desarrollo de

dichas capillas, su configuración arquitectónica y su emplazamiento, así como los altares, sepulcros, retablos, imágenes de devoción o ajuares litúrgicos que se integran en ellas, manifestaciones que fueron creadas con un estrecho vínculo tanto estilístico como iconográfico, debido a que fueron ejecutadas en un espacio y tiempo delimitado, sin olvidar el fundamental papel de sus promotores, reflexiones que, sin duda, pueden extrapolarse a otras áreas geográficas.

También estuvo presente el tema de la integración de la escultura en el marco arquitectónico, siendo analizado por la profesora de la Universidad de las Islas Baleares Sebastiana Sabater, en su comunicación: *Escultura y decoración arquitectónica en el siglo XV: el interior de la Lonja de Palma*. En ella, la autora desarrolla el estudio del conjunto escultórico que Guillen Sagrera concibió, entre 1426 y 1447, para los tímpanos de entrada de las cuatro torres, las claves de la bóveda y las ménsulas figurativas del interior de este edificio que fue sede del gremio de mercaderes, sala de contrataciones y Consulado de Mar. La autora incide en la iconografía de este corpus escultórico, así como en el tratamiento estilístico de las imágenes, que deriva, en su mayoría, de las fórmulas de la escuela borgoñona, exponiendo asimismo cómo las esculturas se independizan del marco, consiguiendo una mayor autonomía, solución que supone una concepción original y marca el principio de su posterior evolución.

La pintura mural fue protagonista de algunos de los estudios, y entre ellos, el de Carmen Gómez Urdáñez, profesora de la Universidad de Zaragoza, que presentó su trabajo *El acabado en la arquitectura. El primer revestimiento cromático del interior de la Catedral de Tarazona (Zaragoza)*. Esta investigadora forma parte de un equipo multidisciplinar encargado de la restauración de dicho templo, cuyo Plan Director fue adjudicado a finales de 1996. Esta circunstancia le ha permitido, como ella misma explica, conocer a fondo los trabajos que los distintos profesionales están llevando a cabo en la obra, y contar con excepcionales medios que le han permitido realizar la investigación que presenta sobre el primitivo revestimiento mural de la catedral, que cubrió todo su interior, con variantes, desde el siglo XIII al XV, incidiendo asimismo en su relación con los objetos muebles y los complementos textiles. Este acabado cromático fue concebido como un enlucido bícromo, realizado con una película de cal blanca con un trazado de líneas rojas, simulando la sillería, que aún se puede apreciar en algunas partes, además de algunas esculturas, y que permiten conocer el estado de la edificación en su primera fase. Este trabajo, testimonio de la experiencia directa de la autora con la obra arquitectónica, no es más que un avance de la definitiva investigación sobre la pintura mural de la catedral, y se convertirá, sin duda, en una aportación fundamental para nuevas investigaciones.

De la integración de la pintura mural en la arquitectura y su relación con la escultura nos habló el profesor de la Universidad de Valladolid



Fernando Gutiérrez Baños, en su comunicación titulada: *Las pinturas murales del claustro de la catedral de Burgos: un ejemplo de las artes en la Castilla del siglo XIII*. En este estudio, el autor realiza una interpretación de las pinturas -a las que hasta ahora se les había prestado muy poca atención- que decoran los muros de esta novedosa creación arquitectónica del gótico castellano, contemplando cómo se integran junto a las esculturas en el complicado programa iconográfico que decoró los paramentos, formando un conjunto inseparable. Esta investigación identifica e interpreta las manifestaciones pictóricas de los tramos tercero y noveno de la panda meridional del claustro, datándolas y estableciendo su originalidad frente a otros ejemplos contemporáneos, incidiendo, asimismo, en su relación con modelos sigilográficos y con textiles de tradición oriental.

Carles Mancho Suárez, profesor de la Universidad de Barcelona, presentó su trabajo: *Miniaturas en las paredes. La pintura mural en Sant Pere de Rodes y su "scriptorium"*. En este interesante estudio el autor expone cómo la relación entre pintura mural y miniada es generalizado en el arte medieval, vinculación que, tradicionalmente, se manifiesta con una clara dependencia entre el modelo y la copia. Pero en su estudio va más allá, ya que confirma una cuestión que, en muchos casos, sólo se podría conjeturar de forma hipotética, concluyendo, tras analizar las correspondencias existentes entre la pintura mural que se sitúa en un arco diafragma de la galería norte del claustro inferior del monasterio benedictino -en la que se muestra a Cristo acompañado de los dos ladrones- y algunos de los volúmenes que se iluminaron en el *scriptorium* monástico, que dicha pintura pudo ser obra de un ilustrador, del último cuarto del siglo XI, cuyas imágenes conservan, aun con la consabida adaptación a unas mayores dimensiones y a un nuevo soporte, similares matices y análoga composición.

En una nueva investigación sobre pintura mural, Alicia P. Suárez-Ferrín, investigadora de la Universidad de Santiago de Compostela, en su trabajo *"Ab Aquilone mos". Sobre la orientación de las imágenes triunfales de la Muerte en el interior de las iglesias gallegas*, analiza las pinturas murales tardomedievales de Galicia que se relacionan con las Postrimerías, tema habitual en toda Europa en una época de crisis, caracterizada por una alta tasa de mortalidad como consecuencia de continuas guerras, hambrunas y epidemias. En las cuatro representaciones estudiadas, dispuestas todas en el interior de otras tantas iglesias -Santa María de Abades y Santa María de Cuíña, ambas en la diócesis de Lugo, y San Xulián de Moraime y Santa María de Mosteiro, pertenecientes a la archidiócesis de Santiago de Compostela-, se presentan esqueletos vivientes -acompañados de animales inmundos- que amenazan con sus flechas o su guadaña a los fieles y los atormentan, insertos en un programa didáctico que transmite, no sólo la idea del pecado y la condena eterna, sino que alude a la esperanza de la Redención, a través de la oración y la fe. La situación de estas pinturas, concretamente en el lado del evangelio, no

es casual, sino que, según afirma la autora, se corresponde con el simbolismo del Norte, reino del diablo, concluyendo cómo la pintura, relacionada con una determinada temática, se subordina al espacio simbólico del templo.

Del culto a Santa Eulalia en la Península Ibérica durante la alta Edad Media y del traslado de las reliquias de la santa emeritense a la Cámara Santa de Oviedo trata el trabajo de Isabel Ruiz de la Peña González, de la Universidad de esta ciudad, *Arquetas musulmanas para mártires cristianos: la traslación de Santa Eulalia de Mérida al relicario ovetense*, en el que, además, hace un completo análisis formal e iconográfico de la arqueta que guarda sus restos, así como de la inscripción cúfica que figura en ella, aportando interesantes conclusiones acerca de su posible cronología y filiación estilística.

Finalmente, sobre el papel de las *otras artes*, esto es, de las suntuarias o decorativas en la catedral de Lleida se ocuparon los profesores Francesc Fité, Alberto Velasco y la investigadora Carmen Berlabé en la comunicación conjunta titulada *Un aspecto sobre la integración de las artes a través de los "Libros de Sacristía" de la "Seu Vella" de Lleida: la labor de los orfebres en época bajomedieval*, en la que los autores, además de ofrecer un estado de la cuestión sobre la platería en Lleida desde el previsible origen de la cofradía de San Eloy a fines del siglo XIII hasta los comienzos de la Edad Moderna, documentan pormenorizadamente –a partir de la información procedente de los *Llibres d'Ornaments*– la actividad de los orfebres que trabajaron para la catedral dedicados a la realización de nuevas hechuras y a labores de mantenimiento del ajuar, esto es, de limpieza de la plata y reparación de las piezas deterioradas. No todos los encargos se hicieron a plateros locales, sino que se recurrió también a maestros de Barcelona, como ocurrió con la custodia catedralicia del Corpus, obra de Ferrer Guerau (doc. 1506-1533).

Como colofón, podemos considerar que la ponencia y comunicaciones presentadas en esta 4ª Sección del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte ofrecieron un amplio panorama sobre el tema de la integración y correspondencia de las Artes en la Edad Media, proporcionando una excelente muestra de los múltiples estudios que en la actualidad están llevando a cabo notables investigadores.



INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA EDAD MEDIA HISPANA: SIGLO XV

JOAQUÍN YARZA LUACES

Introducción

Como es natural, en un trabajo de la índole de éste, de carácter general, es posible caer en la tentación de exponer unas ideas tan amplias que sean ya conocidas de todos y profundizar poco en aspectos más concretos, aunque sigan siendo generales en cierta medida. Al mismo tiempo, no es lícito dejarlas de lado sin recordarlas siquiera sea someramente¹. Por ello lo que haré será introducir la época románica con el fin de recordar lo que más o menos ya se sabe y para marcar las diferencias (una verdadera inversión en la forma de integrarse) con lo que se dará en la parte que, dentro de lo general, trataremos con mayor detalle: finales del siglo XIV y todo el siguiente. No obstante, el problema de la interrelación de las artes, de las integración de unas y otras se puede analizar desde distintas perspectivas. En el presente análisis nos decantamos por una que consideramos importante en líneas generales y de manera específica referida al arte hispano medieval, porque no se produce de la misma manera en el resto de Europa occidental en la época que aquí se tratará: la que contempla la evolución avanzada del retablo. Quiere decir asimismo que, sin dejar de lado lo que se hace en lo foráneo, nos centraremos de modo más preciso en las singularidades que presentan los modelos españoles.

Románico

Es muy probable que nunca se encuentre en la historia de las formas artísticas una etapa como la de los siglos del románico que ofrezca una inte-

¹ La importancia de los edificios y obras de arte mueble que van a citarse es grande y su número muy alto, lo que quiere decir que la bibliografía referida a ellos es de una enorme extensión. Para evitar que las notas superen el texto se ha prescindido casi por completo de ellas, han quedado reducidas a las mínimas imprescindibles o que se consideran interesantes por alguna razón. Dado, además, que se trata de un trabajo introductorio a un tema general.

gración tan íntima entre ellas, subordinadas todas a la arquitectura. Esto es sabido. También lo es que se habla no de uno sino de varios románicos o de diversas fases del mismo a los que se ha bautizado con diferentes nombres. En todos ellos persiste esta idea, incluso más allá de lo que hoy parece. Por ejemplo, es muy popular lo que se llama primer románico meridional, por el alto número de edificios que aún se levantan en el norte de Italia y dentro de la Península Ibérica en Cataluña y Aragón. En origen, parecen desprovistos de escultura arquitectónica, y en la mayoría falta la pintura que se incorpora más tardíamente. Pero, ¿es esto absolutamente cierto? Por un lado es imposible saber si en más de un caso no fueron pintados de inmediato. De la basílica de San Vincenzo a Galliano en el norte de Italia se ha dicho que data del paso del siglo X al XI y en 1007 se están cubriendo los muros con los frescos que hoy en día aún se conservan en parte.

Sin embargo, quizás se ha prestado menor atención a la presencia de estucos en relieve con formas figurativas y ornamentales aplicadas sobre las paredes de estas iglesias antiguas. Se trata de una pervivencia de la antigüedad clásica. En Italia son más abundantes y ricos, algunos excepcionales (Cividale dal Friul), pero hay ejemplos en Cataluña suficientemente importantes que animan a creer que su número era mayor del que hoy muestran los restos conservados (Sant Sadurní de Tavérnoles)². Están aplicados sobre los muros y se subordinan a la arquitectura a la que enriquecen, por tanto no rompen sino refuerzan esta ley general. La destrucción masiva de trabajos tan frágiles impide que conozcamos su alcance y además la extensión territorial por la que se desplegaron. En Italia la pervivencia del pasado clásico colabora a la permanencia y aun a la importancia alcanzada en algunos conjuntos. Quizás en lo que entonces no es sino la Marca Hispánica, los contactos con este país favorecen su presencia, mientras cabe que en León, pongamos por caso, no llegaron a existir.

En definitiva, la arquitectura es básica. No obstante, sólo se termina el edificio cuando los muros se enlucen y se pintan. De este modo se disimula la pobreza del pequeño e irregular aparejo, demasiado admirado hoy por muchos arquitectos restauradores y engañoso a nuestra sensibilidad, se resaltan quizás determinados elementos ornamentales o plásticos, internos y externos, como son las bandas horizontales o las arquerías ciegas con un color diferente del propio del enlucido general. Además, la pintura, lo sabemos bien, es figurativa con frecuencia. Es difícil, por otra parte, decir desde qué momento debemos considerarla románica, al menos en Italia, donde la continuidad con el pasado es un hecho a tener en cuenta (San Vincenzo a Galliano). En lo hispano, más en concreto, en lo catalán, es razonable creer

² AINAUD DE LASARTE, J.: "La decoración en estuco en Cataluña de la Antigüedad a la Edad Media", en *Atti VIII Congresso di Studi sull'arte Alto Medioevo*. Milán, 1962, págs. 147-153 ; BARRAL, X.: "Le décor en stuc aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles en Catalogne et Roussillon" *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 1975, págs. 117-120.



que propiamente este románico no aparece hasta fines del siglo XI (Sant Quirze de Pedret), pero no faltan pinturas de otra índole algo anteriores en edificios del primer románico (Olérdola).

Entretanto, se desarrolla el otro primer románico, el que hace uso de la piedra de cantería grande y en un primer momento irregular, aunque completada siempre con elementos escultóricos progresivamente más importantes. Comienza a ponerse de manifiesto que estamos ante una escultura en piedra monumental, que forma parte de la arquitectura a la que se subordina como forma de integración. A medida que avanzamos a fines de la undécima centuria se va organizando la fachada de los pies e incluso las de los extremos del transepto cuando éste existe. Es el principio de la portada monumental que pronto alcanzará madurez. La escultura ocupa el tímpano, los capiteles y las arquivoltas. El capitel precisamente adquiere una importancia como sujeto de la escultura que jamás mantendrá en el futuro gótico, ni en el renacimiento. Lo encontramos en las portadas, pero son numerosos los del interior donde los soportes son columnas con capiteles o pilares con medias columnas adosadas en las que no falta el capitel entero. Es ahora cuando el claustro esculpido y figurativo alcanza sus dimensiones máximas. Lo constituyen imágenes de mayor o menor complejidad que llegan a definir programas iconográficos de singular riqueza. Analizar los capiteles supone en cierta medida conocer la escultura del período. Como ha sido estudiado desde Jurgis Baltrusaitis y Henri Focillon³ y analizado repetidamente, semejante situación condiciona con rotundidad las formas plásticas, de manera que cuando se trata de figuración las imágenes de animales y seres humanos se distorsionan hasta extremos de profundo anti naturalismo, supeditadas al marco arquitectónico y al juego ornamental geométrico tan del gusto de los artistas del momento. No existe un canon románico, pese a lo que algunos siguen afirmando, sino que éste depende de la ubicación que se ha concedido a cada figura.

En líneas generales, por otra parte, estamos en situación de afirmar, en consecuencia, que desde las más antiguas experiencias de este primer románico hasta la definición del más antiguo modelo gótico francés, es imposible que un edificio se concluya sin la intervención de los escultores. Esto quiere decir que arquitectos, escultores y canteros han de trabajar conjuntamente. Es muy posible, se afirma, que el director de las actividades sea el arquitecto cuya experiencia es resultado de un aprendizaje práctico que le obligaba a pasar antes por el conocimiento del labrado de la piedra propio del cantero y del escultor. De hecho suponemos que muchos siguen siendo y actuando al mismo tiempo como escultores. Nos resistimos a considerar otra situación que no sea ésta, al menos hasta que no se llegue a las monumentales portadas

³ BALTRUSAITIS, J.: *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. París, 1931 (reimpresión con el título *Formations et déformations*. París, 1986); FOCILLON, H.: *L'art des sculpteurs romanes*. París, 1931 (reimpresión, en París, 1964). Tuvo más éxito éste porque no sólo se reeditó en Francia sino que se hicieron ediciones en otras lenguas, como el castellano.



1. Retablo del Espíritu Santo o de la Pentecostés (Seo de Manresa).

de la segunda mitad del siglo XII y aún más a las góticas del XIII en las que el volumen de obra exige la presencia en las canterías, ya no de los convenientes ayudantes y oficiales al servicio del arquitecto-escultor, identificados con él en lo formal, sino de otros que no pertenecen en origen a su taller y que es patente que se distinguen con claridad en su modo de concebir las formas.

En todo caso esto nos pone frente a un hecho que conviene valorar. No sólo la arquitectu-

ra integra las otras artes, sino que los artistas-artesanos dominan diversos oficios que tienen mucho en común entre sí. Al menos esto se da con tal disciplina y la escultura.

Mientras es necesario que escultores, arquitectos y canteros trabajen al mismo tiempo, porque de lo contrario el edificio no avanza, el pintor no interviene hasta que los mencionados no han concluido o han avanzado mucho. Esto es, el pintor aparece, lo más pronto, cuando los otros dejan de trabajar al menos en una zona en la que puede intervenir. En el mejor de los casos acude precisamente en el momento en que sus compañeros han rematado el conjunto o una parte significativa. Sin embargo, hay algo que queda fuera de toda duda: en cuestiones financieras y de planificación económica la gente medieval, por decirlo en un lenguaje llano, es un desastre. Comenzaban una obra disponiendo de los medios económicos suficientes para que una cantería se abriera y pudiera trabajar durante un tiempo corto, insuficiente para terminarla. Contaban siempre que serían capaces de ir resolviendo los problemas a medida que surgieran. En consecuencia, algunas empresas se detenían, los trabajos se desaceleraban, etc. Antes de terminar solía consagrarse el altar principal o el único y desde este momento, era posible que comenzara a usarse para los oficios litúrgicos. Pero, aun dejando de lado estos problemas y cen-



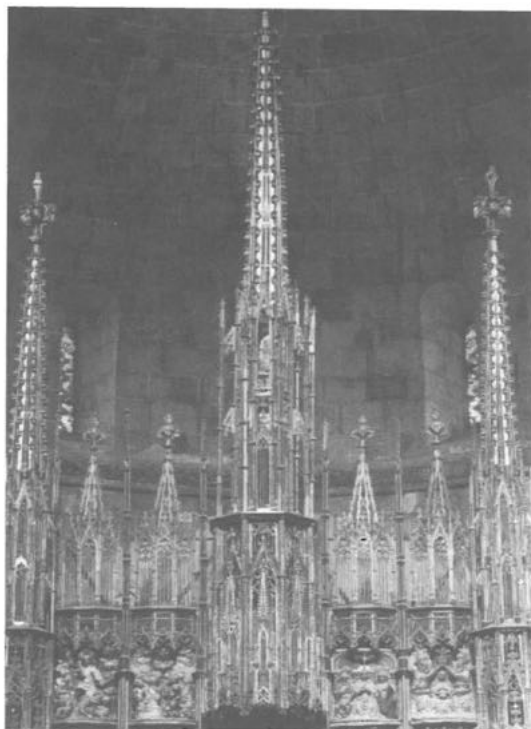
2. Cabecera de la Catedral de Tarragona.

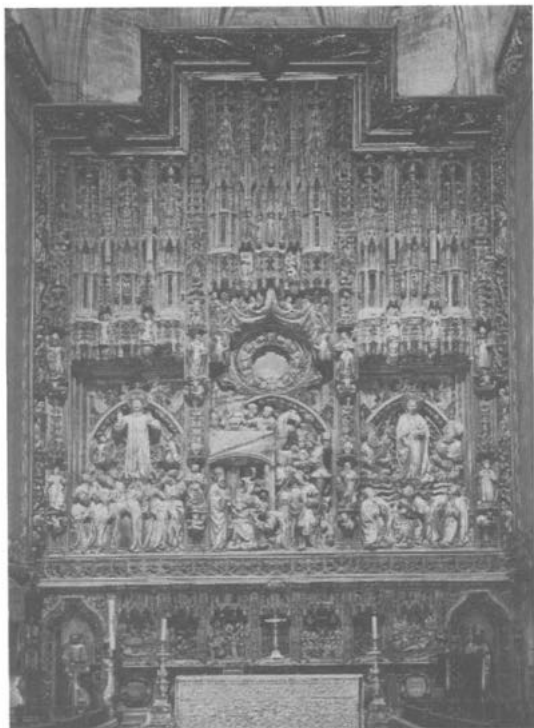
trándonos en lo que sucedía en el momento en que la obra arquitectónico-escultórica se hubiera llevado a buen fin, todo hace suponer que en una mayoría de ocasiones el dinero se había gastado y la aparición de los pintores se posponía al momento en que nuevos recursos lo permitieran.

Vamos más allá. Esos nuevos recursos solían ser suficientes para pintar los muros del presbiterio y coro, incluso las capillas de la cabecera, si las había. Con frecuencia la labor del pintor se dete-

nía aquí. Luego, si de nuevo se llegaba a disponer del dinero necesario, se continuaba con la pintura. Los resultados los conocemos bien, en especial en la pintura hispana. Por una parte, resulta engañosa la idea de que la *Maiestas Domini* en sus diversas manifestaciones fuera el asunto más frecuente y casi único representado, aunque no debía faltar en los ábsides principales, porque se debía al hecho de que en muchas iglesias se había dispuesto de dinero para la cabecera y había faltado para el resto. Por otra parte, es patente que en determinadas circunstancias la ayuda económica llegaba en dos momentos y la pintura se hacía en dos etapas. En Sant' Angelo in Formis en Italia, lugar importante dependiente de Montecassino, por ejemplo, hubo medios económicos y la mayor parte de la pintura (al menos ábside y muros de las naves) se llevó a cabo en una campaña dirigida por un artista. En lo hispano, en edificios pequeños como la iglesia aragonesa de Bagues, importantes aunque de escasas dimensiones como el pórtico de San Isidoro de León, sucedió lo mismo, pero en Santa María de Taüll o en Sorpe, son patentes las dos etapas por la presencia de dos pintores muy distintos en cabecera y cuerpo de la iglesia.

Todo esto quiere decir que, si bien la pintura no deja de quedar subordinada a la arquitectura al ser con preferencia mural, sus autores no tienen por





3. Cabecera de la Seo de Zaragoza.

qué tener que ver con arquitectos, etc. Y, seguramente, aunque el término “itinerantes” conviene a todos, aún es más apropiado aplicado a los pintores. El aspecto en buena medida macizo del muro determina que la superficie pintada sea muy amplia, pero el artista realiza su trabajo en un tiempo corto y, enseguida, si alguien lo ha vuelto a contratar viaja a un nuevo destino.

No todas las formas artísticas se encuentran de este modo integradas en la arquitectura y

subordinadas a ella. Existía desde época prerrománica la figura de bulto redondo, aunque era escasa y tal vez poco definida de formas. A fines del siglo X, al menos en el Imperio, se encuentran esculturas exentas de sorprendente realismo (Cristo de Gero, catedral de Colonia). En todo caso, en el resto de Europa occidental desde el siglo XI hay imágenes de la Virgen y el Niño, del Crucificado o la Crucifixión, además de grupos algo posteriores del Descendimiento y quizás alguna figura de santo. El material empleado es casi exclusivamente la madera, y se supone que no se concluye hasta que se policroma. De nuevo nos encontramos con la integración de la pintura esta vez en la escultura. Es una vía que no seguiremos aunque es de enorme interés. Por desgracia, conocemos muy mal en estos casos del románico, por falta de datos, quiénes eran el escultor y el pintor y la relación que existía entre ellos. De igual forma suponemos, sin tener confirmación, que los que trabajaban la madera no eran normalmente los mismos canteros-escultores del edificio.

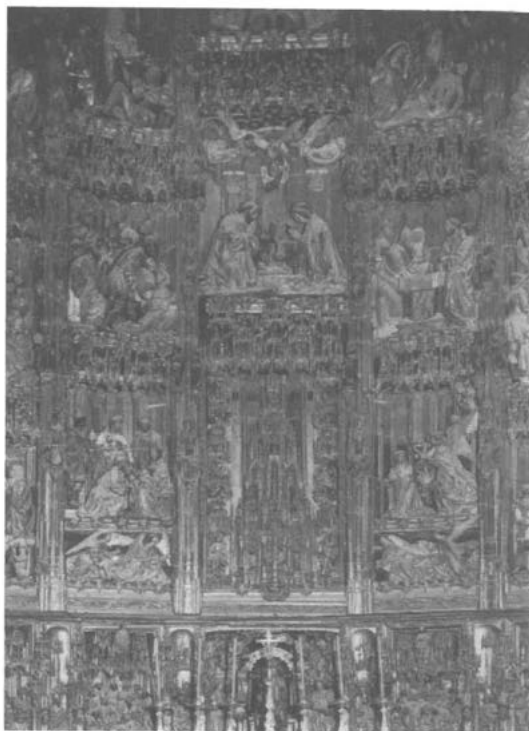
Recordemos aún otro capítulo de notable importancia que posee un especial relieve en zonas muy concretas, por un lado, de Italia, y en lo español en la Marca Hispánica. Las artes suntuarias son las más apreciadas entonces por los materiales en que se fabrican y su alto precio, que determina que sólo estén al alcance de algunos pocos, los únicos en disposición de hacer

4. Retablo de la Catedral de Toledo.

encargos artísticos. Entre los objetos realizados tal vez los más costosos son los frontales de altar: un alma de madera se tapiza con láminas de metal precioso, oro o plata, sobre las cuales se añaden piedras preciosas o semipreciosas engastadas en el metal, perlas, esmaltes, quizás placas de marfil, etc. Muchos centros religiosos, sin embargo, bien no disponen del necesario orfebre para realizar tales labores, bien, y esto es lo más común, no quieren o no pueden llevarlo a cabo por el alto coste que comporta. Entonces encargan

un sucedáneo de madera policromada. No faltan los ejemplares a los que se aplica un pastillaje o recubrimiento parcial de yeso o estuco en relieve más o menos marcado al que luego se aplica la pintura o algún barniz (corladura) para que parezca plata u oro (son numerosos los casos en Cataluña), o bien de modo más elemental o ingenuo se pintan los fondos de amarillo. Por tanto, existen las mismas posibilidades de imitación de las grandes piezas de orfebrería, realizadas sólo en pintura, en pintura y estuco, en pintura y talla de madera en relieve, etc.

A la par, algo más tarde (siglo XII) se añade un nuevo mueble en la parte alta del altar hacia atrás. Puede de nuevo ser obra rica de orfebrería o un mero remedo como se da en los ejemplos anteriores. Por su ubicación, recibe el nombre de retrotábula. Es de características muy similares a las del frontal de modo que podrían confundirse. De hecho, dado que no se conservan *in situ* una y otra pieza con desesperante frecuencia, desconocemos si se trata de unos o de otros, pese a que se han sugerido maneras de distinguirlos que no acaban de convencer. Lo cierto es que pese a estos orígenes de difícil definición estamos ante el nacimiento del retablo, que en lo hispano alcanzará un desarrollo extraordinario y será el núcleo de nuestro análisis inmediato.



Gótico

Como sabemos muy bien, la evolución desde el románico avanzado al gótico francés que cristaliza en el siglo XIII conduce a las estructuras diáfanas, donde el muro se transforma convertido en elemento de cierre, no de sostén, del que se puede prescindir cuando se desea y se hace abriendo vanos que se cubren con grandes vidrieras. La vidriera de color y con elementos figurativos es una creación anterior. Lo notable es la enorme superficie que cubre en el siglo XIII, superficie que hurta espacio a la pintura mural. Pero también queda subordinada a la arquitectura, aunque juegue un papel de primer orden en relación al espacio coloreado interior que se consigue, con valores simbólicos siempre destacados, y siendo soporte de programas iconográficos tan complejos como los pintados anteriores.

Por otra parte, es claro que la escultura acrecienta su protagonismo que se manifiesta tanto en la creación de conjuntos monumentales, las grandes portadas, dotados de una riqueza figurativa sin precedentes que nunca más se llegarán a obtener, como en la progresiva independencia del marco arquitectónico, con la creación de la que con mayor o menor fortuna se califica de estatua-columna, que comienza como una excrecencia del fuste en las jambas de las portadas hasta desprenderse de él constituyéndose en estatua exenta, figura de bulto redondo.

Del mismo modo, el progresivo desarrollo de la retrotábula que se convertirá en lo que llamamos retablo, concede una libertad a la escultura y a la pintura, respecto a la arquitectura que antes sólo era patente en los frontales de sustitución o en las imágenes lígneas devotas de Vírgenes y Crucificados. Además, en este terreno, sin que deje de cultivarse esa clase de tallas, se multiplican las realizadas en piedra, alabastro, etc. Añadamos a todo esto el desarrollo que comienza a tener el sepulcro monumental, escultórico con preferencia, pero asimismo pintado o mixto de pintura y escultura. Desde el principio se ensayan dos tipos: el que queda encastrado en el muro, requerido con insistencia por las autoridades eclesiásticas, cada vez más preocupadas por el otro tipo, el de piezas exentas normalmente en forma de paralelepípedo cubierto con un bloque en el que se encuentra el yacente del difunto, que provoca problemas por su ubicación en medio de capillas o presbiterio incomodando a la hora del transcurrir la liturgia. Por otro lado, hay que reconocer que ellos son los primeros en transgredir las leyes que pretenden imponer. Esto traerá consecuencias a las que me referiré brevemente más adelante.

Ahora son los mismos artistas los que trabajan en la escultura monumental, en la de bulto redondo o en el relieve de tumbas y retablos. Con seguridad la figura del escultor adquiere perfiles independientes de la del arquitecto. No quiere decir que desaparezca el arquitecto-escultor, sino que al mismo tiempo existe el escultor, sin más, o el mero arquitecto, de igual manera que el escultor-arquitecto, esto es, el escultor que en momentos concretos está en condiciones de dirigir la cantería de un edificio.



Aunque el gran modelo a seguir es el francés del norte, que en muchas ocasiones se ha confundido con el gótico por antonomasia, debido a que proporciona las pautas de comportamiento adecuadas para todas las formas artísticas, no en todos los lugares se recibe e interpreta del mismo modo. Sabidas son las diferencias con lo italiano. También, por otras razones, se dan en la Península Ibérica, pese a las deudas constantes mantenidas, circunstancias singulares y personales. En ellas me centraré, pero, sin olvidar el siglo XI, sobre todo en los tiempos últimos de la edad media (de fines del siglo XIV a inicios del XVI).

La última Edad Media en las monarquías hispanas

La recepción del modelo nórdico en lo hispano es muy diferente según los reinos y la época. De hecho son los reinos de Castilla, León y Galicia, y aún sólo en ejemplos muy concretos los que reciben directamente el modelo francés en las grandes catedrales de Burgos, León, Toledo y la que se comenzó en Compostela, amén de otras más parciales (la fachada de los pies de Tuy, portada de los pies de la colegiata de Toro, cuerpo central de la catedral de Cuenca, puerta del Juicio en Tudela, etc.). Por lo general, aún en los reinos mencionados, la complejidad de las nuevas estructuras, ocasionó el temor de que la obra se viniera abajo, quizás porque no acababa de entenderse la manera en que funcionaban; lo cierto es que salvo en algunos de los edificios señalados no se investigó en las estructuras diáfanas, ni se utilizaron con normalidad. En otro orden de cosas recordemos que estas estructuras correspondían a obras colosales y de alto precio que tal vez no podían pagar sino diócesis muy concretas. Por tanto, cuando en Francia ya se habían producido fracasos estrepitosos, como el de la catedral de Beauvais en relación al atrevimiento en la esbeltez de soportes y amplitud de vanos levantados a enorme altura, y era patente que el costo superaba las posibilidades económicas de muchos (ejemplo, la misma Beauvais estudiada por Robert López⁴) y grandes empresas quedaban sin terminar (Narbona⁵, Le Mans), añadiendo a tales hechos el principio de una crisis general que culminará en la famosa peste negra de 1348, en los reinos hispanos las distancias respecto al modelo francés creado a fines del siglo XII y desarrollado en el siguiente eran notables.

A todo esto se unió la aparición y posterior crecimiento de lo que en origen en el siglo XII es un mueble extraordinario: la retrotábula. De ser una mera

⁴ Robert S. López analizó la situación de la villa que se podía considerar rica antes de la iniciación de las obras de la catedral y cómo se va deteriorando en su economía a medida que avanzan y se producen los primeros desastres arquitectónicos que inciden de manera directa sobre los gastos. Recogió sus conclusiones en la obra general, LÓPEZ, R. S.: *El nacimiento de Europa*. Barcelona, 1965, págs. 285-288. Como es sabido, a consecuencia de todo ello la iglesia construida quedó reducida a la imponente cabecera y al transepto.

⁵ De la catedral de Narbona, iniciada tardíamente, queda la espectacular cabecera, y sólo los soportes del perfil del edificio, a una altura que apenas sobrepasa los dos metros.

tabla de dimensiones reducidas, semejantes a las del frontal, evoluciona hacia formas más complejas y dimensiones mayores, aunque no en todas partes suceda igual. ¿Existe alguna relación entre el desarrollo extraordinario que alcanza en la Península Ibérica y la ausencia o excepcionalidad de las estructuras diáfanas, mientras en Francia, terreno propicio a todas las experiencias más atrevidas en este sentido, el retablo adquiere dimensiones y complejidad aceptables, sin que nunca (o casi) incida en la arquitectura agrediendo a los ambientes del XI en ejemplares del XV o motive cambios esenciales en la distribución lumínica original? En el Imperio, donde estas estructuras diáfanas, aún llegando en ciertos casos a alcanzar el mismo grado que en Francia (cabecera de la catedral de Colonia), no suelen alcanzar por lo general tales niveles, el retablo va sufriendo una evolución que lleva a la realización de grandes fábricas, aunque nunca como las hispanas, pero con cierta incidencia en la iluminación interna del espacio sagrado. Si nos trasladamos a los Países Bajos nos encontramos con bastantes edificios construidos a sugestión de lo francés y, también allí donde son muy numerosos los retablos fabricados (pictóricos, escultóricos en madera policromada habitualmente, mixtos de pintura y escultura), rara vez se producen piezas de gran tamaño.

¿Y en lo hispano? Comencemos por recordar que sólo tan grandes catedrales de Burgos, León y Toledo se pueden presentar como ejemplo de modelos franceses, porque la misma de Santiago de Compostela quedó en proyecto de gigantesca cabecera sin cubrir⁶, mientras la de Cuenca fue sustituida por otra varios siglos posterior, no pareciendo posible que obedeciera a la misma línea arquitectónica, si tenemos en cuenta lo que resta de las naves.

Al mismo tiempo, la retrotábulas va creciendo, primero lentamente y luego de forma más ostensible. A fines del siglo XIV es un hecho que en la Corona de Aragón y, en especial, en Cataluña, precisamente donde el gótico del norte de Francia se introduce más lenta y tardíamente, si es que entra de modo resuelto, porque es con el sur con el que existe una fluida relación, se encuentra el lugar donde estas fábricas alcanzan dimensiones de notable tamaño con anterioridad a otras zonas, fábricas que inciden en la distribución de la luz que ilumina el interior al que se destinan. Se adelanta la pintura a la escultura.

Pongamos un ejemplo de 1346: el retablo de San Marcos de Arnau Bassa, encargado casi con seguridad para la cofradía de los zapateros de Barcelona y ubicado en origen en la catedral de Barcelona. Aunque está organizado ya de modo complejo con varias calles y pisos y dotado de entrecalles, es de pequeñas dimensiones y debía ocupar un lugar en las capillas de la cabe-

⁶ Poco conocido el hecho, conviene recordar que fue tras el análisis de PUENTE, J.A.: "La catedral gótica de Santiago de Compostela: Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1266)". *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, págs. 245-276, de los restos conservados bajo la plaza de la Quintana, como se comprobó el alcance de lo que se pretendía



cera de la catedral sin molestar la entrada de luz. Hay que tener en cuenta que forma parte de las obras más avanzadas realizadas en Cataluña a raíz de los cambios sobrevenidos en la pintura desde que su padre Ferrer había introducido el italianismo toscano. Casi un siglo después el retablo es desplazado por otro realizado por Bernat Martorell sobre el mismo tema, quizás inspirado incluso en algunas de sus composiciones, al tiempo que la cofradía trasladaba a la capilla inmediata todo lo que necesitaba para que se celebrara el culto propio. Como otras veces la pintura no se perdió sino que se vendió a Manresa y en una capilla de allí se mantuvo hasta que se adquirió y fue donada a la Seo, donde aún hoy se contempla. ¿Modificación del gusto? Más bien debía parecer muy pequeña y se deseaba que fuera mayor.

Una muestra del cambio es posible contemplarlo en la propia Seo. A los Bassa suceden como nueva generación del italianismo los hermanos Serra. Durante los años de su actividad se hace más complejo y mayor el retablo: se modifica el sistema de fabricación, porque se pasa de una forma sencilla en la que está formado por una o tres tablas unidas, a organizarse en un mueble de carpintería que suele requerir la presencia de un profesional específico para que lo realice y encaje las numerosas piezas que lo constituyen, entre las que se incluyen diversas tablas con las historias, otras pequeñas y estrechas para las entrecalles, añadido del guardapolvo, independencia del bancal, amén de doseletes por encima de las tablas pintadas como sistema de protección.

Jaume Serra fue el autor del que debió ser ya un retablo considerable, el dedicado al Salvador, para la capilla que en el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza había adquirido fray Martín de Alpartir. En 1361 firmaba el testamento después de haber hecho ya entrega de 100 florines de los 300 que había de costar la obra a cuenta de lo realizado. Los otros 200 serían entregados a Serra cuando la llevara a buen fin, cosa que sucedió, aunque se discute hoy sobre en qué año se remató. Aunque falta de alguna tabla se conserva desmontado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. Debía medir más de tres metros y medio de altura, con lo que había de incidir en la distribución del espacio de la capilla y condicionar la entrada de luz. Pero todo son conjeturas. No ocurre lo propio con el retablo del Espíritu Santo o de la Pentecostés que se encarga a su hermano Pere Serra en 1394 para la Seo de Manresa [1].

La construcción del edificio avanzaba con cierta lentitud después del impulso inicial. El ingenioso sistema dispuesto por el primer arquitecto, el gran Berenguer de Montagut, permitía que se planteara como si tuviera tres naves, cuando en realidad sólo se organizaba estructuralmente como si fuera de una con capillas abiertas entre los contrafuertes en esa nave. Con el vaciado parcial de los muros se obtenía ese efecto sufriendo la profundidad de las capillas. Era sobre la zona oriental donde debía apoyarse el retablo, pero es evidente que allí sólo tendría cabida un retablo pequeño. En vista de que no lo era se ubicó sobre el muro sur. Cuando Berenguer de Montagut concibió la obra los retablos sólo empezaban a crecer. Las ventanas de iluminación de las



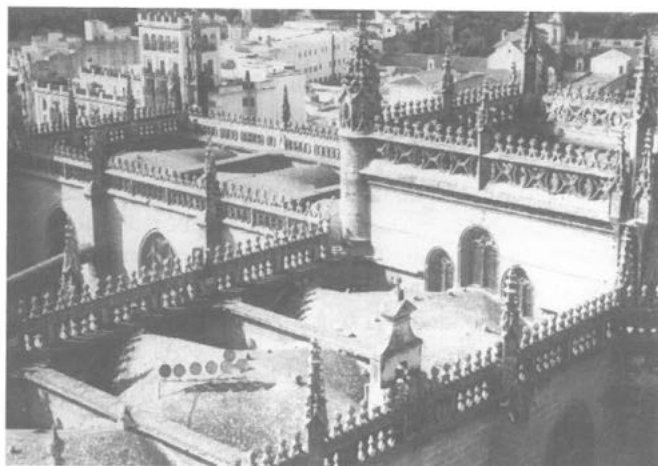
capillas no llegaban al suelo, sino que comenzaban a abrirse a una cierta altura. Si el retablo se hubiera colocado al este hubiera quedado perfectamente iluminado por ese vano, pero si se hubiera mantenido dentro de unas dimensiones aceptables hubiera obstruido la entrada de luz. Sin embargo, las dimensiones fueron tales que la altura a la que se abrían los ventanales verticales se reveló insuficiente. Al colocar el mueble la abertura quedaba en buena parte tapada. Hoy en día el retablo se ve bien iluminado sólo con focos artificiales, porque incluso la poca luz que entra directamente lo hace por detrás.

En resumidas cuentas, las circunstancias han cambiado, se ha roto el desequilibrio en la relación arquitectura-artes figurativas y éstas en vez de integrarse en la otra, al liberarse de su yugo, no provocan una desintegración de las artes, sino que exigen un cambio de relaciones, donde la arquitectura ya no se debe llevar a cabo sin tener en cuenta el complemento de los retablos de pintura y, luego, de escultura. De hacerse así las cosas el retablo cambiará las condiciones pensadas por el arquitecto, la luz no será la conveniente y el primero en sufrir las consecuencias es el mismo objeto que provoca la agresión óptica.

Naturalmente, hay que pensar en nuevas construcciones para que se adapten al sistema que está naciendo, pero son numerosísimas las existentes donde, para ir de acuerdo con los tiempos, deciden cambiar sus pequeños retablos o meras retrotábulas por las grandes fábricas que desde fines del siglo XIV se estilan. ¿Cuáles son consecuencias? Recordemos que esta situación no sólo se da en los edificios góticos, sean de estructura diáfana o no, sino igualmente en los antiguos románicos. Comencemos a analizar algunos ejemplos de esta última clase.

Las catedrales románicas de Vic, Tarragona y Lleida son románicas. La primera lo siguió siendo hasta tiempos modernos, pero se destruyó, por lo que sólo aproximadamente estamos en situación de reconstruir la situación que se crea cuando el canónigo Bernat Despujols encarga en 1420 a Pere Oller un espléndido retablo de alabastro dedicado a San Pedro. Muy probablemente debió situarse en el lugar en que termina la curvatura del ábside principal semicircular, de modo que hizo que se perdiera para uso litúrgico una parte de la cabecera. Pero esto lo veremos mejor en edificios conservados.

Posterior en el tiempo a la de Vic es el inicio de la catedral de Lleida, debido a que la conquista a los musulmanes se llevó a cabo tardíamente, pero antes es cuando se le dota de un retablo del mismo material encomendado a Bartomeu de Robio hacia 1360. Debió ser ya entonces una obra monumental, sin precedentes en lo catalán aún en la Corona de Aragón, en lo que afecta a la escultura. Luego se amplió más aún en el siglo siguiente interviniendo de una forma muy directa e importante en la transformación el pintor Bernat Martorell, a juzgar por las altas cantidades que se le pagan.



5. Címborio de la Catedral de Sevilla.

Desafectada al culto a raíz de la guerra de sucesión y convertida en cuartel, todas las obras de arte mueble se desmontaron y entre ellas el retablo. Por tanto, de nuevo hay que recurrir a las hipótesis para calcular los efectos sobre la arquitectura. Una vez más el retablo debía situarse al inicio del tramo recto de la cabecera, por tanto se perdía para uso público la exedra del ábside. La primera consecuencia es que las ventanas abiertas en ella bien se cegaron bien sólo iluminaron al nuevo y secundario ambiente creado ahora. Por tanto se eliminó una buena fuente de luz. No obstante, es de suponer que la gran fábrica se distinguía con facilidad, porque se había construido un gran címborio gótico sobre el crucero que debería proporcionar una aceptable iluminación, al tiempo que los rosetones del transepto y los vanos abiertos en los pies de la iglesia acabarían de resolver el problema. No siempre funcionaron las cosas de igual manera.

La cabecera de la catedral de Tarragona se compone asimismo de una primera parte semicircular en planta y luego un tramo recto hasta llegar al transepto. En esta zona fue posible colocar el coro. Pero en los años veinte del siglo XV se toma la decisión, ya anunciada desde fines del anterior, de realizar un gran retablo. Dalmau de Mur, el arzobispo y gran promotor, conoce al joven y brillante escultor Pere Johan y le encarga del plan. ¿Dónde se coloca? Como era de suponer, precisamente en el lugar en que termina el ábside semicircular y comienza el tramo recto. Se concibe como un gran telón que separa la zona de atrás de la delantera [2]. El espacio visible del interior disminuye como en circunstancias parecidas en otros lugares. Las dimensiones de este ábside son grandes de manera que el nuevo espacio perdido, como espacio público, se convierte en algo útil (sacristía) donde incluso se coloca un altar presidido por una escultura de San Jorge realizada por

el mismo escultor. La pared de separación se organiza de manera que la parte central la ocupe el retablo, el mayor de escultura de todos los que se llevan a cabo en Cataluña, pero el tamaño de esa cabecera permite que los laterales sean muros de cierre abiertos al interior por dos portadas muy ornamentadas.

Las ventanas que iluminaban la exedra quedan todas en la zona nueva, por lo tanto se priva al retablo de una parte de la luz que antes poseía. No obstante, igual que en Lleida, la existencia de un cimborrio sobre el crucero y la amplitud del rosetón abierto en el hastial de los pies permite contrarrestar los primeros efectos y dar suficiente luz al retablo, al menos a ciertas horas del día, pero no por la mañana, cuando se realiza la liturgia más esencial: la santa misa, sino por la tarde.

Si lo comparáramos con las otras dos catedrales mencionadas, los efectos debían ser semejantes. Aunque el antiguo espacio ha sido agredido y la cantidad de luz ha disminuido, el conjunto no ha sufrido en exceso, por lo que no se ha visto la necesidad de abrir nuevos vanos de iluminación. En cierta medida se ha producido un nuevo tipo de integración de las artes en las que la escultura policromada ha adquirido un protagonismo que no había poseído en el siglo XIII.

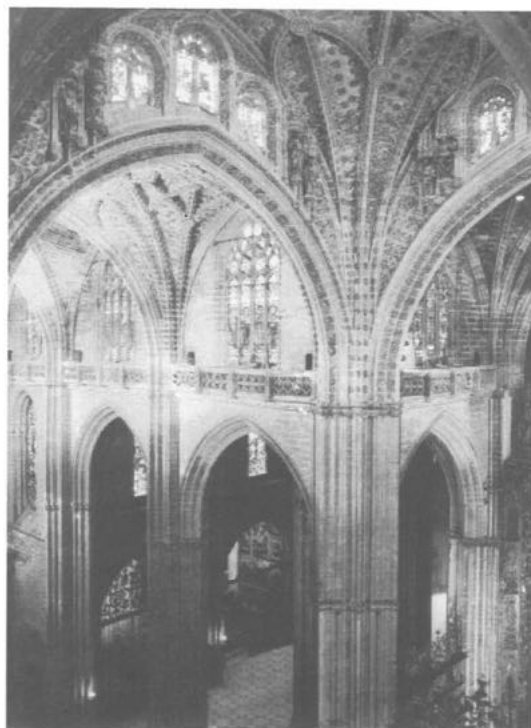
Otra consecuencia es la transformación de un ámbito cuya parte más oriental era semicircular y creaba una sensación de envolvimiento, en otro rectangular muy diferente, aunque tenía antecedentes en distintos lugares. Sobre todo en las iglesias de los monasterios cistercienses. Sería el caso de Santes Creus (Tarragona). Se inicia en el siglo XII pero en el XIII se modifica la cabecera haciéndola plana. Sin embargo, entonces se dotó de un rosetón y varias ventanas más bajas que debían ser una fuente de luz bastante destacada. A principios del siglo XV se encarga con destino a este ambiente un gigantesco retablo a Pere Serra, obra que apenas debió comenzar, porque falleció. Lo mismo sucede con Guerau Gener, aunque realiza alguna de las tablas, y será Borrassá quien le dé fin. A juzgar por el precio y por lo que hoy queda debía ser monumental. Pero se ha desmontado y se conserva repartido entre la catedral de Tarragona (capilla lateral) y el M.N.A.C.

En Santes Creus se cegaron por completo las ventanas inferiores y total o parcialmente el rosetón, lo que implica que toda la cabecera se oscureció marcadamente. De lo que no cabe duda es que cuando se configuró la cabecera en el siglo XII los vanos abiertos en el muro oriental se consideraron que eran fuente de luz suficiente para iluminar el presbiterio, lo que hacía innecesaria la apertura de ventanales al norte y al sur. Al colocar el retablo y tapar, no sabemos exactamente hasta qué punto, la entrada de luz, todo quedó en penumbra. En ese momento a nadie se le ocurrió acomodarse a la nueva situación y vaciar al menos parte del muro sur. El retablo ya moderno que existe hoy reproduce aproximadamente la situación del siglo XV. Es patente que la parte más oscura de la gran iglesia es el presbiterio y ni aun el espléndido ventanal rasgado y cubierto con vidrieras en el hastial de los pies aminora el pro-



6. Interior de la Catedral de Sevilla.

blema. Hay que tener en cuenta, además, que aquí no se había programado un cimborrio. Estamos ante un ejemplo importante del modo en que los grandes retablos, sin sustraer siquiera un pequeño espacio al primitivo lastimaban la distribución lumínica original y ni aún provocaban la mínima reacción en los promotores que hubiera podido, con una intervención mínima, si no resolver el problema al menos reducirlo.



Si pasamos a otros ámbitos nos encontramos con situaciones parejas y resultados algo diversos. La historia de la cabecera de la Seo de Zaragoza es una de las más complejas desde un inicio temprano hasta que definitivamente se concluyó el monumental retablo que hoy contemplamos⁷. En ella se suceden etapas en las que la arquitectura prima con otras en las que se pretende adecuar al retablo hasta desembocar en la situación presente en la que la iluminación procede del cimborrio y es tan claramente insuficiente que se requiere la mayor parte de un día claro de la luz artificial para contemplar el retablo o desarrollar la liturgia [3]. La cabecera se había concebido en románico a fines del siglo XII y de piedra, con una extraordinaria ornamentación escultórica incorporada. Durante el episcopado de Pedro López de Luna (1314-1345) se iniciaron las obras que supusieron la creación de una catedral mudéjar con cabecera románica. Fue en tiempos del

⁷ La primera documentación sobre la construcción procede de Serrano Sanz, pero es más tarde cuando se añaden nuevos datos que permiten reconstruir el proceso en su totalidad. Se debe el segundo trabajo a GALINDO, P.: "El cimborrio de la Seo, 1379-1520 (D. Lope de Luna-Benedicto XIII- D. Alonso de Ararán)", en *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza*, I. 1922-1923, págs. 379-421. Utiliza estos documentos para trazar el perfil de la marcha de las obras, BORRÁS, G. M.: *Arte mudéjar aragonés*, II. Zaragoza, 1985, págs. 466-470.



7. Catedral de Sevilla, Retablo de Gil de Siloé.

papa Benedicto XIII, cuando se decide elevar las cubiertas de la cabecera y a inicios del siglo XV se levanta sobre la obra románica de planta semicircular la parte mudéjar de perfil poligonal. Todo debía concluirse con un cimborrio que por desgracia se vino abajo parcialmente en 1488 lo que determinó la necesidad de replantear la construcción de uno nuevo, realizado con ciertas urgencias.

Por otro lado, el proceso de fabricación del retablo es largo. El primer proyecto es de Pere Johan que también lo termina apresuradamente. Pero poco después de su traslado a Italia por deseo de Alfonso el Magnánimo los planes cambian y se contrata a Hans Piet d'Ansó, nórdico, para que sustituya las zonas más altas del trabajo en madera de Pere Johan por grandes relieves de la vida de Jesús. Aún luego a esto se añade un mundo de elementos ornamentales como doseles, pináculos, etc., trabajo en el que interviene Gil Merlanes el Viejo. Se completa una obra impresionante, que hubo de causar un impacto muy grande en Aragón, porque durante unos años que se adentran en el renacimiento se va a considerar como modelo a reproducir, como arquetipo de referencia: Damián Forment vio condicionada parte de su carrera al tomarlo como guía en el Pilar, la Catedral de Huesca y, en menor medida, San Pablo de Zaragoza.



Pero esta imponente mole subió por encima de todos los vanos. Ninguna luz entra por la cabecera. El cimborrio, de complicada y a veces desgraciada historia, debía ser la principal fuente lumínica que incidiera sobre la fábrica, pero es evidente que no es suficiente y es conveniente la ayuda de focos artificiales para que se contemple en su majestuosa grandiosidad. Es un caso en el que se tuvo conciencia de la importancia de la primera obra de Pere Johan y se modificó la arquitectura. Pero al final resultó insuficiente. Por otra parte, una cabecera románica tan singular como la original quedó oculta.

No siempre las cosas se hicieron así exactamente. En la catedral Vieja de Salamanca el enorme retablo de Dello Delli se fijó materialmente al muro desde la parte más baja hasta alcanzar el principio del cuarto de esfera. Como el ábside románico era de planta semicircular los distintos pisos de tablas se fueron plegando a la curva. Nada quedó detrás. Pero, como en los otros casos, las ventanas debieron cegarse en su totalidad. Ninguna luz directa se filtró por esta parte. La estupenda torre del Gallo proporcionó parte de esa luz que faltaba. Hay que considerar, además, que en Salamanca no se debe olvidar que el mantenimiento de la primitiva catedral cuando se emprendió la Nueva, no se hizo sin costes, entre ellos privar de entrada de luz exterior directa a todo el lado norte. Debido a todo ello el retablo de Dello Delli tampoco está debidamente iluminado. Podemos suponer aquí que todo se debió a la voluntad del cabildo o el obispo, porque el pintor florentino provenía de una tierra donde esta clase de retablo no existía, por tanto debió hacerlo (no se trata de una estructura compleja, porque las tablas colocadas sobre el muro pueden en parte sostenerse en él) por indicación precisa de los promotores.

Semejante situación ya se supondrá que no se da sólo en las grandes catedrales, sino en iglesias menores y de poca importancia, parroquiales cuyos feligreses en la segunda mitad del siglo XV o ya en el XVI deciden que la cabecera de su iglesia la cubra un retablo de pintura, de escultura o mixto de ambas. Recuérdese que hace ya unos años en San Martín de Uncastillo, detrás del retablo del siglo XVI pero con estructura en buena medida gótica, se descubrió el ábside semicircular románico original cargado de escultura monumental debida al taller de Leodegarius, el escultor de la portada de Sangüesa. Volviendo al formato monumental, otro ejemplo lo encontramos en la cabecera de la colegiata de Tudela, con el gigantesco retablo de Pedro Díaz de Oviedo. Se podrían multiplicar los ejemplos. En el terreno de lo escultórico es importante, por sus fechas antiguas el retablo de san Lorenzo en la iglesia de la misma advocación en Lleida, obra del mismo Bartomeu Robio que es responsable del retablo mayor desmontado de la catedral.

Problemas en parte diferentes presentan las estructuras diáfanas del gótico del siglo XIII, las más afectadas negativamente por el desarrollo del retablo. Tengamos en cuenta ciertas características de las cabeceras. Suelen poseer una girola que comunica con el presbiterio a través de arquerías por donde entra la luz indirecta de las capillas absidales y de los muros de la parte

exterior de la girola. La fuente más importante es la que proviene de zonas más altas, las correspondientes al piso de los triforios y al superior del claristorio. En conjunto se puede afirmar que la intensidad lumínica es alta.

Para realizar un análisis es evidente que disponemos de pocos ejemplos: Burgos, León y Toledo. Es difícil recurrir a la primera, porque el retablo actual es muy posterior al siglo XV. Al menos existen datos y algún resto que nos permiten emitir alguna hipótesis. El primer retablo de plata no debió causar ningún problema por sus dimensiones. Hacia 1446 el obispo Alonso de Cartagena decide levantar otro que en 1465-1467 merece el elogio incondicional del viajero León de Rosmihal. Por las fechas debía poseer una altura considerable, aunque no conservamos ninguna fábrica contemporánea comparable en Burgos que sirva como elemento de comparación.

Quizás noticias de uno del monasterio de Oña adviertan de la existencia de obras grandes. Entrando en el terreno de la conjetura suponemos que el mueble sería como un muro que haría rectangular el presbiterio, pero tampoco se excluye que siguiera paralelo a la curvatura de la girola. Dejaría en el primero de los casos una zona muerta detrás e impediría que entrara luz por allí. Se habría producido una agresión mínima al edificio y a su iluminación interior: en el presbiterio la luz entraría a través de las ventanas abiertas en el muro del triforio y en la zona del claristorio, porque la altura del retablo no llegaría tan arriba.

Diríamos que el espacio entre el retablo y los extremos orientales del presbiterio sería neutro y quizás se pretendiera organizar alguna cámara allí. Una afirmación de esta clase se apoya en que sabemos que a partir de 1497 se cierran los intercolumnios del tramo curvo del presbiterio. Ese año se hacen los primeros encargos relativos a las partes bajas a Simón de Colonia, pero al año siguiente es Felipe Bigarny el encargado de ocluir el resto con la colocación de su famoso relieve de Cristo con la cruz a cuestas saliendo de Jerusalén. Pronto se cierra el resto con los trabajos del mismo Simón de Colonia y los relieves que, ante el éxito, se contratan con el borgoñón. Todo lo que llamamos hoy trasaltar (durante un tiempo los documentos hablan de trascoro) queda cegado. ¿Tuvo alguna función el espacio acotado con este retablo?

De hecho da la impresión de que existiera la voluntad de fragmentar el espacio unitario del siglo XI sin que se debiera sólo a una imposición de la magnitud del retablo. El ejemplo de Toledo es muy especial. La obra se había iniciado antes que en las otras catedrales castellanas de entonces, pero avanzaron con mucha lentitud. Pero ya en el siglo XIV se decidió crear un muro que rodeaba el espacio de un coro más al oeste del transepto, proyecto que se fue extendiendo al propio presbiterio. La luz que provenía de las naves laterales y de la girola en el caso de este último quedaron cegadas. Los muros se cubrieron con escultura figurativa desarrollando unos programas muy ricos en donde destacan los dedicados al Antiguo Testamento. A fines del siglo XV se

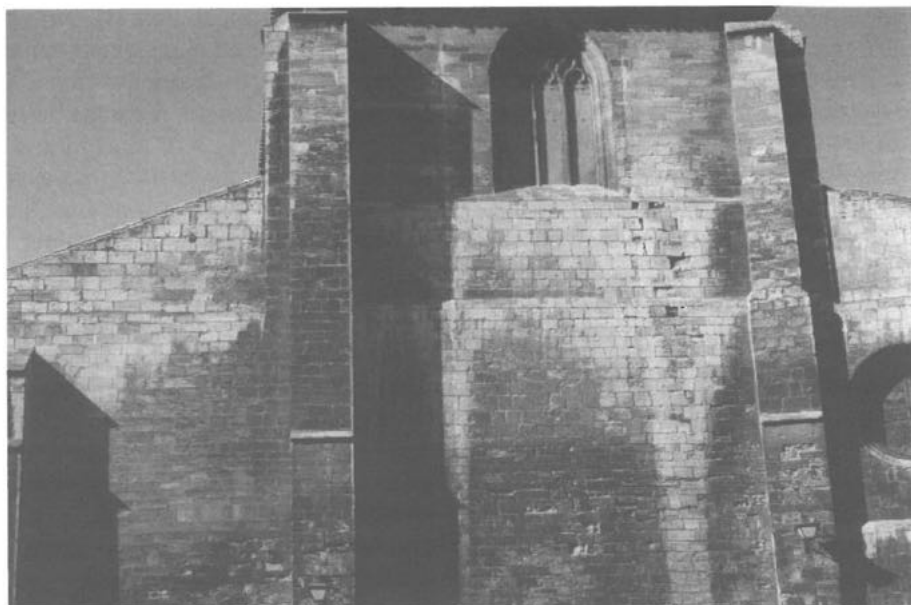


inicia uno de los retablos más monumentales nunca concebidos [4]. No nos detendremos a comentar el posible hecho de que tal vez en el proyecto existía un deseo de emulación con la catedral de Sevilla, algo posiblemente cierto. El caso es que se alcanzó una altura tal que se sellaron todas las entradas de luz directa exterior que proporcionaban las ventanas abiertas en el muro alto del presbiterio, incluyendo las del claristorio. El ámbito se convirtió en un espacio cerrado y completo en sí mismo, pero en extremo oscuro, donde nunca se podía asistir al culto sin ayuda de la luz artificial. Hoy en día causa estupor la enorme masa del retablo, pero para que su contemplación sea plena hay que recurrir a una iluminación preparada para tal efecto.

Dos impresiones contrapuestas. Por un lado, es llamativo el efecto que causa ese presbiterio convenientemente iluminado. Por otro, en ningún caso como aquí se destruyó el espacio primitivo y quedó afectada la intensidad lumínica del interior. ¿Qué interés hubo en llegar a unos extremos que ni aún justificaba el desarrollo del retablo? Cada cual puede deducir las consecuencias que mejor le parezcan. De un lado nos encontramos con un edificio construido como los góticos del siglo XIII. Del otro, contemplamos los extremos a que pudieron llegar las singularidades hispanas a fines del medioevo.

De manera diferente se trabajó en la catedral de León, aunque de nuevo sólo hablemos de conjeturas más o menos fundamentadas. El retablo de Nicolás Francés fue tal vez el primero de los monumentales que se hicieron en León, aunque ahora se trata de pintura. Lo curioso, como ya hemos visto que sucedió a Dello Delli, es que su creador procedía de un lugar donde este tipo de fábricas no existía: el norte de Francia, dependiendo del París de los Maestros de las Horas Bedford y Boucicaut. Por tanto, una vez más, su realización fue resultado de los deseos de los promotores, no un plan del pintor. Por desgracia se desmontó en un tiempo indeterminado y, cuando se llevaron a cabo las restauraciones radicales a que se sometió la catedral cuyo resultado es el que se ve hoy en día, se realizó una desafortunada reconstrucción haciendo uso de pinturas que procedían de diferentes retablos. Podemos sólo suponer que estaría en posición perpendicular al eje este-oeste de la catedral y que causaría asimismo ciertos quebrantos a la distribución lumínica, aunque no estarían revestidos de especial trascendencia.

En todos los ejemplos a los que se ha acudido, se partía de un edificio construido con anterioridad. En los de tiempos románicos se tiene la impresión de que los resultados no fueron en extremo agresivos y que las nuevas obras se integraron en un espacio que, por otra parte, habían modificado. No faltan por excepción ejemplos desafortunados (Santes Creus), aunque resultado de una acción sobre una cabecera románica transformada en el siglo XIII. Más graves fueron los efectos sobre las construcciones góticas y entre ellas las que afectaron a los que poseían estructuras diáfanas muy vulnerables. En este caso es correcto hablar de desintegración de las artes. La pintura y la escultura funcionan por su cuenta o se integran una en la otra en retablos mixtos u otros esculpidos terminados con la policromía. Pero se hacen al margen del pie for-



8. Cabecera de San Nicolás de Burgos.

zado de la arquitectura, sin intentar para nada integrarse con ella. Lo que se percibe bien es que en todas las circunstancias el protagonismo del arte mueble de los siglos XIV y XV, sean piezas de pintura, escultura o mixtos, es mucho mayor del que corresponde a los del románico y gótico primero.

Los nuevos edificios

Naturalmente, este protagonismo progresivamente mayor de los retablos incide cada vez más en la concepción arquitectónica; lo hemos comprobado ya en la Seo de Zaragoza, hasta el punto de que es razonable afirmar que ahora, en lo que afecta a la integración de las artes, se va imponiendo la idea de que la arquitectura no se debe concebir sin tener en cuenta el retablo escultórico o pintado, cuando se trata de edificaciones nuevas. ¿Cómo se manifiesta esta nueva situación? Recordemos las últimas catedrales tardogóticas hispanas, siempre mencionadas como signo de la pervivencia de lo gótico: Sevilla, Segovia y Salamanca (catedral Nueva). Comencemos por dejar a un lado la última, porque se inicia muy tardíamente (1513) y por los pies, de modo que la cabecera se lleva a cabo en el mundo moderno y ningún retablo gótico podía pensarse para ella. Los incendios sufridos por Segovia en el siglo XVI afectaron a la catedral y determinaron la necesidad de comenzar el nuevo edificio en fechas aún más avanzadas (1523). Es claro que se repite la situación anterior: ¿quién puede concebir una fábrica tardogótica para una cabece-



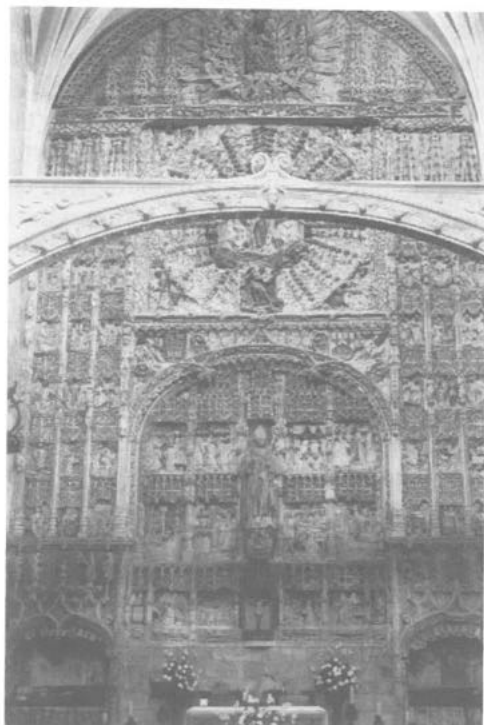
9. Retablo de San Nicolás de Burgos.

ra que se iniciaba en 1523?

Sin embargo, para una reflexión como la que pensamos resulta ideal el proceso constructivo de la catedral de Sevilla. También se inició por los pies, pero a fines del siglo XIV. Se llega a la base de la cabecera avanzado el siguiente. Para llevar a buen fin un plan en extremo ambicioso había que tener en cuenta que el terreno sobre el que se levantaba coincidía con el del *haram* de la mezquita almohade que

había servido de catedral hasta ahora, lo que implicaba una anchura desmesurada que dará lugar a un edificio de cinco naves y con capillas abiertas en los laterales. Además, y por esto se comenzará por los pies, la voluntad de Juan II era que se mantuviera la capilla real donde se habían enterrado sus antecesores, Fernando III y Alfonso X, y que había creado el segundo en el siglo XIII. No entiendo que ésta haya sido la razón por la que la cabecera del presbiterio se hiciera plana en su parte oriental y rectangular en conjunto. Se alzó un enorme muro que debía servir en parte de soporte del más gigantesco de los retablos hispanos, que acabó superando al de la catedral de Toledo y no digamos a los demás. En este primer punto la arquitectura se había plegado a lo que exigía el retablo que debía hacerse a continuación. Por supuesto en este muro no había ningún vano, no había ninguna luz procedente de oriente. La diferencia de altura entre la nave central y las laterales no era muy grande, pero permitió la abertura de notables ventanales sobre los arcos de separación. De este modo entraba luz por ambos lados, insuficiente, no obstante para iluminar el retablo [6]. Es muy posible que se pensara un gran cimborrio, no sólo para hacer más monumental un edificio que ya lo era, sino para que en él se abrieran amplias ventanas que serían focos lumínicos para el espacio interno en general y para el retablo en particular.

Sabemos que el cimborrio lo inició el casi desconocido (actuó en otros



lugares) Alonso Rodríguez en 1496 y que era gigantesco, con lo que debía proporcionar mucha luz. En 1506 estaba terminado, pero ya desde antes planteó serias dudas su estabilidad. Quizás debido a un mal cálculo, quizás porque le afectara el terremoto de 1504, la cuestión es que se vino abajo. Es una muestra donde se percibe que la arquitectura se puso al servicio de la idea de retablo que se estaba pensando, pero donde debieron forzarse las estructuras hasta un punto insostenible y sobrevino el desastre. La consecuencia es que se hizo de nuevo, pero no como antes sino de forma mucho más modesta, tal como hoy lo vemos. En el exterior se distingue, pero destaca poco [5]. Apenas le cabe la calificación de cimborrio y la superficie de ventanales abierta en él es pequeña. Entra poca luz a su través. Lo cierto es que en el estado final actual la capilla mayor quedó en una cierta semioscuridad que obliga como en otros casos a utilizar la luz artificial a la hora del culto. Hubo conciencia de que era necesario construir teniendo en cuenta lo que sería el retablo, pero se llegó a límites que determinaron por fin que lo hecho no fuera suficiente.

En otro orden de cosas hay que tener en cuenta la rapidez con la que creció el tamaño de los grandes retablos, que hizo que en ocasiones determinados edificios se realizaran pensando en uno de notables dimensiones, de manera que la macicez del muro llegaba hasta una considerable altura, inicialmente, que se consideraba suficiente para apoyarlo. Luego, en la realidad se demostraba insuficiente, porque al final el retablo apropiado acababa siendo mayor. Pongamos un ejemplo bien conocido. Juan de Colonia es encargado por Juan XI de planificar el monasterio cartujo de Miraflores en las afueras de Burgos. Comienza su iglesia, pero muere el rey y la obra queda detenida durante el reinado de su hijo Enrique IV. Cuando Isabel la Católica, su hermanastra, decide continuarla ha muerto el arquitecto. Le sucede efímeramente otro hasta que Simón de Colonia, hijo de aquel, lleva todo a buen fin. Concibe una cabecera poligonal abierta con ventanas sumamente altas que acaban cubriéndose con buenas vidrieras de origen flamenco.

Transcurren pocos años. Durante los primeros Gil Siloe realiza los sepulcros de Juan II y su esposa Isabel de Portugal y el de su hijo y hermano de Isabel, Alfonso (1489-1493). En 1496, la reina decide encargar un retablo monumental de madera policromada al mismo artífice. Es una obra en extremo costosa y de tamaño gigantesco. Lo es hasta el extremo que su alzada sobrepasa el nivel de los ventanales que se cubren con vidrieras aún hoy bien conservadas que a consecuencia de ello apenas se distinguen desde abajo [7]. No creo que sea razonable hablar de falta de coordinación entre arquitecto y escultor. El primero había concebido un muro que era macizo hasta una notable altura, la que juzgó conveniente de acuerdo con lo que a su juicio, y al de todos, sería el normal para que soportara el retablo con el que había de concluir la obra. Pero en el momento en que se lleva a cabo, todo parece poco y al escultor se le propone una fábrica gigante que roza la cubierta abovedada y supone un costo elevadísimo.

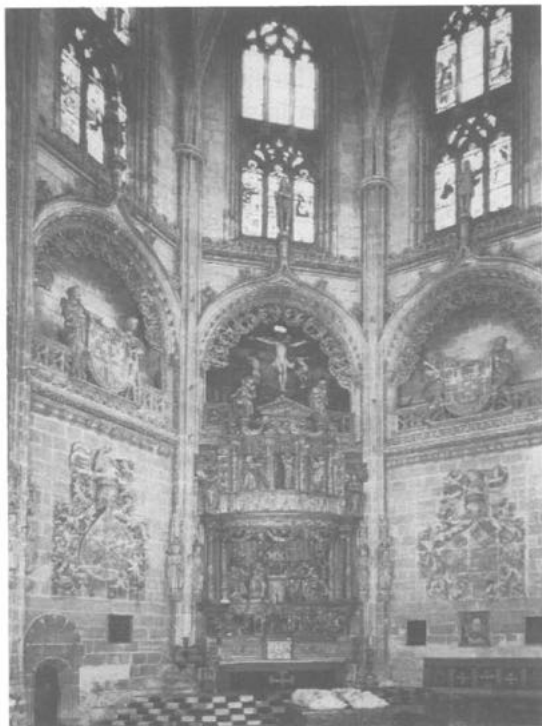
Quizás en San Nicolás de Burgos se produjo una situación similar, aun-



que las condiciones no fueran las mismas. La cabecera se construyó plana, a fin de que un retablo se apoyara sobre ella. Pero en la zona superior se abre un ventanal de iluminación a notable altura [8]. La familia de los López Polanco estaba detrás del proyecto. Era una familia importante de mercaderes de origen cántabro, establecida de antiguo en Burgos. Gonzalo López de Polanco fue la persona que llevó a cabo el encargo. Estaba casado con Leonor de Miranda, que falleció antes que él y que pertenecía a la élite burgalesa asimismo. Quiso que se enterrara allí su hermano muerto Alfonso de Polanco que a su vez había estado casado con Constanza de Maluenda de *status* social similar. Es importante señalarlo, porque hasta ahora hemos visto proyectos y modificaciones resultado de la voluntad de reyes, obispos o cabildos catedralicios, mientras en nuestro caso se trata de unos mercaderes poderosos que ni siquiera son otra cosa que parroquianos de San Nicolás, los que tienen capacidad para que su lugar de enterramiento provoque obras donde la concepción del retablo supedita a la arquitectura. En el conjunto los sepulcros se sitúan además con arrogancia a ambos lados del presbiterio y envolviéndolos tanto a ellos como al altar se traza un excelente retablo de piedra, algo igualmente singular porque solía preferirse la madera. Sospecho que en el proyecto inicial no se llegaba hasta el ventanal, pero en el transcurso del trabajo se modificó en el sentido de acrecentarse y alcanzar el nivel de las bóvedas [9]. Es muy posible que el proyecto inicial estuviera en las manos de Simón de Colonia, pero luego se incorporó su hijo Francisco, responsable al menos de parte de la escultura. Esto determinó la oclusión de la fuente lumínica oriental. Para que no se impusiera la oscuridad se hizo preciso abrir ventanas laterales de entrada de luz.

Como es normal, los arquitectos debieron meditar sobre lo que se les exigía y actuar en consecuencia, unas veces de manera muy correcta y otras resolviendo el problema con soluciones de compromiso o razonablemente aceptables. Por ejemplo, en San Juan de los Reyes de Toledo, donde el arquitecto Juan Guas era también escultor, se plantearon los problemas a diferentes niveles⁸. En primer lugar, no existió un solo muro de la cabecera y transepto que hubiera sido perforado a baja altura, sino que en todos se procedió a hacerlo de modo conveniente, pero a un nivel considerable. En el transepto se realizó esto de ejemplar manera, y la parte del muro macizo se cubrió con un espeso tapiz plástico en el que se repetían con insistencia las armas de los Reyes Católicos, antes de la conquista de Granada, entre figuras de santos concebidos de bulto redondo. Por otra parte, en la cabecera poligonal no se abrieron sino dos ventanas en el tramo recto que proyectaban escasa luz al interior, pese a que quizás se hubieran podido abrir otras en el tramo inmediato oriental. La luz que ilumina el interior procede en primer término de los

⁸ AZCÁRATE, J. M. de: "La obra toledana de Juan Guas". *Archivo Español de Arte*, nº 32. 1956, págs. 11 y ss.; ARRIBAS, F.: "Noticias sobre San Juan de los Reyes". *Boletín Seminario Arte Arqueología Universidad Valladolid*, XXIX, 1963, págs. 43-72.



10. Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos.

grandes vanos abiertos en los extremos del transepto, y en segundo lugar del cimborrio, aunque tenga cegados hoy algunos de los paños originalmente pensados para abrirse. En la nave, las ventanas son altas asimismo, en el mismo nivel que en el *t r a n s e p t o*. Aparentemente, la amplitud de las superficies macizas podría parecer excesiva y con consecuencias sobre un ambiente de penumbra. No es así y se comprueba contemplando el retablo actual. En esto hay que recordar que es muy probable

que Guas diseñara uno diferente primero, como lo vemos en un dibujo excelente que ha llegado hasta nosotros, pero por motivos ignorados no se llevó a cabo el proyecto y el que hoy contemplamos procedente del taller de los Comentes procede del renacimiento. En realidad, toda la iluminación interior está pensada con cuidado, lo que implica la disposición arquitectónica para que se iluminara retablo y muro con las imponentes señales heráldicas.

Donde los problemas planteados por las nuevas situaciones se resolvieron de un modo más apropiado y razonable fue en las grandes capillas funerarias del condestable Álvaro de Luna en Toledo y del condestable Pedro Fernández de Velasco en Burgos. En el primero de los ejemplos todo fue el resultado de la combinación entre un buen arquitecto, Hanequin de Bruselas, que, no obstante trabajó cuando las dimensiones del retablo no habían alcanzado sus máximos, y la fortuna de que los sucesores del condestable, en la restauración de su maltrecha memoria, hubieran demostrado quizás cierta sensibilidad evitando la agresión a un espacio tan luminoso o bien que no estuvieran dispuestos a realizar unos dispendios como los que Isabel la Católica hizo en Miraflores. De 1430 data el contrato. Todavía por entonces el retablo gigante apenas había sido experimentado en la Corona de Castilla y sólo en la pintura, pero es muy posible que pareciera evidente que estaba alcanzando un



11. Convento de Santo Tomás de Ávila.

desarrollo que requería que se tuviera en cuenta a la hora de planificar la arquitectura.

El monumental marco funerario ponía de manifiesto la arrogancia del favorito y suponía una agresión grave a la catedral en su cabecera original. Su planta poligonal centralizada tenía otras connotaciones simbólicas relacionadas con la muerte. En altura había de ser un prisma cuyas caras se dividían en dos partes en horizontal. La inferior era maciza y estaba destinada a cobijar nichos que contuvieran sepulcros de la familia y ornamentación en relieve, comenzando por los agudos gabletes tangentes a los “arcus solia”. Una de las caras, la enfocada a oriente, estaba destinada a recibir el retablo. La zona superior se abría con grandes ventanas. La luz que entraba era mucha, como se demuestra hoy en día, aunque hubiera estado más tamizada con el complemento de las vidrieras.

Sucesos luctuosos determinaron la muerte violenta del valido y el saqueo de la capilla. El sepulcro quedó destruido. Cuando las aguas se calmaron y no existieron trabas para la recuperación de la memoria hubo que encarar nuevos sepulcros exentos y nuevo retablo. Éste, aún siendo de notable tamaño (pintado por Juan de Segovia y Sancho de Zamora con el añadido del santo titular, Santiago el Mayor en escultura exenta de madera policromada), no superó la altura de que disponía y ocupó casi por completo el muro que le estaba destinado. En consecuencia, toda la capilla aparece bañada por suficiente luz como para que el retablo se vea bien.

La capilla del Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco y de su esposa Mencía de Mendoza, en la catedral de Burgos, se inició mucho más tarde (h. 1482) y se planificó sobre bases similares. El retablo que se organizó al principio era de escasa entidad, porque quizás entonces los de escultura



no habían alcanzado las posteriores dimensiones o no interesó concebirlo así. Bajo el actual conservamos sus restos y se comprueba que su interés era relativo. Unos años después, ya en pleno siglo XVI se decidió sustituirlo por otro mayor renacentista que se encargó a Diego Silóe y Felipe Bigarny, el que hoy existe. Ni aun estos nuevos condicionantes incidieron negativamente sobre la idea sostenida al principio y la capilla es en alto grado luminosa la mayor parte del día, aumentada aún la luz por la bóveda calada de crucería con que se remata la cubierta [10].

Quizás fue menos afortunado el autor de la espectacular capilla de los Vélez en la catedral de Murcia. Fue Juan Chacón casado con Luisa Fajardo y hombre de confianza de los Reyes Católicos, en especial de Isabel, quien emprendió la obra teniendo en cuenta, con seguridad, al menos la obra toledana mencionada. Lo terminó su hijo, Pedro Fajardo. En realidad no parece que nunca se le hubiera dotado del retablo usual. Aunque los modelos son claros las diferencias en el interior son enormes y nunca convenientemente explicadas, dando la impresión de que se impuso un cierto sentido del espectáculo de carácter teatral, con ánditos, tribunas y profuso ornamento plástico. El exterior resulta muy robusto y compacto. En el interior la riqueza ornamental crea un ambiente profuso y llamativo, de lectura poco clara, envuelto en una luz tenue que procede de diversos vanos no demasiado grandes abiertos en la zona superior que tal vez en un primer momento se pensó que fuera algo más alta con el consiguiente crecimiento de las fuentes lumínicas. De haber existido retablo se hubiera distinguido con dificultad.

No siempre los arquitectos estuvieron acertados por completo a la hora de adecuar los edificios a las condiciones de integración que les imponían pintores, escultores y clientes. Una de las obras más interesantes realizadas en tiempos de los Reyes Católicos fue el convento de Santo Tomás de Ávila (iniciado en 1481), por la vinculación que mantuvo no sólo con la reina constituida en inesperada patrona de un proyecto que nació con fines funerarios personales, sino con Tomás de Torquemada y la recién renovada inquisición. Aparte de esto la iglesia fue destinada a sepulcro de Juan el hijo de los reyes muerto prematuramente.

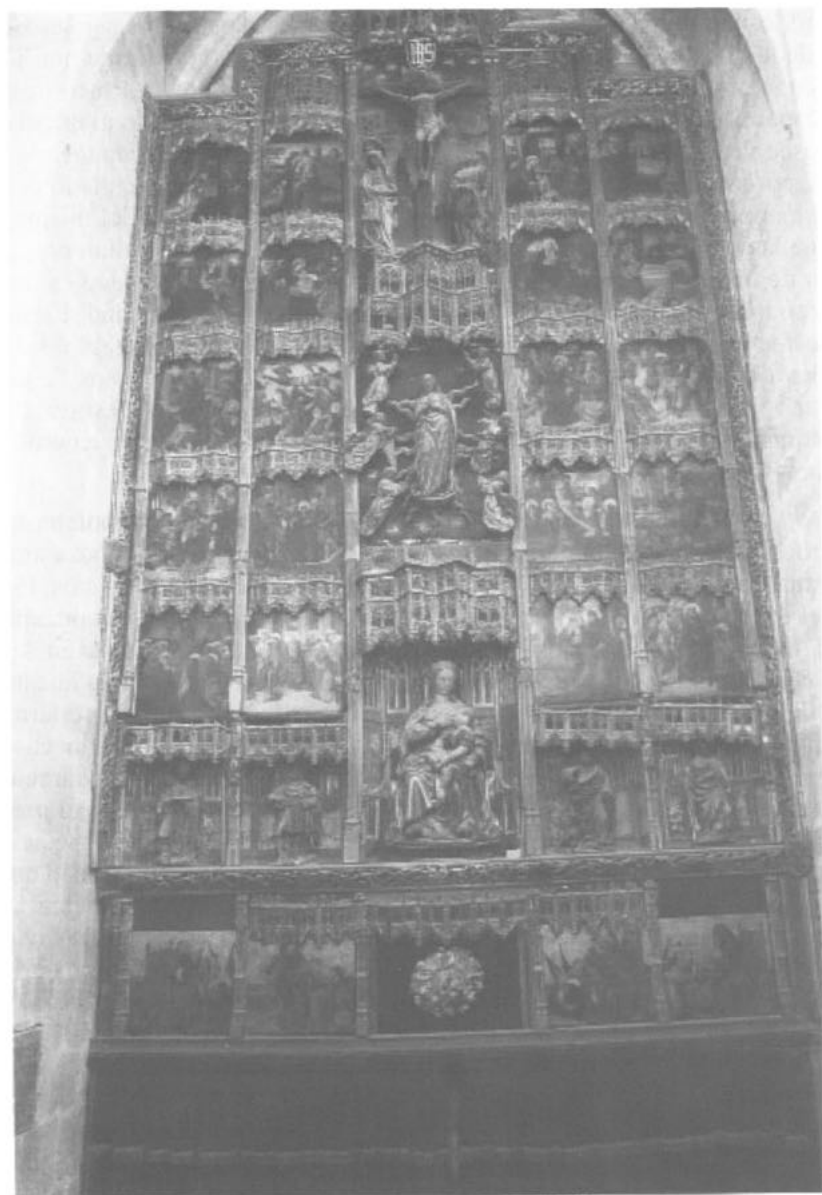
La iglesia posee una cabecera singular dividida en dos pisos, situado el altar principal en el superior y apoyado en arco escarzano y bóveda de crucería casi plana. Los alardes estructurales se repiten en las cubiertas que sostienen el coro en alto a los pies. Este despliegue de conocimientos estereotómicos y de exhibiciones estructurales atribuidos sin seguridad a Martín de Solórzano no tienen un complemento adecuado a la hora de pensar en las entradas de luz, donde fue mucho menos afortunado. Por supuesto, el muro oriental se concibió sin vanos para colocar sobre él el retablo de Santo Tomás de Pedro Berruguete, pero lo cierto es que la sensación de sólida macidez se mantiene en todo el edificio, tanto en el interior como en los volúmenes geométricos del exterior. Por ejemplo, la nave es de mucha mayor altura que las



capillas laterales, de manera que entre los arcos de entrada a ellas y el nacimiento de la bóveda central queda una superficie muy amplia que otros aprovecharían para vaciar y crear entradas de luz, o al menos para disponer algún ándito que colaborara a la mejor articulación de los muros, incluso en parte calado al exterior. Nada de eso. Es en la zona más alta definida por la bóveda donde se encuentran estos vanos y son pequeños, ocupan escasa superficie, y proporcionan una luz relativa al interior. Incluso cada tramo alternativamente posee ventana o carece de ella [11]. La torpeza es más evidente en la cabecera, porque si se hubieran abierto dos pisos de ventanas a cada lado del retablo al menos éste hubiera estado iluminado. Pero sólo hay una del mismo tamaño que las otras. Hay ocasiones en que estas deficiencias se palian con el vaciado de un gran rosetón a los pies, pero en nuestro caso de nuevo es pequeño y proporciona poca entrada de luz. La sensación es de oscuridad. El arquitecto no fue capaz de adaptar la arquitectura a lo que exigía el retablo, salvo en la idea de buscar para él la ubicación que requería. Si tratáramos de encontrar una explicación adecuada a la escasa simpatía que despierta hoy la Inquisición, diríamos que la penumbra de la iglesia va de acuerdo con su carácter tenebroso.

En otras circunstancias las malas soluciones que hoy contemplamos no proceden de inconvenientes actuaciones originales y de la torpeza ante determinados problemas no son o no fueron responsables los arquitectos. Es el paso del tiempo el que ha modificado las condiciones primigenias concebidas por él incluso a costa de esfuerzos e imaginación. Centrémonos en la capilla Acuña, abierta en el lado del evangelio próxima al transepto en la catedral de Burgos. Se diría que hoy es algo oscura, pero ¿era así cuando se terminó? El obispo decide enterrarse allí y obtiene el permiso para hacerlo en el lugar opuesto al elegido antes por Alonso de Cartagena. Existían previamente algunos altares en esa zona situados en lugares de escasa profundidad preparados en los muros que limitaban el espacio general y que hubo que respetar. En consecuencia se tuvo que trabajar sobre una base de cierta irregularidad que determinó que la bóveda exigiera al arquitecto unos esfuerzos especiales de diseño y estereotomía [12]. Además, la cabecera que mira al este ha de dividirse en dos partes porque se necesita que contenga dos altares para imponer uno previo cuyo culto desea mantener el cabildo. En la parte más próxima al exterior (norte) se ha de apoyar el nuevo retablo gigante concebido por Gil de Siloe. Añadamos el hecho de que se construye sobre un terreno en pendiente marcada que provoca de tiempo atrás humedades en el muro septentrional que el arquitecto primero, Juan de Colonia, se compromete a eliminar. Para conseguir todos estos objetivos ha de lanzar la bóveda a gran altura (quizás esta parte queda ya en manos de su hijo, Simón de Colonia, pero siguiendo las pautas concebidas por su padre).

¿Cómo debe iluminar este ámbito? Si juzgamos por el aspecto que hoy presenta se diría que fracasó en las soluciones propuestas, porque la entrada de luz es escasa y la capilla se mantiene en una cierta penumbra durante la



12. Capilla Acuña de la Catedral de Burgos.



mayor parte del día. La razón es que la única fuente de luz importante proviene del ventanal abierto en el muro norte, muy elevado para que no se encuentre el nivel del suelo exterior casi a su misma altura. ¿Pero era esa la situación original? Si se examina todo con cuidado es evidente que no. Ante todo recordemos que era la primera capilla monumental que se edificaba en el lado de la epístola a la altura de las naves. Existían otras de escaso alzado y menor profundidad que serían derribadas siglos después para levantar la actual de Santa Tecla. Por eso no existió el menor inconveniente en vaciar a occidente un óculo no muy grande pero de diámetro suficiente que permitía que la luz se filtrara desde el mediodía y más aún por la tarde e iluminara de modo especial el nuevo retablo. Cuando en el siglo XVIII se edifique esta iglesia dentro de la iglesia que fue la capilla de Santa Tecla de altas cubiertas y enormes dimensiones, será necesario ocluir ese vano, por estar ahora situado en un muro que comparten ambas capillas. De esta manera la de Acuña perdió la mayor fuente de luz. Aún hay más. Al mismo tiempo, en el lado sur se habían abierto igualmente huecos a gran altura, por encima de la que corresponde a las naves laterales, que proporcionaban una luz que por venir del sur se percibía durante la mayor parte del día, aunque la proximidad de la nave central nunca permitiría que fuera muy intensa.

En definitiva, que los arquitectos, agobiados ya por los primeros problemas que les imponía la ubicación de la capilla, tuvieron que resolver otros inusuales sobre la entrada de luz que debía iluminar al nuevo y gigantesco retablo y lo hicieron de modo satisfactorio. El espacio en general y el retablo en particular recibieron la luz que necesitaban. Pero el paso del tiempo y las nuevas construcciones obligaron a cegar dos de las tres fuentes y convirtieron un ámbito luminoso en otro bastante oscuro. Los Colonias no tuvieron en ello ninguna responsabilidad.

Un capítulo interesante es el que constituyen las iglesias de cabecera antigua que la sustituyen en el siglo XV o inicios del siguiente por otra nueva. Ha sido un proceso constante en los siglos góticos el que viejos edificios románicos de tamaño medio se acabaran derribando para dar paso a unos nuevos góticos de mayores dimensiones y alzado. Pero otras veces esto sólo se lleva a cabo con la cabecera. El motivo principal es la necesidad o conveniencia al menos de un ámbito más grande para la capilla mayor que se desea resaltar. Pero no creo que haya que excluir entre los motivos la querencia de un retablo monumental adecuado a los nuevos tiempos y que responda a las expectativas tanto culturales como de prestigio exigidas.

En estas circunstancias, una vez más, el encargo de un retablo exige previamente modificar el espacio arquitectónico.

Un ejemplo espectacular lo encontramos en la catedral románica de Zamora, edificio románico notable cuyo cimborrio sobre el crucero es justamente famoso. Seguramente durante el episcopado de Juan de Meneses (1468-1493) se decidió sustituir la cabecera original por otra tripartita de tes-

tero plano en los laterales y terminada en la parte central con un ábside poligonal. Sin embargo, los escudos que se encuentran en las partes altas exteriores son de Diego Meléndez Valdés (1496-1506), lo que motivó que Gómez Moreno supusiera que el cambio se realizó entonces⁹. Lo más probable es que en efecto fuera todo resultado de la voluntad de Meneses, porque cuando Münzer visitó Zamora en 1494-1495 alabó la antigua catedral y se maravilló de “un altísimo retablo frente al coro con excelentes pinturas”, lo que indica que ya todo estaba terminado en lo esencial, incluido el gigantesco mueble, y que sólo aspectos concretos de las cubiertas al exterior necesitaban rematarse (ni siquiera menciona el viajero alemán que algo estuviera en construcción). Se trataba de un trabajo dirigido por Fernando Gallego, el pintor más importante del reino de León por entonces, con abundante colaboración de taller. Se desmontó y desaparecieron muchas pinturas, pero la mayoría de las salvadas se encuentran repartidas entre la vecina iglesia de Arcenillas y la propia catedral.

¿Dónde se colocó exactamente el retablo? Una posibilidad es que se hiciera como en Salamanca, donde Dello Delli siguió la curva de la exedra de la capilla. Otra es que se adelantara y cerrara el ábside a la misma altura que los testeros de las capillas laterales. En la primera de las hipótesis la iluminación sería deficiente, porque sólo dos ventanas abiertas en dos paños del prisma de la cabecera servirían como entrada de luz y la restante proveniente del cimborrio estaría lejos, aunque fuera abundante. Complementariamente, también en el tramo recto se abren en los extremos de las capillas laterales otros dos ventanales cuya luz sólo parcialmente se aprovecharía en el retablo. Sin embargo, si se hubiera adelantado a la embocadura del ábside, la misma luz estaría más próxima tanto la de las capillas laterales, como la del cimborrio y la iluminación del retablo hubiera sido suficiente. Pero, ¿es posible que se concibiera el nuevo espacio de tal manera que se dejara sin uso la zona del ábside? Salvo que se pensara desde el principio para colocar allí una sacristía o cámara de uso similar, parece altamente improbable.

Más singulares fueron las circunstancias de la catedral de Palencia, aunque superamos en parte al hablar de ella los límites medievales establecidos para este análisis. Se trata de un edificio iniciado en el siglo XIV (1321), interesante, pero en modo alguno fundamental. De hecho las obras avanzaron con una lentitud desesperante. En 1504 se consideró que las obras estaban tan avanzadas que era posible encargar el retablo mayor a Felipe Bigarny. Sin embargo, desde fines del siglo XV las obras se habían acelerado e incluso se llegó a pensar (Juan Rodríguez de Fonseca) que era conveniente hacer más monumental el interior elevando sobremanera la nave mayor. La cuestión es que, mientras el escultor iba entregando las esculturas, pareció que sería apro-

⁹ Sobre la evolución de la cabecera con el paso del tiempo, RAMOS DE CASTRO, G.: *La catedral de Zamora*. Zamora, 1982, págs. 117 y ss.



piado realizar una fábrica adecuada a estas alturas y a los tiempos que corrían, con lo que la cabecera primitiva resultaba insuficiente trasladándose hacia el oeste. Se concibió un gran rectángulo cuyo muro oriental alcanzó notable altura y sirvió de soporte al retablo que al mismo tiempo hubo que aumentar en dimensiones con el encargo de varias pinturas a Juan de Flandes y el aprovechamiento de esculturas desperdigadas por la catedral (Alejo de Vahía). El resultado fue una obra monumental y la modificación de la catedral que parece poseer un doble transepto y se “lee” con dificultad cuando se deambula por su interior. Por otra parte, la altura considerable de la nave central permite que no alcance la zona de ventanas y pueda entrar la luz libremente, aunque por fin no parece suficiente para que pueda contemplarse con detalle la gran fábrica mixta de pintura y escultura.

También es tardío el ejemplo de la gran colegiata de san Isidoro de León. Como edificio románico conocemos su enorme importancia desde todos los puntos de vista artísticos (escultóricos, pictóricos, miniaturísticos, de artes suntuarias, etc.), pero arquitectónicamente es un edificio de dimensiones medianas, en desacuerdo con lo que significó. Quizás por ello, ya en 1513 Juan de Badajoz el Viejo (y otra vez desbordamos el marco cronológico establecido previamente) derriba el ábside principal y lo sustituye por una más monumental cabecera plana. Quizás se había pensado adosar un retablo. En todo caso, el actual proviene de Pozuelo y encaja perfectamente como si se hubiera concebido para allí¹⁰.

Epílogo

Los ejemplos aportados son suficientes para poner de manifiesto una situación nueva de la relación de las artes, en las que la arquitectura pierde su viejo papel protagonista y se subordina a escultura y pintura a consecuencia del desarrollo alcanzado por ese mueble excepcional que fue el retablo en España. Con todo, supongo que se ha dado por sobreentendido que no siempre las cosas funcionan así en el siglo XV. Incluso podemos aludir a retablos que se subordinan a una arquitectura previa. Anteriormente mencionábamos el ejemplo de Pere Serra en el de la Pentecostés de Manresa e indicábamos que sus notables dimensiones obligaban a situarlo sobre el muro sur, en lugar de orientarlo hacia el este, como sería normal. Disponemos de otros ejemplos en los que ante situaciones parejas no se realizan así las cosas. En la catedral de Santo Domingo de la Calzada se encuentra la capilla funeraria de los Suárez de Figueroa. Está en la zona de las naves, lado de la epístola, y nece-

¹⁰ Recientemente se han documentado sus autores, en especial la presencia de Andrés de Melgar, el pintor que trasladará su residencia a Santo Domingo de la Calzada (PARRADO DEL OLMO, J.M.: “Andrés Melgar en el retablo de Pozuelo de la Orden. Las relaciones entre pintores en el medio castellano del primer tercio del siglo XVI”, en *Boletín Seminario Arte Arqueología Universidad Valladolid*, LXIV, 1998, págs. 255-270.)

sariamente es de escasa profundidad y bastante altura. Se quiso dotarla de un retablo mixto de pintura y escultura. Estamos hacia 1500, época de grandes piezas de esta clase de objetos. Quizás aquí era importante que el muro sur se vaciara para disponer vanos bajo arco solio destinados a recibir sepulcros familiares, como sucedió de hecho. Entonces, se siguió el camino correcto: en el muro oriental se colocó el altar y tras él el retablo. Pero se deseaba que fuera de buenas dimensiones y contuviera muchas historias. ¿Cómo hacerlo? Concibiéndolo incómodamente estrecho y desmesuradamente alto. En el muro sur se abrió un largo ventanal que da abundante luz al espacio durante buena parte del día. La arquitectura no se modificó, sino que se distorsionaron las proporciones comúnmente utilizadas. Es muy posible que en alguno de los retablos de la diócesis de Palencia en que trabajan Pedro Berruguete y Alejo de Vahía se tienda a aumentar la anchura, para evitar los problemas de luz que se generan si se prefiere que crezcan en altura (Paredes de Nava, Becerril de Campos).

Lo cierto es que durante el siglo XV el gigantismo del retablo se antepuso a las condiciones emanadas de la arquitectura. Existe una integración de las artes, es evidente, pero lo que se modifica es el tipo de relación. Escultura y pintura habían adquirido una independencia cierta respecto a la arquitectura en los siglos XIII y XIV. La imagen de bulto redondo, la retrotábula o el pequeño retablo podían fabricarse al margen del edificio y colocarse en el lugar que les correspondía sin integrarse en la fábrica monumental. Pero, paulatinamente, el retablo, fuera de escultura, de pintura o mixto, comienza a crecer en altura y anchura y hacerse más complejo en estructura. Su ubicación en el ámbito que se le destina comienza a incidir de manera cada vez más ostensible en la arquitectura y modifica al menos el espacio interno. A partir de aquí suceden varias cosas. En edificios antiguos dotados de estos retablos gigantes, la arquitectura se agrede, el espacio se fragmenta, las fuentes de iluminación se ciegan o se modifican. Se produce una verdadera “desintegración de las artes”. Pero, por lo general, las obras nuevas se diseñan teniendo en cuenta las nuevas condiciones, lo que supone que la arquitectura y las fuentes de luz se subordinan al tipo de retablo que se añadirá de inmediato. Esto provoca una nueva integración de las artes, en la que la arquitectura pierde el papel protagonista.

¿Hay un cambio marcado cuando entramos en el renacimiento? En líneas generales yo diría que no: los retablos del siglo XVI alcanzan las dimensiones de los tardogóticos y aún las superan en multitud de ocasiones. Además, los conservados son más abundantes, sobre todo los de escultura (madera policromada). Pero, plantear su análisis en detalle supera el margen cronológico aquí decidido.

Una sola advertencia más. Hablábamos antes de los diversos oficios que pueden ejercer al mismo tiempo los que llamamos artistas. En este período, como ya era normal, abundan mucho entre ellos los que son escultores y ejer-



cen como tales y no se dedican a la arquitectura, igual que ciertos arquitectos no esculpen, pero no han desaparecido, ni mucho menos los que practican ambas profesiones. Cuando disponemos de documentación (en especial en la Corona de Aragón) comprobamos que no faltan los escultores a quienes en un momento dado se les contrata como arquitectos. Lo propio se da al revés.

¿Quién era Guillem Sagrera?: uno de los arquitectos góticos hispanos más extraordinarios, pero no tenía inconveniente en actuar como escultor con obras de una modernidad y calidad casi comparables a las del otro oficio. Menos importante, pero en idénticas circunstancias se presenta el catalán Bernat Roca. Y en la Corona de Castilla nos encontramos con Juan Guas. Antoni Canet, gran escultor mallorquín activo en Cataluña, sorprende erigiéndose sucesivamente en arquitecto o maestro de obras responsable de la fábrica de dos catedrales y en la segunda (Gerona) es capaz de voltear la prodigiosa bóveda de la nave única. Jaume Cascalls es sobre todo escultor, pero acepta ser maestro de obras e, incluso, pintor ocasional. Pere Sanglada, sin embargo, sólo es escultor y el gran Berenguer de Montagut, arquitecto. Pero Moragues es excelente escultor, magnífico orfebre y casi desconocido arquitecto. Todos estos son los casos más normales entre arquitectos y escultores, pero también en el capítulo entran los pintores. Guillem Seguer fue escultor, arquitecto, pintor y maestro de vidrieras, aunque aquí parece que nos encontramos con una excepción.

Pintor y miniaturista suelen ser profesionales diferentes, pero no siempre sucede así. Los más grandes miniaturistas de Catalunya han sido pintores: Ferrer y Arnau Bassa, Rafael Destorrents. El maestro de Burgo de Osma (Soria), autor de varios retablos de la catedral que le dio nombre, fue el principal miniaturista entre los que iluminaron los cantoriales del monasterio Jerónimo de La Espeja. Mientras estas situaciones las muestran con frecuencia los documentos en Cataluña no parecen darse tanto en los distintos reinos de la Corona de Aragón, aunque es de suponer que no faltaron, entre otras cosas porque la ilustración del libro no gozó de excesivo valor. Por desgracia, la falta de protocolos notariales en la Corona de Castilla hasta 1500 aproximadamente, no nos permite constatar estos hechos con demasiada frecuencia. Se afirma que Simón de Colonia, además de excelente arquitecto, practicó la escultura sobre la base de ciertos indicios. El anónimo Maestro de los Cipreses historió los cantoriales de la catedral de Sevilla y pintó frescos en Santiponce (Sevilla). Francisco de Colonia, hijo de Simón, cuyo trabajo se extiende por el siglo XVI, fue aceptable escultor además de arquitecto. Todo apunta, sin embargo, a que Alejo de Vahía, Gil Silóe, Rodrigo Alemán, etc., tan sólo destacaron como escultores. De estas constataciones se deduce que esta idea a veces expresada sobre el artista total en el renacimiento es una ficción. Si exceptuamos al gran Leonardo da Vinci y en parte a Miguel Ángel, los restantes o sólo trabajaron en un oficio o ejercieron dos siguiendo el modo de comportamiento de la época tardomedieval.



Repitiendo lo indicado con anterioridad, es necesario recordar que de todos los caminos destinados a hablar de la idea de la integración de las artes en la Edad Media sólo se ha elegido uno. Por ejemplo, otro capítulo de singular interés lo constituye el análisis de la evolución del ámbito funerario y del sepulcro monumental. Los más antiguos entre éstos ni aún se encontraban en el interior del edificio sagrado. Desde que se concedió permiso para ello las cosas evolucionan de un modo en origen impensable. Al comienzo no hay sepulcro monumental, mientras desde fines del siglo XII se crea la imagen del yacente, y todo se puede colocar en un espacio privilegiado. Se desea colocar en lugar visible, de manera que, por ejemplo al tratarse de un santo se invade el espacio donde se desarrolla la liturgia. Si se trata de un particular genera molestias, hay protestas y se dictan reglas con prohibición de que se ubiquen en lugares que causen algún trastorno. Es el inicio de un largo proceso donde se suceden los encuentros y los desencuentros, la integración del monumento funerario como conjunto en el ámbito arquitectónico, pero asimismo situaciones que inciden en ciertos espacios que han de reunir determinadas características para adaptarse a las ordenanzas que imponen personalidades poderosas o colectividades. En estos ambientes, además, se juega con el color de diversas maneras. Pero hablar de todo esto constituiría otro capítulo que aquí no vamos a desarrollar.

De hecho nos hemos referido a un tema importante del arte gótico en general, pero sobre todo que tiene una incidencia en el arte hispano, desde Baleares a Galicia y desde Asturias a Andalucía, que no encuentra ni lejana equivalencia en el resto de Europa occidental: el especial desarrollo del retablo y sus consecuencias.

COMUNICACIONES



**UN ASPECTO SOBRE LA INTEGRACIÓN
DE LAS ARTES A TRAVÉS DE LOS LIBROS
DE SACRISTIA DE LA SEU VELLA DE LLEIDA:
LA LABOR DE LOS ORFEBRES
EN EPOCA BAJOMEDIEVAL**

*FRANCESC FITÉ LLEVOT,
ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ
y CARMEN BERLABÉ JOVÉ
Universitat de Lleida, Museu de Lleida Diocesà i Comarcal*

Si alguna época muestra de forma clara la subordinación de las distintas artes a la arquitectura, sin duda alguna esta es la gótica, y es por ello que el movimiento de recuperación de las técnicas artesanales que surgió en el siglo XIX, buscó su modelo ideal de inspiración en dicho período. El peso que la arquitectura va a poseer a lo largo de toda la Edad Media sirve, sin duda alguna, para dar explicación a este fenómeno. Advertimos como el uso de motivos arquitectónicos como elementos estructurales de composición y decorativos es determinante en el resto de las artes. Basta para ello examinar la mazonería de los retablos, que suele ser de estructuras claramente arquitectónicas, o ciertas piezas de orfebrería, como los ostensorios, relicarios, cruces procesionales, incensarios o portapaces. Lo mismo ocurre con las vidrieras, en las que los enmarques de las representaciones figuradas, cuando no todo el conjunto, se decoran con motivos arquitectónicos. Cruces de término, tapices, tejidos bordados, esmaltes, joyas, etc., reiteran una y otra vez dichos motivos, combinándolos con otros de la flora o fauna, que hallamos también en capiteles e impostas. Durante el gótico, los grandes espacios de los palacios y las iglesias, mostraban un mobiliario afin en todo con la arquitectura que les daba cobijo, con unos estilemas y unos repertorios decorativos perfectamente codificados.

Dicha integración de las artes puede analizarse desde el punto de vista de la promoción, tanto en obras colectivas como en individuales. En éste último caso, el promotor se encargaba no solo de elegir al maestro de obras y a los artífices de la nueva fábrica, si por ejemplo se trataba de una capilla para cobijar su sepultura, sino que además la proveía del mobiliario necesario, a saber, el altar y retablo, un cáliz, un misal y las ropas litúrgicas. Cuando el Cabildo era el promotor, los encargos podían ser muy diversos, por el papel que jugaba dentro de la catedral. Todo proyecto, indefectiblemente, debía ser aprobado por él, nombrando acto seguido a uno o varios canónigos para su

ejecución, los cuales contactaban con el artista y establecían el contrato y las capitulaciones para la ejecución de la nueva obra¹.

Gracias a la documentación conservada, las catedrales se ofrecen como marco incomparable para el estudio de la actividad de los artesanos que realizaron su mobiliario o que, en ocasiones, simplemente lo repararon.

En el caso que nos ocupa, la *Seu Vella* de Lleida, poseemos, por un lado la documentación de administración de la Obra (*Llibres d'Obra*), en la que aparecen anotados los gastos ocasionados por las nuevas construcciones así como las reparaciones frecuentes de la fábrica de la catedral y del resto de edificios propiedad del cabildo, a los que se añaden a menudo otros relacionados con la liturgia y las grandes festividades; gastos estos últimos que eran compartidos con la administración de la sacristía (*Llibres d'Ornaments*), la encargada de velar por el mobiliario litúrgico. Esta asumía, de hecho, los dispendios que ocasionaban la provisión y reparación de los vasos sagrados, del vestuario de los oficiantes, de los cortinajes y manteles de los altares y de los libros de los oficios, incluidos los del coro².

En esta comunicación nos vamos a centrar en esta segunda fuente hasta la fecha menos trabajada que la anterior-, pues nos va facilitar un riquísimo conjunto de datos relativos a pintores, iluminadores, orfebres y bordadores que nos ayudarán a comprender lo que hemos venido comentado, la integración de las diferentes artes en beneficio de un proyecto común, la catedral. Dado que el espacio del que disponemos no permite elaborar un estudio que englobe a todos estos artistas y artesanos en conjunto, en esta ocasión nos centraremos únicamente en la labor de los orfebres.

Sobre ellos vamos a ofrecer, en primer lugar un estado de la cuestión de su actividad en Lleida, así como una relación de los activos entre los siglos XIV e inicios del XVI. Seguidamente pasaremos a tratar sobre la actividad de cada orfebre en Lleida y su catedral durante este período. Cabe señalar que sus nombres únicamente los conocemos a través de la documentación, pues aún no era prescriptivo marcar las obras con los punzones de taller habituales en épocas posteriores. Paralelamente a los artistas propiamente dichos, analizaremos también el tipo de trabajos que efectuaban, desde las labores de reparación y limpieza del ajuar de plata de la catedral, ya fuesen incensarios, candelabros o cetros procesionales, a la realización de piezas que, en algunos

¹ Por otro lado, ha de tenerse en cuenta el papel que jugaba el maestro de obra, cuyo criterio contaba asimismo a la hora de la ejecución de una obra, ya que se encargaba de su control como responsable general que era de todo cuanto se hacía en la catedral, así como de contratar a los obreros, escultores y picapedreros, e incluso de supervisar la labor de otros artistas, tales como los vidrieros o mazoneros, artífices de las sillerías de coro y las vidrieras.

² Circunstancia que en algunos casos hace que dichas administraciones se regenten conjuntamente, como sucede en la catedral de Girona (DOMENGE MESQUIDA, J.: "Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)", en YARZA, J. y FITÉ, F. (eds.): *L'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs-Universitat de Lleida, 1999, págs. 311-341.



casos, fueron encargadas a orfebres barceloneses, como veremos a través de la documentación.

La orfebrería en Lleida. Estado de la cuestión

Para el estudio histórico de la orfebrería en Lleida, además de las publicaciones de Josep Lladonosa Pujol³, cabe destacar los trabajos de Carmen Aixalà, centrados en la recogida de datos dispersos sobre orfebres y orfebrería leridana a través de las publicaciones y también de nuevas noticias documentales extraídas de los libros de consejo municipales⁴. Asimismo tendremos en cuenta la labor realizada por dicha autora en el establecimiento de un catálogo de las obras conservadas mostrando el punzón de Lleida, unas cuarenta piezas comprendidas en los siglos XIV y XVII⁵.

Sabemos poquísimo sobre el gremio o asociación de orfebres en época medieval para la ciudad de Lleida y área circundante. Todo parece indicar que existía una cofradía dedicada a san Eloy, que incluía a los orfebres, con anterioridad a 1293, año en que fue concedido el privilegio de los gremios por Jaime II⁶. En todo caso, no tenemos constancia documental de la fecha de su institucionalización; lo que sí sabemos es que integraba a los oficios del metal, incluyendo por tanto a los plateros. Creemos que su fundación podría

³ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida*. Tàrraga, F. Camps, 1972, 2 vols.; LLADONOSA, J.: *Las calles y plazas de Lleida a tresves de su historia*. Lleida, Ayuntamiento de Lérida, 1961-1978, 5 vols; LLADONOSA, J.: "Documents i notes del registre d'Actes capitulars de la catedral de Lleida (1498-1512), sobre ornaments, draps imperials i orfebreria de la Seu Antiga". *Ilerda* nº XL, Lleida, 1979, págs. 223-230.

⁴ AIXALÀ, C.: *Introducció a l'argenteria lleidatana. Segles XIII al XVI*, (tesis de licenciatura inédita). Barcelona, Universidad de Barcelona, 1990. *Idem*: "Contribució a l'estudi de l'argenteria de ls terres lleidatanes. El punxó de l'orador de Lleida: variants formals i cronologia", en BALASCH, E.; BERLABÉ, C.; BURREL, M.: *Miscel·lània Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lleida, Ajuntament de Lleida, 1996, págs. 569-578. Entre sus estudios, se incluye alguno monográfico, como el que dedica a la custodia que Ferrer Guerau contrató en 1506 para la *Seu Vella* (*Idem*: "Ferrer Guerau i la custòdia de la Seu Vella de Lleida (1506-1513)", en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*. Lleida, Ajuntament de Lleida, 1991, págs. 265-271). En relación a la documentación que tiene que ver con la antigua catedral, y exceptuando el caso de la custodia de Ferrer Guerau, se limita a hacerse eco de lo publicado en su momento por Alonso a partir de los libros de obra (ALONSO GARCÍA, G.: *Los maestros de "La Seu Vella de Lleida" y sus colaboradores*. Lleida, Gráficas Larrosa, 1976), por ello se hacía necesario investigar a fondo el resto de los fondos documentales de la catedral.

⁵ En relación al punzón, Aixalà establece seis variantes o tipologías entre los siglos XIV y XVII (AIXALÀ, C.: "Contribució...", págs. 572-576).

⁶ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. I, pág. 416; Cfr. AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 161. Desconocemos hasta qué punto dicho privilegio permitía la institucionalización del gremio del metal en el cual se integraban los orfebres. Los estatutos más antiguos sancionados y otorgados por el rey a los orfebres corresponden a la ciudad de Perpinyà (Francia), aprobados por Jaume II de Mallorca en 1297, un año antes que Jaume II el Just concediera un privilegio de la misma índole a la ciudad de Valencia (DALMASES, N. de: *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500 aproximació a l'estudi*. Barcelona,

situarse entre finales del siglo XIII y primeras décadas del XIV, si tenemos en cuenta que en 1315 el rey Jaume II concedió el privilegio de marcaje a los orfebres de las localidades leridanas de Cervera y Tàrraga⁷, lo que lleva a suponer que la capital ya debía poseer dicho privilegio⁸.

En Lleida documentamos al primer orfebre en 1320, judío, llamado Salomó⁹, y las primeras realizaciones que muestran punzón leridano datan del primer tercio del siglo XIV¹⁰. En cuanto al gremio, se documenta por primera vez el nombramiento de inquisidores en 1349¹¹. Por un documento de 1350 sabemos que los orfebres leridanos reivindicaron ante la ciudad su derecho a poder efectuar ciertas piezas que habían de ser regaladas a la reina coincidiendo con su visita a la ciudad. La protesta la originó el encargo efectuado a un orfebre barcelonés para dichas piezas. A pesar de la protesta, se acabaron realizando en Barcelona¹². Por otra parte, en 1382 fueron promulgadas ordenanzas municipales de mercado para los mercaderes, farmacéuticos, tenderos, carniceros, además de los orfebres, y se nombró una comisión encargada de velar por las pesas y medidas¹³. Al cabo de cuatro años, cuando se determinó la representación de los distintos oficios en el consejo de la *Paeria*, agrupados de cinco en cinco, los orfebres fueron incluidos en la ya citada cofradía de san Eloy¹⁴.

Institut d'Estudis Catalans, 1992, vol. I, págs. 45-46). En relación a Barcelona, en 1301 constan tres orfebres formando parte del Consejo de la ciudad, lo que vendría a indicar la posible existencia de una cofradía de orfebres. Por otra parte, en 1381 el rey Joan d'Aragó concedió a los orfebres de Barcelona la facultad de elegir a su representante el día de la festividad de San Eloy (DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. II, pág. 47).

⁷ DURAN y SANPERE, A.: "Orfebrería catalana", en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. VIII, Barcelona, págs. 23-24. En relación a Tàrraga, únicamente se conserva una pieza con su punzón. Se trata de una diadema o corona fechada hacia la segunda mitad del siglo XV, conservada en el Tesoro de la Catedral de Tarragona, aunque procede de la iglesia de San Jaume de Passanant (Tarragona) (MARTÍNEZ SUBÍAS, A.: *La platería gótica en Tarragona y su provincia*, Tarragona, Excma. Diputació de Tarragona, 1988, pág. 127, cat. 31.11, figs. 138-139; *Pallium. Exposició d'art i documentació. Catedral de Tarragona*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 1992, pág. 167, núm. 116). Solamente como apunte, nos gustaría poner de relieve que el 17 de mayo de 1450 el consejo de Tàrraga ordenó la reparación de la custodia, pues se había roto al caerse del altar (SEGARRA MALLA, J. M^a: *Història de Tàrraga amb els seus costums i tradicions. I. (Segles XI-XVI)*, Tàrraga, Museu Comarcal, 1984, pág. 250).

⁸ AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 162. Como veremos, la primera noticia documental que hace alusión al punzón de Lleida data de 1427 y corresponde a un encargo de una nueva mitra por la que paga el Cabildo por el "salarium argentari e per marca" 8 libras 10 sueldos (véase: *infra* n. 32).

⁹ Véase *infra* n. 24.

¹⁰ AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 162.

¹¹ Se trata de G. A. de Maçons y P. de Timor (*Ibidem*, pág. 162 y pág. 202, doc. 1).

¹² AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 176 y pág. 203, doc. 2.

¹³ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. I, pág. 589; AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 163.

¹⁴ En Cervera existía una cofradía bajo la advocación de San Juan y San Eloy que incluía igualmente a los oficios del metal. Se mantuvo hasta 1616, año en que los orfebres de la villa consiguieron el privilegio de tener una cofradía propia bajo la advocación de San Eloy que otorgó Aleix de Marimón,



En 1444 se documentan unas nuevas ordenanzas del mercado de Lleida, en las que se dispuso el lugar donde debían situarse las mesas de los orfebres que no disponían de casa ni tienda, concretamente en la plaza de San Juan *in platea* frente a la fachada de la iglesia que daba a la plaza¹⁵. En 1445, ante el abuso por parte de los orfebres al utilizar aleaciones fraudulentas de cobre y plomo en piezas de oro y plata, la *Paeria* dictó medidas de castigo y nombró un consejo de notables -“prohomens”- así como un marcador del metal, el primero Bernat Aguiló, para garantizar su calidad¹⁶. Otra noticia relacionada con el gremio corresponde ya a 1460, momento en que se arbitran nuevas medidas para evitar el fraude en las obras que incluían pedrería¹⁷.

En 1519 el Consejo de la ciudad convocó a los orfebres para encargables la fabricación de dos platos de plata, con motivo de la visita del emperador Carlos I. El elegido para la confección de las piezas fue Mateu Melons¹⁸, ahora un orfebre afincado en Lleida.

A través de la documentación aportada por Lladonosa, conocemos la localización de la casa del gremio, denominada “de l’Argenteria”, en la confluencia de las calles del “Botxi”, “d’en Clusa”, posteriormente “del Guitarré”, y de “l’Argenteria Vella”, posteriormente del “Paer Rufes”, en el barrio de San Juan, lindando con el antiguo cementerio de la citada iglesia¹⁹.

Según el “Manifest de Comuns” de las rentas que percibía la parroquia de san Juan, de 1429, en lo relativo a los oficios de los metales, se detecta un aumento notable de las personas que lo ejercían con respecto a los inicios del siglo XV. Siguiendo también la misma fuente sabemos que el número de orfebres que había en Lleida era de siete²⁰.

En 1596, los orfebres van a abandonar el barrio de san Juan, trasladándose al de san Lorenzo, en el arrabal de san Antonio, en la que pasará a llamarse a partir de ese momento “Calle de la Platería”²¹.

Gobernador General de Catalunya el 8 de junio (DURAN y SANPERE, A.: “Orfebrería...”, págs. 54-56).

¹⁵ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. I, págs. 659-660; AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 164.

¹⁶ AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 220, doc. 15.

¹⁷ *Ibidem.*, pág. 222, doc. 17.

¹⁸ *Ibidem.*, pág. 176 y págs. 228-230, doc. 20.

¹⁹ LLADONOSA, J.: *Las calles...*, vol. I, págs. 92-95 y vol. III, págs. 79-90; AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 166. En el censo de 1497 aparecen los orfebres Lluís Puig, Pere Algueró, Johan Cugat y Francí Ferrer como habitantes del barrio de san Juan (IGLÉSIES FORT, J.: *El Fogatge de 1497 estudi i transcripció*. Barcelona, Rafael Dalmau, 1991, vol. II, págs. 162-163). Volveremos sobre ellos al referirnos a la *Seu Vella*.

²⁰ BOLÓS, J.: “Urbanisme i organització del treball a Lleida a la Baixa Edat Mitjana”, en *Lleida: la ciutat Baix Medieval (segles XIV-XV)*. Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1998, págs. 35 y 47.

²¹ LLADONOSA, J.: *Las calles...* op. cit., vol. I, págs. 292-295; AIXALÀ, C.: *Introducció...* op. cit., pág. 167. El 5 de agosto de 1596, la Junta de Obra de San Juan adquirió el antiguo edificio gremial de los plateros para poder ampliar el cementerio. En ese momento los orfebres con mayor prestigio residían en la calle Mayor (LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...* op. cit., vol. II, pág. 408).

Los orfebres

En cuanto a los orfebres, la problemática de su estudio reside en la carencia casi absoluta de documentación, y en el tipo noticias documentales expurgadas de las actas municipales o protocolos notariales, en las que figuran los orfebres únicamente como testigos o simples ciudadanos, sin aportar datos sobre sus tareas.

Nuestro estudio vamos a iniciarlo a partir de los datos dispersos publicados por Lladonosa, entresacados de los cabreos y censos medievales de las parroquias de Lleida, principalmente, y de la nómina de orfebres ofrecida por Aixalà, que asciende a unos veinte entre los siglos XIII y XVI, a lo que vamos a añadir como aportación una nueva relación revisada y ampliada de artistas.

Con anterioridad al privilegio de Jaime II de 1293, documentamos tan sólo un orfebre, Pere Andreu, al que se le concedió autorización para acuñar moneda en Lleida y Barcelona en 1258²², aunque parece poco probable que fuera oriundo de Lleida.

En cuanto al siglo XIV, los artífices conocidos son muy pocos, cinco en total. El primero de ellos, el citado Salomó que nos aparecía en 1320. Se le encargó la matriz de un sello de plata por parte de Teresa d'Entença, esposa del rey Alfonso III²³. Seguidamente se documenta Pere Sanxo, un orfebre con taller en la calle Mayor, activo entre 1363 y 1382²⁴, al que en 1375 le fue encargada por el rey Pedro el Ceremonioso la confección de una copa de plata²⁵. Contemporáneos suyos, aunque solamente documentados en 1366, constan Joan de les Avellanes e Inocenci Sanxo²⁶.

En el siglo XV, el número de orfebres aumenta sensiblemente. Así por ejemplo, como ya adelantamos, en 1429 los orfebres activos en Lleida eran siete²⁷. Los recopilados por Aixalà para todo el siglo XV ascienden a 11. Nosotros en la *Seu Vella* censamos 15, teniendo en cuenta que 6 de los que ofrece Aixalà no constan en nuestra lista. Además, poseemos noticias de otros que, durante estos años, tampoco aparecen en el listado de Aixalà. El primero de ellos es Gabriel de Santalinya, registrado en 1422, interviniendo en la

²² *Ibidem.*, vol. I, pág. 328.

²³ DURAN CAÑAMERAS, F.: "La orfebrería catalana". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* t. XXXIII, 1915, pág. 264. El primer orfebre documentado en Cervera es Ramon Ballestar en 1346, y el segundo Menahén de Querci en 1375, judío (DURAN y SANPERE: A.: "L'orfebreria...", págs. 24-25).

²⁴ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...op. cit.*, vol. I, pág. 587. En 1363 reparó un incensario de plata de la *Seu Vella* (ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, pág. 37, ref. ACL, *Llibre d'Obra*, t. XLIII, fol. 39v). En 1366 lo encontramos actuando de testigo en un ápoca (AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 184, ref. AML, reg. 665, fol. 33r).

²⁵ AIXALÀ, C.: *Introducció...op. cit.*, pág. 184, ref. ACA, reg. Mestre Racional 366, 1375, gener-juny s/f.

²⁶ *Ibidem.*, págs. 184-185, ref. AML, reg. 665, fols. 8 y 16. El segundo quizás estuvo vinculado familiarmente al Pere Sanxo mencionado más arriba.

²⁷ Véase supra n. 21.



reparación de la mitra menor de la catedral²⁸. El siguiente es Mateu Arpinell, al que se le pagaron 22 libras 5 sueldos en el año 1429 por la confección de un lirio argenteo para el cetro de la Virgen que presidía el retablo mayor²⁹ y por otros arreglos en piezas de orfebrería de la catedral³⁰. Es posible que alguno de los dos se ocupase también de la confección de la mitra que en 1427 pagó el Cabildo, y que costó entre materiales y salarios del orfebre y el bordador 1684 sueldos. La mitra tenía incrustadas perlas y piedras preciosas y mostraba la marca del punzón, suponemos que de Lleida³¹.

A éstos les sigue Joan Valero que fue representante de la cofradía de san Eloy, junto a Jaume Llor, según consta en los libros de consejo municipales³². Este último, en 1429 tenía el taller cerca de la Plaza de la Paeria; consta aun en una suplicación presentada a la *Paeria* en 1445³³.

De la décadas centrales del siglo XV son varios los orfebres documentados: Antoni Estepar (1441-1452), Bernat Escopar (1446-1455), Joan Riudaura (1449-1456), Bartomeu Salvany (1455-1485), Baltasar Grau (1458) y Mateu Breton (1465). A Antoni Estepar se le cita por primera vez en 1441, contratando una cruz de plata dorada para la parroquia de Ulldemolins, todavía conservada³⁴. Hasta la presente, podemos afirmar que es el único orfebre leridano de época medieval del que se conserva una pieza segura. En ese momento se encontraba afincado en Tarragona, pero en 1447 ya nos aparece en Lleida, realizando trabajos para la *Seu Vella*. Año este, precisamente, en el que se le pagaron 118 sueldos y 7 dineros por la confección de una diadema de plata dorada para la Virgen del retablo mayor, para la cual el cabildo apor-

²⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1422, fol. 1r (orn. Pere Fonoll). En ese mismo año se detallan reparaciones en las mitras, sin que se mencione en el documento el nombre del orfebre que las llevó a cabo. Creemos que quizás fue Santalinya (ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1422, fol. 1r (orn. Pere Fonoll). Desconocemos también quien hizo las reparaciones que tres años antes, en 1419, se efectuaron en las jocalías, especialmente en la custodia. ¿Fueron realizadas por el mismo orfebre? (ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1419, fol. 7r, 15v y 17v).

²⁹ La pieza tenía *VII branques que sien de coure fulladis hi en vernicades de vert ab set flos dargent blanch* (ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1429, fols. 8r-8v).

³⁰ Se trata de un par candelabros, dos hisopos, un incensario, unas vinajeras, el anillo del obispo, al que se le encasta una piedra, y la limpieza de la cruz mayor (ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1429, fol. 8v).

³¹ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1427, fols. 6r y 8r.

³² AIXALÀ, C.: *Introducció...* op. cit., pág. 185, ref. AML, reg. 404, fol. 82r. No hay constancia clara que sea orfebre, pues la cofradía de san Eloy también agrupaba a los herreros, armeros, etc.

³³ *Ibidem.*, pág. 185, ref. AML reg. 418, fol. 47; BOLÓS, J., op. cit., pág. 53. Desconocemos si existía entre ellos algún parentesco, pero en Barcelona se documentan a un Salvador Llor (doc. 1409-1450), un Pere Llor (doc. 1453-1499) y un Antoni Llor (doc. 1472) (DALMASES, N. de: op. cit., vol. II, pág. 92).

³⁴ GUDIOL CUNILL, J.: "Les creus d'argenteria a Catalunya". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, tom. VI, Barcelona, 1920, pág. 117; CAPDEVILA, S.: *La Seu de Tarragona. Notes Històriques sobre la construcció, el Tresor, els artistes, els capitulars*. Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935, pág. 119;

tó la plata. También efectuó reparaciones en candelabros, por las que recibió 55 sueldos, así como en un incensario y un hisopo³⁵; reparaciones que nuevamente se documentan en 1451, ahora en otro incensario y un bordón³⁶. Además, en 1452 se le pagaron 230 sueldos 1 dinero por el labrado de un incensario nuevo de plata³⁷.

Bernat Escopar, el siguiente de la lista, consta en 1446 realizando una vara (“*vergina*”) y un bordón por el precio de 107 sueldos 6 dineros³⁸ y, en 1453, cobrando 3 sueldos por la realización de un pequeño escudo de plata para la cubierta de un procesional³⁹. La obra más importante que ejecutó para la *Seu Vella* fue una corona para la citada Virgen del retablo mayor, hacia 1455, año en que se le pagaron 194 sueldos 8 dineros por su labor, pues la plata necesaria la aportó el cabildo⁴⁰. Joan Riudaura, contemporáneo de los dos anteriores, lo documentamos igualmente en tareas de reparación. En 1449 restaurando los bordones de plata y limpiando la custodia con motivo de la festividad del *Corpus Christi*, trabajos por los que cobró 6 sueldos⁴¹. En 1456 se registra un nuevo pago de 10 sueldos por la reparación de un incensario⁴².

Bartomeu Salvany es el orfebre con más protagonismo en la *Seu Vella* durante aquellos años. Actuó como orfebre del cabildo catedralicio durante cerca treinta años⁴³, principalmente realizando tareas de limpieza, reparación y blanqueado de los vasos sagrados y objetos litúrgicos de plata, aunque en ocasiones se le encargaron trabajos de mayor envergadura. Llevando a cabo reparaciones, consta en 1455⁴⁴, 1456⁴⁵, 1457⁴⁶, 1459⁴⁷, 1460⁴⁸,

MARTÍNEZ SUBIAS, A.: *La platería gótica en Tarragona y provincia*. Excma. Diputació de Tarragona, 1988, pág. 156, cat. 34.1, figs. 200-204.

³⁵ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1447, (orn. Vicenç Sopiera), fol. 12v.

³⁶ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1451, (orn. Francesc de Perpinyà), fol. 3r.

³⁷ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1452, (orn. Ramon Rossell), fol. 5r.

³⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1446, (orn. Francesc de Perpinyà), fol. 19r.

³⁹ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1453, (orn. Francesc de Perpinyà), fol. 3r. Es posible que él fuese el autor de una diadema “que feu al llesus de pes de VIII onzes e mig argenz”, que se efectuó en ese mismo año y que costó 122 sueldos (ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1453, fol. 5r (orn. Francesc de Perpinyà)).

⁴⁰ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1455, (orn. Francesc de Perpinyà), fols. 8r-8v.

⁴¹ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1449, (orn. Francesc de Perpinyà), fol. 6r. Además de la sacristía, la obra también participó en el pago de dichas reparaciones (ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, pág. 193).

⁴² ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1456, (orn. Andreu Rafard), fol. 7v.

⁴³ La única noticia que se conocía de él data de 1458, cuando consta como testigo en un pleito entre maestro Antich, sastre, y Esteve Oso (AIXALÀ, C.: *Introducció...op. cit.*, pág. 186, ref. AML, reg. 820, fols. 1-2).

⁴⁴ Reparación de unos candelabros por la que se la pagan 32 sueldos y 6 dineros. ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1455, (orn. Francesc de Perpinyà), fol. 8v.

⁴⁵ Repara y dora la maza del bedel de la *Seu*, un incensario y el anillo del obispo, cobrando por todo 65 sueldos. ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1456, (orn. Andreu Rafard), fol. 8v.



1467⁴⁹, 1468⁵⁰, 1469⁵¹, 1472⁵², 1473⁵³, 1477⁵⁴, 1478⁵⁵, 1479⁵⁶, 1480⁵⁷, 1482⁵⁸, 1483⁵⁹ y 1485⁶⁰ e interviniendo también en la Vera Cruz, la Custodia del *Corpus*, y sobre todo en la reparación de los incensarios. En cuanto a piezas encargadas, se registra una urna de plata para contener las Sagradas Formas, por la que se le entregaron 67 sueldos 1 dinero en 1468⁶¹, y un incensario de plata, realizado en 1476, por el que cobró 416 sueldos 8 dineros en diversas pagas⁶². Por una noticia de 1478 sabemos además que

⁴⁶ Reparación de la cruz mayor y de un incensario. Se le pagan 49 sueldos 8 dineros, constando en la época que el orfebre no sabía escribir. ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1456, (orn. Andreu Rafart), fol. 7r.

⁴⁷ Se repara la cruz mayor y un incensario, y se le pagan 70 sueldos. ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1459, (orn. Antoni Rollan), fol. 6v.

⁴⁸ Se le pagan 22 sueldos por la reparación de varios incensarios. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1460, fol. 4v.

⁴⁹ Se le pagan 20 sueldos por reparar y blanquear tres incensarios de plata. ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1467, (orn. Andreu Rafart), fol. 3r.

⁵⁰ Se le pagan 20 sueldos por el blanqueo y reparación de las cadenas de 4 incensarios. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1468, (orn. Andreu Rafart), fol. 27v.

⁵¹ Se le pagan 25 sueldos por reparar el incensario mayor, una cruz de plata, un bordón y limpiar tres incensarios y una patena dorada. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1469, orn. Francesc Vaquero, fol. 31r.

⁵² Se le pagan 24 sueldos por reparar y blanquear un incensario y por reparar y dorar la cruz que coronaba la custodia del *Corpus*. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1472, orn. Francesc Vaquero, fol. 42r.

⁵³ Recibe 64 sueldos por dorar la custodia, reparar y dorar unas vinajeras de plata, reparar los candelabros mayores de plata y blanquear diversos incensarios. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1473, orn. Francesc Vaquero, fol. 46r.

⁵⁴ Se le pagan 148 sueldos 6 dineros por reparar la custodia del *Corpus*, un incensario, candelabros, un hisopo y otras piezas. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1477, fol. 57r.

⁵⁵ Se le pagan 72 sueldos por reparar la cruz mayor, para la cual el maestro carpintero Joan Abri había realizado el alma de madera, y además se le dan otros 100 sueldos, en diversas pagas, para reparación de candelabros, bordones, incensarios, etc. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1478, orn. Francesc Vaquero, fols. 67r-67v.

⁵⁶ Se le satisfacen 273 sueldos por la reparación de la cruz mayor y otras jocalías de la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1479, fol. 74r.

⁵⁷ Se le pagan 24 sueldos 6 dineros por diversas reparaciones en la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1480, orn. Francesc Vaquero, fol. 79v.

⁵⁸ Se le satisfacen 149 sueldos por dorar la custodia, reparar los incensarios y otras jocalías de la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1482, orn. Guillem Rovira, fols. 86r-86v.

⁵⁹ Recibe 84 sueldos por reparaciones en la ornamentería de una parte, y 11 sueldos por otra. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1483, orn. Andreu Rafart, fol. 90r.

⁶⁰ Se le pagan 17 sueldos por diversas tareas en las jocalías de la sacristía, entre ellas los "tornets" de hierro de la custodia mayor. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1485, orn. Andreu Rafart, fols. 94v-98r.

⁶¹ El precio incluye la reparación y blanqueo de tres incensarios. Cabe suponer que el material lo aportaría la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1468, orn. Andreu Rafart, fol. 28r.

⁶² ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1476, orn. Francesc Vaquero, fol. 63r.

rehizo la *cruce argenteam maiorem* de la *Seu Vella*⁶³.

Contemporáneo de Salvany, cabe citar a Baltasar Grau, que no aparece vinculado a la *Seu Vella*⁶⁴. Otro orfebre que tampoco figura activo en la Catedral es Mateu Breton, que en 1465 recibió el encargo de confeccionar moneda fraccionaria para la ciudad⁶⁵, un caso parecido al de Franci Ferrer, documentado en 1470 y 1497⁶⁶. En 1473, asimismo, tenemos noticias del orfebre leridano Vicenç Escolà, figurando como aprendiz en el taller del platero de Tarragona Pere Puig⁶⁷. Desconocemos si pudo existir alguna relación de parentesco entre éste y el Luis Puig que se registra en Lleida entre 1485-1497⁶⁸. Luis Puig se hizo cargo de las tareas de reparación de las jocalías que llevaba a cabo Bartomeu Salvany en la Catedral, como demuestran noticias de los años 1487⁶⁹, 1488⁷⁰, 1490⁷¹, 1495⁷² y 1496⁷³. Además, figura en 1489

⁶³ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1478, orn. Francesc Vaquero, fols. 67r-67v. Dicha cruz, seguramente procesional, debe ser una de las dos que se inventarían en la visita del obispo Conchillos de 1535. En la sacristía mayor, en un armario, constan "dos cruces grandes de plata sobredorada" junto a seis bordones de plata, dos incensarios de plata con sus navetas, cuatro candelabros, etc. (ABAD LARROY, F.: "El culto divino de la Seo antigua de Lérida". *Ilerda* n° XL, Lleida, 1979, pág. 24). Actualmente se conserva en el tesoro de la *Seu Nova* de Lleida una cruz procesional, muy maltrecha, que quizás pueda identificarse con alguna de las documentadas. Desgraciadamente no muestra la marca del punzón, aunque responde al tipo de cruz flordelisada con placas tetralobuladas con esmaltes -hoy perdidos- en los extremos de los brazos, siguiendo la tipología de cruz a la que nos referimos más abajo y que se difundió ampliamente por la zona Lleida en esos años (véase infra n. 128).

⁶⁴ Se le documenta en 1459 cuando denuncia el robo de una lámpara de la iglesia de san Juan, pues los ladrones se la habían traído al taller por si le interesaba adquirirla (LLADONOSA, J.: *Las calles...*, vol III, pág. 224; *Ídem*: *Història de Lleida...* op. cit., vol. I, pág. 686, n. 17).

⁶⁵ *Ídem*: *Història de Lleida...* op. cit., vol. I, pág. 741.

⁶⁶ AIXALÀ, C.: *Introducció...* op. cit., pág. 187, ref. AML, reg. 442, fol. 20r. En 1497 residía en la parroquia de san Juan (véase supra n. 20).

⁶⁷ CAPDEVILA, S.: op. cit., pág. 119.

⁶⁸ En 1491 consta como habitante de la parroquia de san Juan (BERTRAN, P.: "Notes de demografia y onomástica lleidatanes de finals de l'Edat Mitjana. El fogatge del 1491". *Acta Historica et Archaeologica Medievalia* n° I, Universidad de Barcelona, 1980, pág. 159), en cuyo barrio aún vivía en 1497 (véase supra n. 20). Cabe señalar que en Barcelona nos aparecen una serie de orfebres con ese apellido. El origen del linaje podría quizás establecerse con Simó de Puig orfebre activo en Barcelona entre 1364 y 1387. En 1424 aparece una referencia sobre un Perico Puig en Barcelona. Le sigue una de 1449 donde el orfebre Pere Lleida aparece emitiendo una ápoa a favor de su esposa Eulalia por 100 libras, correspondientes a la dote matrimonial, actuando como testigo el también orfebre barcelonés, Pere Puig (doc. 1449-1453). Desconocemos si éste último es el mismo que documentamos en Tarragona en 1473 (véase supra n. 68). Finalmente 1456 se documenta en Barcelona a Bernat Puig (para las referencias documentales véase DALMASES, N. de: op. cit., vol. II, págs. 123-124).

⁶⁹ Se le satisfacen 55 sueldos por blanquear un incensario y reparar la cadena, y por arreglos en la custodia y un bordón para la festividad del *Corpus Christi*. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1487, orn. Francesc Vaquero, fols. 107v y 108v.

⁷⁰ Se le pagan 39 sueldos por la reparación de las jocalías de la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1488, fol. 115r.

⁷¹ Recibe 100 sueldos por reparaciones en la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1490, fol. 123r.



trabajando junto a su ayudante o aprendiz, Bernat Escatron, lo cual nos confirma la posesión de taller propio en la ciudad, y explica además su vinculación como orfebre al Cabildo. También lo corrobora el que desde 1484 figure en el Consejo General de la *Pgeria* como integrante de la “mà menor” a la que se adscribían los artesanos⁷⁴. Como tarea a remarcar, a ambos se les documenta haciéndose cargo de la realización del relicario del brazo de San Valero. Este relicario, que suponemos de forma antropomorfa, debió encargarse en 1488, año en que se le pagan a Luis Puig 10 libras por la obra. Al año siguiente se registra la suma de 700 sueldos pagados al maestro y al ayudante por la labor y plata utilizada. Una última noticia nos informa que, tanto el maestro como el aprendiz, donaron 10 y 40 sueldos respectivamente, para su realización⁷⁵.

De ésta misma época tenemos conocimiento de un orfebre llamado Guillem Baró, que en 1486 fue arrestado por una deuda que había contraído con la ciudad⁷⁶.

Finalmente, entre los orfebres de finales del siglo XV e inicios del XVI, podemos citar a Joan Cugat (1492-1508), Pere Guasch (1492-1509), Jaume Vilanova (1494) y Joan Salvador (1494). A Joan Cugat se le encargó la realización de seis bordones de plata en 1492, por el precio de 1520 sueldos, cantidad que incluía además la reparación de algunos cálices y patenas de la sacristía⁷⁷. En el mismo año, le fueron encargados unos nuevos candelabros, para los que aportó junto con su trabajo diez onzas y media de plata.

⁷² Se le satisfacen 40 sueldos por reparar un incensario. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1495, orn. Francesc Vaquero, fol. 155r.

⁷³ Se le pagan 140 sueldos por diversas reparaciones, entre ellos, 24 sueldos por reparar los candelabros del altar mayor. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1496, orn. Blasi Guiu, fol. 159v y 161r; ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1496, orn. Blasi Guiu, fol. 3r i 5v.

⁷⁴ Aixalà lo documenta en 1485 (AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 188, ref. AML, reg. 425, fol. 52), aunque sabemos que en 1484 ya constaba como tal.

⁷⁵ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1488, fol. 113v; ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1489, orn. Felip Rossell, fols. 118v; ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1489, orn. Felip Rossell, fol. 2v. En relación a Escatrón, no poseemos más datos, únicamente una referencia de 1509 donde aparece un “magistro Bernardo argenterio” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, año 1509, orn. Gaspar Garoça, fol. 232v). El relicario figura en diversos inventarios de las jocalías de la sacristía, como por ejemplo en el de 1535, efectuado durante el obispado de Jaime Conchillos. Las reliquias de san Valero llegaron a la catedral de Lleida procedentes de la Roda de Isábena (Huesca), en donde fueron depositadas en 1050 procedentes de Estada (Huesca), en tiempos del obispo Arnulfo (SAINZ DE BARANDA, P.: *España Sagrada*. Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1850, tomo XLVII, pág. 7; VILLANUEVA, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*. Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, tomo XV-XVI, págs. 155, 157 y 159). Era una de las reliquias más veneradas de la diócesis -en Roda junto con las de san Ramon-, para las cuales incluso hubo el proyecto de un sepulcro monumental de alabastro a principios del siglo XV, que había de ejecutar Guillem Solivella (sobre el sepulcro se está preparando un estudio monográfico por parte de la Dra. Francesca Español).

⁷⁶ AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 188, ref. AML, reg. 425, fol. 80r.

⁷⁷ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1492, orn. Francesc Vaquero, fol. 133v.

El coste total fue de 948 sueldos y 6 dineros, satisfechos en varias pagas⁷⁸. Las noticias posteriores corresponden a un encargo efectuado para la capilla de la *Paeria* en 1501⁷⁹, y a arreglos en los ornamentos de la imagen que era utilizada en la festividad de la Virgen de Agosto, en el año 1508⁸⁰.

El siguiente, Pere Guasch, ofrece también una trayectoria dilatada en la labor de reparación de las jocalías de la *Seu*. Sabemos, además, que colaboró en la obra de la custodia que se encargó a Ferrer Guerau en 1506, sobre la que después volveremos⁸¹. Se le documentan tareas de reparación en los años 1492⁸², 1496⁸³, 1498⁸⁴, 1502⁸⁵, 1503⁸⁶ y 1508⁸⁷, y como piezas realizadas figuran unos bordones llevados a cabo en 1501, por los que cobró 560 sueldos⁸⁸. A parte, consta el dorado de la cruz de la custodia, junto con la realización de uno de los brazos de la misma, por lo que se le pagaron otros 181 sueldos en 1509⁸⁹.

En cuanto al siglo XVI, hallamos activos a maestro Grau (1511), Joan Puig (1518), Mateu Melons (1519-1524), Antoni Bell-Lloc (1520), así como a varios miembros de la dinastía de los Algueró (1481-1532). De Grau se registra un pago en 1511 por la realización de “la cassa dels querobins”, y otras labores con motivo de la festividad del Corpus⁹⁰.

⁷⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1492, orn. Francesc Vaquero, fols. 135r y 136r.

⁷⁹ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. II, pág. 175, n. 115.

⁸⁰ ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, pág. 203, ref. ACL, *Llibre d'Obra*, vol. 28, año 1508, s.f. De él sabemos que en 1497 tenía residencia en la parroquia de san Juan (véase supra n. 20).

⁸¹ En 1491 residía en el barrio de san Lorenzo (BERTRÁN, P.: *op. cit.*, pág. 163).

⁸² Reparación del hisopo por la que cobra 29 sueldos, aportando por su parte 3 sueldos de oro para el dorado del cabezal. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1492, orn. Francesc Vaquero, fol. 135v.

⁸³ Se le satisfacen 8 libras 4 sueldos y 6 dineros por reparaciones diversas en la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1496, fol. 161v.

⁸⁴ Cobra 400 sueldos por la realización de los “canons” para los bordones así como por su dorado. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?) -1511, año 1498, fol. 171v.

⁸⁵ Se le satisfacen 7 libras 13 sueldos por reparaciones y material utilizado en las jocalías de la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?) -1511, año 1502, fol. 196v.

⁸⁶ Recibe 2 sueldos 6 dineros por alambre para la reparación de la custodia y 48 sueldos por la reparación de la cubeta de un incensario. ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1503, orn. Pere Mateu, fols. 5v y 7v. En el mismo año figura un pago de 34 sueldos efectuado a dicho maestro, junto a un maestro calderero, por leña y carbón (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?) -1511, 1503, fol. 200r).

⁸⁷ Se le pagan 208 sueldos por dorar la cruz mayor y reparar el plato de las vinajeras de plata, entre mano de obra y material. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?) -1511, 1508, orn. Berenguer Tort, fols. 178r y 179v).

⁸⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?) -1511, fol. 191v.

⁸⁹ Esta cantidad incluía una onza y media de plata, así como otros trabajos secundarios, entre ellos la reparación de los cierres del “test” –misal de las solemnidades-, y el blanqueo de 4 bordones y unos incensarios. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, 1509, orn. Gaspar Garoça, fol. 220r.

⁹⁰ ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, págs. 204-205. Como hemos visto más arriba, Aixalà en 1459 docu-



Joan Puig figura como orfebre en la *Paeria* entre los representantes de la “mà menor” en 1518⁹¹. Seguramente nos hallamos ante un descendiente del ya mencionado Lluís Puig.

Mateu Melons se registra en la *Seu Vella* hasta 1524, efectuando reparaciones en las jocalías de la sacristía en 1520⁹², 1521⁹³ y 1522⁹⁴. En cuanto a piezas de nueva factura, sabemos que 1520 ejecutó una diadema de plata para la Virgen del altar mayor, sufragada en parte por la parroquia de san Lorenzo de la ciudad⁹⁵. Además, ya fuera de la catedral, sabemos que en 1519, la *Paeria* de Lleida le mandó realizar dos platos argenteos para ofrecerlos al rey Carlos I con motivo de su visita a la ciudad⁹⁶.

La dinastía de los Algueró debió iniciarse con un Joan Algueró que entre 1481-83 consta formando parte del Consejo de la *Paeria*⁹⁷, sin que le documentemos en tareas propias de su oficio. Desconocemos, además, el parentesco que mantuvo con el Pere Algueró que nos aparece en al *Seu Vella* por aquellos años, aunque cabría ver en éste último un hijo del primero. Pere Algueró (1497-1526) es el orfebre leridano más destacado de esta última etapa, con el interés añadido que conservamos el contrato suscrito con el cabildo donde se le nombra responsable de las tareas de conservación y reparación de las jocalías de la catedral, fechado en 1511⁹⁸.

En 1497, sabemos que vivía en la parroquia de San Juan⁹⁹.

menta a un Baltasar Grau formando parte del Consejo de la *Paeria* (AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 189), seguramente un pariente del que aquí analizamos.

⁹¹ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. II, pág. 126, n. 95.

⁹² Se le satisfacen en diversas pagas 65 sueldos por la reparación de un hisopo, los candelabros del altar mayor, incluyendo el material, así como la limpieza de los objetos de plata utilizados para la festividad del *Corpus*. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, 1520, orn. Joan Cortit, fol. 53r y 53v.

⁹³ Se le pagan 7 sueldos por la reparación del hisopo. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, 1521, orn. Joan Salvador, fol. 42r.

⁹⁴ Se le pagan 2 sueldos 6 dineros por ciertas reparaciones en el bastimento de la custodia. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, años 1503-1524, fol. 43r.

⁹⁵ En 1520 se le satisfacen por ella 168 sueldos (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, 1520, orn. Joan Cortit, fol. 55r). En 1524 se le entregan 72 sueldos como último pago registrado por dicho encargo (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, años 1503-1524, año 1524, orn. Francesc Forés, fol. 31r).

⁹⁶ Véase *supra* n. 19.

⁹⁷ AIXALÀ, C.: *Introducció...*, pág. 190.

⁹⁸ El nombramiento se produjo el 20 de diciembre de 1520 (LLADONOSA, J.: “Documents...”, apéndice 4, pág. 229; Cfr. *Ídem*: *Història de Lleida...*, vol. II, págs. 175-176, n. 116). Sabemos que estuvo casado con Caterina Joana. Ésta consta como madrina en varios bautizos en 1526 (ENJUANES, Y.: “Taula dels sarraïns batejats a Lleida el 1526”, en *Coneixes la teva ciutat...? La Lleida del segle XVII*. Lleida, Pagès Editors-Ateneu Popular de Ponent, 2001, págs. 150-151). Conocemos igualmente el nombre de su hija, Margarida, que consta el 24 de març del mismo como madrina en otro bautizo (*Ibidem*., pág. 149).

⁹⁹ Véase *supra* n. 20.

En tareas de reparación trabajó en los años 1514¹⁰⁰, 1515¹⁰¹, 1516¹⁰², 1517¹⁰³, 1521¹⁰⁴, 1523¹⁰⁵ y 1524¹⁰⁶. La importancia de este orfebre viene corroborada por las obras que contrató. En primer lugar, la Veracruz, que suponemos debió sustituir la antigua¹⁰⁷, dañada seguramente en el incendio de la sacristía¹⁰⁸. Sobre esta obra tenemos consignadas varias pagas, la última de 1524¹⁰⁹ y, como dato interesante, el viaje que efectuó el maestro, seguramen-

¹⁰⁰ Se le pagan 500 sueldos por una deuda por reparaciones efectuadas en 1513, y además por reparar el relicario de San Blas, los cetros procesionales, los cierres del misal y el hisopo. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1514, fol. 141r.

¹⁰¹ Se le pagan 13 sueldos por la reparación de los candelabros, incensario y otros objetos de la sacristía. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1515, orn. Joan Salvador, fol. 124r.

¹⁰² Se le pagan 14 sueldos por la reparación de un incensario. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1516, fol. 106r.

¹⁰³ Se le pagan 26 sueldos por diferentes reparaciones y la limpieza de los bordones, un incensario y los candelabros. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1517, orn. Joan Crexença, fol. 90v.

¹⁰⁴ Recibe 33 sueldos por la reparación de los candelabros y otros objetos de la catedral. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1521, orn. Joan Salvador, fol. 42r.

¹⁰⁵ Se le pagan 70 sueldos y 8 dineros por dorar la diadema antigua de la imagen de Jesús y limpiar la custodia, un incensario y los candelabros (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1523, orn. Francesc Forés, fol. 7v). Este mismo año recibió 85 sueldos 4 dineros por la sobrecubierta de la custodia antigua y por su dorado, así como el dorado de unas vinajeras y su reparación, y blanquear unos candelabros y un incensario, para lo que aporta cierta cantidad de plata (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1523, orn. Francesc Forés, fol. 18v).

¹⁰⁶ Se le pagan 38 sueldos 6 dineros por la reparación y blanqueado de un incensario, los bordones y la custodia. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1524, orn. Francesc Forés, fol. 6r.

¹⁰⁷ Esta cruz nos aparece en el inventario de las joyas efectuado con motivo de la citada visita pastoral del obispo Conchillos en 1535. Consta entre las piezas de la sacristía central "una cruz, muy rica, de plata, en la que se contenía un *lignum crucis* de N. S. Jesucristo" (ABAD LARROY, F.: *op. cit.*, pág. 19). A partir de las ordenaciones sobre la iluminación de la *Seu Vella*, advertimos que se trataba de uno de las reliquias más valoradas de la Catedral, pues presidía procesiones y se sacaba en los días de tormenta como protección contra rayos y granizo (FITÉ, F.: "Ordenacions sobre la il·luminació de la Seu de l'època del bisbe Conchillos", en *Miscel·lània Homenatge a Josep Lladonosa*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1992, págs. 439-464).

¹⁰⁸ En 1483 se incendió la sacristía mayor de la *Seu Vella*, ubicada concretamente en la capilla de la Virgen de las Nieves, en donde se guardaban una parte importante de las piezas de orfebrería, como la Veracruz o la Custodia del *Corpus*, por lo que hubieron de rehacerse las destruidas o dañadas por el fuego. Los nuevos encargos, a partir de esta fecha, hay que entenderlos en este sentido. La primera noticia sobre el incendio la publicó VILLANUEVA, J.: *op. cit.*, tomo XV-XVI, pág. 250, apéndice XI. De ello se hicieron eco BORRAS PERELLÓ, L.: *Efemérides religiosas del Obispado de Lérida*. Lleida, (s. e.), 1911; LLADONOSA, J.: *La Eucaristía en Lérida*. Lleida, Artis, 1964, pág. 69, ABAD LARROY, F.: *op. cit.*, págs. 21-25; cfr. ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, pág. 180, entre otros. Posteriormente, Josep Lladonosa, propuso el año 1490 para dicho incendio, a raíz del cual se inició un largo proceso que aun duraba en 1497, en el que se vio implicado el canónigo sacristán y el obispo (LLADONOSA, J.: "Documents...", pág. 224).

¹⁰⁹ El primero en hacer alusión al encargo de la pieza fue FITÉ, F.: "Pere Nunyes i la pintura lleidatana en la primera meitat del segle XVI", en *Ilerda Humanitats* n° 50, Lleida, 1992-1993, pág. 34. En 1520 se efectuó el pago de 1200 sueldos correspondientes a la primera tanda del encargo (ACL, *Compota*



te acompañado por alguno de sus ayudantes, junto a los canónigos ornamenteros Joan Crexença y Joan Cortit, a Vilanova de la Barca (Lleida) en 1520, *per veure la creu tenen en sa esglesia per haverne patró*¹¹⁰. Todavía se le encargó un incensario nuevo en 1518 por un total de 697 sueldos, incluyendo material y labor¹¹¹. Paralelamente, en 1517 constaba formando parte del gobierno de la ciudad el *paer* “Pere Algueró” que desconocemos por ahora si puede identificarse con dicho orfebre¹¹².

Contemporáneo suyo, posiblemente su hermano, documentamos a otro miembro de la saga, un segundo Joan Algueró que aparece por primera vez en 1526¹¹³. De él sabemos que en 1530 fue insaculado en representación de la cofradía de san Eloy¹¹⁴, y que, junto a su familia, gozaba de sepultura en el claustro de la catedral, a los pies de la puerta norte de la iglesia, según podía leerse en una lápida aun en el siglo XVIII: “*Sepultura del venerable mossen Miquel Alguero prevere y beneficiat en la seu y del son germa en Joan Alguero, argenter y dels seus. Any MDXXXII*”¹¹⁵.

A través de noticias indirectas constan varios orfebres más en la Lleida de aquellos años. Se trata de Lluís Benet, Joan Calaf y Mateu Montgai, todos ellos residentes en Lleida en 1526¹¹⁶.

Ornamentorum, vol. 13, 1503-1524, 1520, orn. Joan Cortit, fol. 54r). En 1523 se trajo desde Verdú (Lleida) hierro para la obra (ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, pág. 225, ref. ACL, *Llibre d'Obra*, 1523, t. 27, s. f.). En el mismo año figura un pago de 680 sueldos al canónigo Mehull, cantidad que había prestado para la obra de la cruz (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1523, orn. Francesc Fores, fol. 19r). La última cantidad liquidada ascendió a 2906 sueldos y 4 dineros (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1524, orn. Francesc Fores, fol. 18v).

¹¹⁰ Se pagaron por dicho viaje 18 sueldos, entre gastos y transporte animal (FITÉ, F.: “Pere Nunyes...”, pág. 34; ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1520, orn. Joan Cortit, fol. 54r). Además tenemos constancia que en 1524 se pagó cierta cantidad de dinero por “fer portar la creu de Vilanova a mossen Valta e als jurats” (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, orn. Francesc Fores, fol. 31v). Es decir, cuatro años después del viaje a Vilanova, la cruz fue llevada a Lleida seguramente para ser comparada con la que se acababa de confeccionar.

¹¹¹ FITÉ, F.: “Pere Nunyes...”, pág. 34, ref. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, año 1517-18, fol. 78v.

¹¹² LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. II, pág. 125, n. 93 y pág. 138 (Lladonosa no especifica si se trata del orfebre). Con todo, los orfebres se integraban dentro de la denominada “mà menor”, como ya hemos visto.

¹¹³ Aparece en el mes de octubre como padrino en varias actas de bautismo, junto a su hija (ENJUANES, Y.: *op. cit.*, pág. 153).

¹¹⁴ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida...*, vol. II, págs. 222-223, n. 75. Lladonosa todavía documenta otro Joan Algueró, aunque fuera ya de la época que nos interesa, concretamente en 1596 (*Ibidem.*, pág. 408).

¹¹⁵ TARRAGONA, J.: “Inscripcions i làpides sepulcrales a la Seu Vella de Lleida”, en *Ilerda* n° XL, Lleida, 1979, pág. 317. Dicho autor publica un manuscrito del notario Pocurull con la transcripción y ubicación de las lápidas de la *Seu Vella* en el siglo XVIII, en donde consta la mencionada.

¹¹⁶ El 27 de marzo aparece la esposa de Lluís Benet como madrina en un bautismo. El 16 de abril reali-

Obras y orfebres barceloneses en Lleida

Tradicionalmente, se ha puesto de relieve la dependencia de los talleres locales catalanes, entre ellos los leridanos, de los barceloneses, en cuanto a modelos y recepción de las nuevas formas. En el caso concreto de Lleida, abarcando tanto el núcleo de la capital como aquellos periféricos de Cervera, Tàrraga, Balaguer¹¹⁷ o La Seu d'Urgell¹¹⁸, se conservan una serie de cruces procesionales, con punzón de Barcelona, que corroboran lo dicho, la mayoría de ellas correspondientes al primer cuarto del siglo XV, coincidiendo con la introducción del gótico internacional¹¹⁹. Responden a un tipo de cruz florodelisada con medallones esmaltados en el centro y en los extremos de los brazos, cuadrilobulados, inmersa dentro de las nuevas corrientes del estilo internacional, y cuyo referente primigenio aparece por primera vez en tierras leridanas a mediados del siglo XIV, con la cruz de Soses, actualmente desaparecida¹²⁰, y la del El Vilosell, hoy en el *Museu de Lleida Diocesà i Comarcal* (núm. inv. 684), algo más tardía¹²¹. El primer ejemplo propiamente dicho lo hallamos en una cruz procedente de les Borges Blanques conservada en el mismo museo leridano (núm. inv. 678), que se data hacia finales del siglo XIV¹²², aunque podría ser posterior. Le seguiría la cruz procesional de Santa María de Verdú, labrada por el orfebre barcelonés Jaume Mediona hacia 1403¹²³, que mantiene intensas y sugerentes relaciones con la cruz conservada actualmente en la iglesia san Pedro de Cubells¹²⁴, así como con otra cruz conservada en el citado *Museu de Lleida Diocesà i Comarcal* (núm. inv. 686), de la que descono-

za lo propio Joan Calaf diversas veces, mientras que el 25 de octubre consta Lluïsa, esposa de Montgai platero (ENJUANES, Y.: *op. cit.*, págs. 149, 151 y 154). A éste último se le compró en 1512 cierta cantidad de plata que había de utilizarse para la obra de la nueva custodia, por no hallar en la ciudad -“*per que non trobaven en tota la ciutat*”. Se le pagan 659 sueldos 3 dineros. ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 13, 1503-1524, orn. Johan Crexença, fol. 177v.

¹¹⁷ En el *Museu de Lleida Diocesà i Comarcal* se conserva una cruz procesional procedente de Montmagastre (Lleida) con un punzón que Aixalà ha posibilitado que corresponda a Balaguer (*Exposició Pulchra. Museu Diocesà de Lleida*. Lleida, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pág. 186, núm. 373).

¹¹⁸ No se conservan piezas medievales con el punzón de la localidad. Las primeras corresponden a tres piezas de los siglos XVII-XVIII. Sea como sea, se sabe que la cofradía de san Eloy se fundó a finales de la Edad Media (BATLLE, C.: “Les institucions benèfiques de la Seu d'Urgell”. *Urgellia* n° VI, La Seu d'Urgell, 1983, págs. 285-334; AIXALÀ, C.: *Contribució...*, pág. 571).

¹¹⁹ Sobre el tema MADURELL MARIMÓN, J. M.: “Orfebrería antigua a les comarques lleidatanes (1401-1702)”, en *Ilerda* n° XXXIV, Lleida, 1973, págs. 63-97.

¹²⁰ DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. I, pág. 179, cat. 5.

¹²¹ *Ibidem.*, pág. 190, cat. 9; *Exposició Pulchra...*, págs. 186-187.

¹²² DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. I, pág. 202, cat. 14; *Exposició Pulchra...*, pág. 187.

¹²³ DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. I, pág. 222, cat. 23. La autoría y la cronología ha sido establecida en un estudio reciente (PUIG SANCHÍS, I.: “El tesoro de l'església parroquial de Verdú”, en *Urtx* n° 13, Tàrraga, 2000, págs. 75 y 90-91, doc. 1).

¹²⁴ DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. I, pág. 243, cat. 32. Dalmases, que tuvo acceso a la cruz a través de una fotografía del Archivo Mas de Barcelona (clixé C-9665, año 1914), la daba por desaparecida. Al esta-



ce mos la procedencia, fechada en el primer cuarto del siglo XV¹²⁵. Ejemplos que derivarían de este mismo grupo vendrían dados por una cruz procesional del mismo museo, de la que tampoco conocemos la procedencia (núm. inv. 667), datada hacia 1430-1440¹²⁶ y una cruz procesional conservada en el tesoro de la *Seu Nova* de Lleida¹²⁷.

En relación a la *Seu Vella*, hemos documentado trabajos realizados por orfebres de la ciudad, como es el caso de la Vera Cruz nueva, aunque otros se encargaron a orfebres de Barcelona. Por ejemplo, la cruz labrada por el barcelonés Ramón Valls en 1492, por la que se le pagaron 1571 sueldos y 6 dineros¹²⁸. Activo desde 1478, debió morir entre 1497, año en el que otorgó testamento, y 1503 en que sabemos que ya había fallecido¹²⁹. Aun a finales del siglo XV, en concreto en 1494, hallamos dos posibles orfebres barceloneses, Jaume Vilanova y Joan Salvador. El primero cobró diferentes débitos, así como 20 libras por la realización de un cetro procesional nuevo, en la obra del cual intervino también Salvador, que cobró treinta sueldos por su trabajo¹³⁰.

De todos los citados, el más importante sin duda alguna fue Ferrer Guerau (doc. 1506-1533), al que se le encargó la nueva custodia del *Corpus Christi*, uno de los encargos de más relieve de los efectuados por el Cabildo

llar la Guerra Civil, la cruz se llevó a Lleida para salvarla de una posible destrucción, tal como ocurrió con otros objetos artísticos de la provincia. Con todo, una vez finalizado el conflicto no volvió a su lugar de origen, y en un principio se dió por perdida. Finalmente, en 1957, tras indagaciones, se supo que se encontraba presidiendo el altar mayor de la capilla del Seminario de Lleida, por lo que fue devuelta a Cubells. Actualmente se conserva en la iglesia parroquial de san Pere (CAMPS POCH, J. [1972]: *Cubells. El castell. El tesoro artístic. Costumari antic i modern*, Cubells. Diputació de Lleida, 1993, pág. 101, lám. LI).

¹²⁵ DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. I, pág. 227, cat. 25; *Exposició Pulchra...*, págs. 189-190.

¹²⁶ DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. I, pág. 269, cat. 43; *Exposició Pulchra...*, pág. 190.

¹²⁷ *Ars sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la Catedral de Lleida*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 2001, págs. 71-72, cat. 23. No muestra ni marcas ni punzón.

¹²⁸ ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, fol. 134v.

¹²⁹ Se sabe que en 1478 ejecutó una figura de san Marcos encargada por los administradores de la cofradía dedicada al santo patrón (la de los zapateros). También se le documenta realizando reparaciones en la capilla del *Consell de Cent* en 1483, y reparando las vergas de los vergueros de dicha institución en 1487, tal como lo hará en 1490, cobrando 23 libras y 12 sueldos, año en el que contrató asimismo una Veracruz para la parroquia de san Andreu de Llavaneres. Justo en ese momento desaparece de la documentación de Barcelona, en donde no se le vuelve a hallar hasta abril de 1494, contratando otra Veracruz, esta vez para la parroquia de Miralles. Tal desaparición podría explicarse quizás por su actividad en Lleida, documentada como hemos visto en 1492. Posteriormente, en 1495 aparece en Barcelona como administrador de la cofradía del san Llop. En 1497 otorga testamento, declarando que era hijo de Ramon Valls y Constanza, ya difuntos. En 1503 su viuda, Clara, declara haber recibido del sacristán del monasterio de Ripoll, fra Felip Alemany, una cantidad adeudada a su hijo Joan y su marido Ramon Valls, por distintos trabajos que habían llevado a cabo (DALMASES, N. de: *op. cit.*, vol. II, págs. 149-150).

¹³⁰ Los débitos que habían de satisfacer a Vilanova ascendían a 112 sueldos, sin que se especifique a que correspondían (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1494, orn. Francesc Vaquero, fols. 146r y 147v). En relación al cetro (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1494, orn. Francesc Vaquero, fol. 147v). Sabemos que al año siguiente se encargó la confección de dos bolsas "quas fecit als bordons nous dargent" (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, orn. Francesc

en esta época¹³¹. El 13 de junio de 1506 se reunió el Cabildo a tal efecto¹³², y el 23 de julio del mismo año se firmó con el artista la concordia y capitulación para la obra¹³³. Se supone que el elegido ya debía gozar de un cierto prestigio en Barcelona en ese momento¹³⁴. Entre las condiciones de la capitulación se especificaba que la custodia se había de llevar a cabo en los dos años siguientes. El Cabildo se comprometió, por su parte, a facilitar el material para su fabricación y dorado. En cuanto al salario de Guerau, se estipuló en 4 ducados de oro por marco de plata obrado. Igualmente, se acordó que la obra se realizaría en Barcelona, aunque en caso de epidemia se posibilitó que pudiera llevarse a cabo en Lleida o en cualquier otro lugar aceptado por ambas partes. Finalmente, cuando la custodia estuviese finalizada, había de efectuarse una visura por parte de dos maestros, uno convocado por el Cabildo y otro por el platero¹³⁵. A pesar de lo acordado, la obra no se terminó en el plazo previsto, principalmente debido a problemas de financiación. Debido a ello, en diciem-

Vaquero, fol. 152v). También se documenta la reparación del hisopo, por la que Vilanova cobró 16 sueldos (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1494, orn. Francesc Vaquero, fol. 149v). De Joan Salvador nos consta igualmente el cobro de 120 sueldos por 6 onzas de oro en hilo que trajo de Barcelona para la labor de los bordadores de la *Seu Vella*, y asimismo 382 sueldos 6 dineros que entregó por manos del Cabildo a un tal Rosell por la compra de dos canas y dos palmos de terciopelo rojo (ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, 1464?-1511, año 1494, orn. Francesc Vaquero, fol. 148v). Un orfebre con el mismo nombre nos aparece en Tarragona en 1412 (CAPDEVILA, S.: *op. cit.*, págs. 117-118).

¹³¹ El mismo año en que contrató la custodia leridana, se le encargó un relicario para la capilla de la Santísima Trinidad de Barcelona. Dos años después, contrató una cruz para la parroquia de san Feliu d'Alella. En 1510 trabaja en la parroquia de Santa María del Pi, y en 1515 lo hallamos realizando una cruz para la catedral de Barcelona. Poco después, en 1518, contrató la realización de dos bordones para la catedral de Girona, y al año siguiente figuraba firmando una época por una cruz de plata para la iglesia de santa María de Figuerola. En 1525 se comprometió a obrar una cruz para la parroquia de San Martí Sarroca, y acto seguido, en 1526, hizo reparaciones en la custodia de la catedral de Barcelona. En 1531 la Diputación de Barcelona le encargó una imagen de plata de san Jordi a caballo matando al dragón, realizando el modelo con pez y cera. El texto del documento dice "*La indústria y subtilitat que lo dit Ferrer Guerau té en semblant art de imageria és tanta que en Barcelona ni en tota Catalunya present se trobaria ni s'espera venir-ne altra que fis tant al propòsit per llavorar la dita imatge*". Aixalà cree que la imagen no se llevó a cabo pues no se documentan más referencias. Finalmente, mencionar que en 1533 se le entregó un riel de plata para la realización de la cruz nueva de la *Seu* de Barcelona (recoge todas las noticias AIXALÀ, C.: "Ferrer Guerau...", pág. 266).

¹³² RUBIO GARCÍA, L.: *Estudios sobre la Edad Media Española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973, pág. 91, doc. VIII; LLADONOSA, J.: "Documents...", ap. 4, pág. 229.

¹³³ RUBIO GARCÍA, L.: *op. cit.*, pág. 91, doc. VIII.

¹³⁴ Aunque se ha afirmado que debió pasar la *passantia* hacia 1508 (AIXALÀ, C.: "Ferrer Guerau...", pág. 266), es decir, la prueba que debía superar todo aquél que quisiera ingresar en el gremio con la categoría de maestro, cabe pensar que ello debió ocurrir con anterioridad al encargo de la custodia leridana. Una obra de tal envergadura es difícil que se encargase a alguien que todavía no había superado dicha prueba. El dibujo que Ferrer Guerau efectuó a tal efecto se conserva aún hoy en día en un manual que comprende *passantias* de los años 1500-1530 (DALMASES, N. de: "La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los 'Llibres de Passanties'", en *D'Art* nº 3-4, Universidad de Barcelona, 1977, pág. 17).

¹³⁵ AIXALÀ, C.: "Ferrer Guerau...", págs. 267 y 270-271, doc. I.



bre de 1508 el cabildo acordó solicitar la ayuda de algunas poblaciones dependientes de su jurisdicción, obteniendo así la colaboración de las localidades de Alcanó, Alfés, Bellvís, Montagut, Soses y Sunyer. Igualmente se consiguió dinero a través de los aniversarios, entre ellos de los de Manuel Argentona y el gobernador Requesens¹³⁶. Tal como estaba estipulado, en 1509 consta que la custodia se estaba realizando en Barcelona, pero dado que se estaba alargando demasiado su ejecución, se decidió que Ferrer Guerau se desplazase a Lleida para agilizar la terminación, junto con cuatro operarios y un criado, facilitándoles para ello vivienda y alimento, y asignándoles un aumento de salario¹³⁷. La custodia, el armario para guardarla, su peana y otros complementos se finalizaron definitivamente el 9 de julio de 1513, costando la obra en total 58.675 sueldos y 8 dineros, sin incluir en dicha suma la corona de oro con piedras preciosas y perlas¹³⁸. Además, en años sucesivos se efectuaron algunos complementos más, como sería la “capella de seguretat”, que en 1519 pintó Pere Homdedéu¹³⁹, o el león que el orfebre Antoni Bell-lloch realizó para la peana de la misma un año después¹⁴⁰.

Dejando de lado estas realizaciones más suntuosas, existirían algunas noticias bastante secundarias que nos continuarían informando de pequeños encargos efectuados en Barcelona. Así por ejemplo, en 1456 sabemos que el orfebre barcelonés Rafael Rafart envió hilo de plata para bordar por valor de 11 sueldos y 10 dineros¹⁴¹. Algo más tarde, en 1487, documentamos el envío a Barcelona de un relicario de la catedral para ser reparado¹⁴².

Piezas con punzón de Lleida

Aixalà ofrece una relación de cuarenta piezas con punzón de Lleida entre los siglos XIV y XVII¹⁴³. No podemos precisar el número exacto de las correspondientes al periodo que nos interesa, debido a que, de las situadas dentro del siglo XVI, haría falta ver cuales de ellas fueron ejecutadas en el primer tercio del siglo XVI y son afines aun a los modelos góticos¹⁴⁴. En todo caso, puede adelantarse con seguridad que 10 son medievales, por lo que

¹³⁶ *Ibidem.*, pág. 268.

¹³⁷ RUBIO GARCÍA, L.: *op. cit.*, págs. 76 y 92, doc. IX.

¹³⁸ *Ibidem.*, pág. 78.

¹³⁹ ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, pág. 212.

¹⁴⁰ *Ibidem.*, págs. 212, 215 y 216.

¹⁴¹ ACL, *Compota Ornamentorum*, año 1456, fol. 5v (orn. Andreu Rafard). Esto podría deberse a que el orfebre fuese pariente del canónigo ornamentero.

¹⁴² ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?)–1511, orn. Francesc Vaquero, fol. 108v; ACL, *Compota Ornamentorum*, vol. 14, años 1464 (?)–1511, orn. Francesc Vaquero, fol. 110r.

¹⁴³ AIXALÀ, C.: “Contribució...”, págs. 574–575, donde amplía el número de piezas catalogadas en *Idem.*: *Introducció...*, *passim*.

¹⁴⁴ Sería el caso de una cruz procesional conservada en el tesoro de la *Seu* de Tarragona, fechada en la primera mitad del siglo XVI (MARTÍNEZ SUBÍAS, A.: *op. cit.*, pág. 126, cat. 31.10, figs. 134–137).

únicamente nos referiremos a estas últimas.

La pieza más antigua de dicha relación es un pie de Veracruz, ostensorio o cáliz conservado en el MNAC (núm. inv. 5232), para el que se ha propuesto una cronología de hacia finales del primer cuarto del siglo XIV¹⁴⁵. Le sigue una cruz relicario conservada en san Pedro de Fraga (Huesca), que se ha fechado en el primer tercio del siglo XIV, con añadidos del siglo XVII¹⁴⁶. Después, un brazo relicario dedicado a san Lorenzo custodiado en santa María de Cervera¹⁴⁷, tradicionalmente vinculado al Gremio de los Tejedores de la villa –este gremio tenía a san Lorenzo por patrón–, aunque últimamente se está cuestionando su procedencia, pues no se menciona en los inventarios antiguos de jocalías de la iglesia¹⁴⁸. Se ha fechado en la segunda mitad del siglo XIV y se ha relacionado con un brazo relicario conservado en la Catedral de Tarragona, dedicado a san Juan Bautista¹⁴⁹.

Ya en el siglo XV cabe destacar en primer lugar la Veracruz procedente de la colegiata de san Pere de Àger, actualmente en la iglesia parroquial de San Vicenç de la misma localidad¹⁵⁰, que ha de situarse cronológicamente en

¹⁴⁵ BARRACHINA, J.: “Peu de Vera Creu (ostensori o copa)”, en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, págs. 103-104. Interpretando la heráldica, Español ha propuesto un posible promotor para la obra, concretamente Ferrer Colom, en la época en que ostentó el cargo de gobernador general del *Comtat d’Urgell*, a partir de 1323 (ESPAÑOL, F.: “La Seu Vella: els seus promotors”, en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, pág. 87).

¹⁴⁶ AIXALÀ, C.: *Introducció...*, págs. 94-100, cat. 10; *Ídem.*: “Contribució...”, pág. 574.

¹⁴⁷ DURAN y SANPERE, A.: “Orfebrería...”, págs. 151 y 201; DALMASES, N. de y GIRALT-MIRACLE, D.: *Argenters i joiers de Catalunya*, Barcelona, Destino, 1985, pág. 121; AIXALÀ, C.: *Introducció...*, págs. 137-139; BARRACHINA, J.: “Braç del reliquiari de sant Llorenç”, en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, págs. 118-119.

¹⁴⁸ La Dra. Español ha posibilitado que la pieza no proceda de Cervera al no aparecer en los inventarios de jocalías de la iglesia (ESPAÑOL, F.: “La Seu Vella...”, pág. 87). Esta posibilidad ha sido secundada por Barrachina (BARRACHINA, J.: “Braç...”, págs. 118-119). En cuanto a su encargo se ha hablado de las familias Vergós y Desvalls, en función de la heráldica que presenta la pieza. Sería necesario profundizar en el estudio de la heráldica de la pieza, y también tenerse en cuenta que el linaje de los Vergós tuvo gran importancia en la zona de Cervera durante el siglo XV. Eran señores, por ejemplo, de Castell Meià, donde todavía hoy puedan verse sus emblemas. Cabe mencionar que el pintor Jaume Vergós debió emparentar con ellos, pues utilizó su misma heráldica y se sabe que convivió con estos nobles en Castell Meià (DURAN y SANPERE, A. (1972): *Llibre de Cervera*. Cervera, Paeria de Cervera, Regidoria de Cultura, 2001, págs. 455-456).

¹⁴⁹ BARRACHINA, J.: “Braç...”, págs. 118-119; para el de Tarragona MARTÍNEZ SUBÍAS, A.: *op. cit.*, pág. 139, cat. 31.32, figs. 160-161.

¹⁵⁰ VILLANUEVA, J.: *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851, vol. IX, pág. 121; DURAN CAÑAMERAS, F.: *op. cit.*, pág. 106; GUDIOL CUNILL, J.: *op. cit.*, pág. 87; FITÉ, F.: *Reculls d’història de la Vall d’Ager. I, Període antic i medieval*, Àger, Centre d’Estudis de la Vall d’Ager, 1985, pág. 314; AIXALÀ, C.: *Introducció...*, págs. 101-105, cat. 11; BARRACHINA, J.: “Creu reliquiari (<Vera Creu>”, en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artis-*



época del abad Francesc Segarra (1407-1433)¹⁵¹, cuya heráldica aparece incisa en la pieza. En este mismo siglo habrían de situarse una serie de cruces procesionales, como la desaparecida de Torrebesses (Lleida)¹⁵², dos del *Museu de Lleida Diocesà i Comarcal* (núms. inv. 681 y 1276), ambas de procedencia desconocida¹⁵³, una del *Museu del Vi* de Vilafranca del Penedès¹⁵⁴, y otra en colección privada¹⁵⁵. Igualmente una píxide, también en colección privada¹⁵⁶.

A pesar de mostrar el punzón de Tarragona, a este grupo creemos que debe adscribirse también la ya mencionada cruz procesional de Ulldemolins (Tarragona), ejecutada por el orfebre leridano Antoni Estepar (1441), por tratarse de un ejemplo que permite ver muy claramente la influencia y recepción de las formas de los talleres barceloneses en los leridanos de esta época. Presenta una tipología que, como hemos adelantado, nos permite ponerla en relación con las cruces flordelisadas del primer tercio del siglo XV de punzón barcelonés, especialmente la ya citada de Cubells, con notorios parecidos tanto en lo iconográfico como lo estilístico, a pesar de la mejor calidad de ejecución, como puede observarse en los dibujos y composiciones de los medallones¹⁵⁷.

Conclusión

De lo dicho, y a manera de conclusión provisional, podemos avanzar que son verdaderamente escasas las noticias sobre orfebres en Lleida¹⁵⁸. A pesar de ello, nuestro objetivo ha sido trazar una panorámica general que englobase aspectos tales como el tipo de tareas que efectuaron, o la condición social de la que gozaron en la Lleida bajomedieval. Así por ejemplo, sobre los establecidos en la ciudad, hemos podido ver que poseían sus obradores y viviendas en la actual calle Mayor y en las calles colindantes con la iglesia de San Juan, sin que existiera para ellos una de específica, como tampoco ocurría para el resto de los oficios¹⁵⁹. Igualmente, como colectivo, hemos podido comprobar que se hallaron perfectamente representados en el Consejo

tes. S. XIII a S. XV, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, págs. 159-160. El punzón sólo se encuentra en la peana.

¹⁵¹ SANAHUJA, P.: *Historia de la Villa de Ager*, Barcelona, Seráfica, 1961, pág. 267.

¹⁵² AIXALÀ, C.: *Introducció...*, págs. 38-41, cat. 2; *Ídem.*: "Contribució...", pág. 574.

¹⁵³ *Ídem.*: *Introducció...*, págs. 42-53, cat. 3 y 30-37, cat. 1; *Ídem.*: "Contribució...", pág. 574.

¹⁵⁴ *Ídem.*: "Contribució...", pág. 574.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ *Ibidem.*, pág. 574.

¹⁵⁷ La comparación podría hacerse extensiva a la cruz procesional de Vallmoll (Tarragona), de esta misma época (MARTÍNEZ SUBÍAS, A.: *op. cit.*, pág. 157, cat. 35.1, figs. 205-208).

¹⁵⁸ Conocemos mucho más de su actividad a partir de la segunda mitad del siglo XV, pues la documentación de ese momento es más abundante.

¹⁵⁹ LLADONOSA, J.: *Història de Lleida.*, vol. I, págs. 579-580.



General de la ciudad, amparados en el gremio de san Eloy, que incluía todos los oficios del metal. Ya en otro orden de cosas, nos gustaría remarcar que, a pesar de no poderse afirmar que los orfebres de la ciudad eran de primera categoría, por las pocas piezas conservadas, suponemos que se trataba de maestros con un buen oficio que supieron asimilar con facilidad las formas irradiadas desde los talleres barceloneses. En el caso de Pere Algueró, que hemos documentado como posible artífice de la Veracruz de plata, una de las reliquias más valoradas de la catedral, podemos pensar, incluso, que fue un artífice de cierta notoriedad, apreciación que no podemos hacer extensiva al orfebre Antoni Estepar, pues a la vista de la cruz de procesional de Ulldemolins, se nos aparece más como un orfebre de calidad mediana.



EL ACABADO EN LA ARQUITECTURA. EL PRIMER REVESTIMIENTO CROMÁTICO DEL INTERIOR DE LA CATEDRAL DE TARAZONA (ZARAGOZA)

CARMEN GÓMEZ URDÁÑEZ*
Universidad de Zaragoza

La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona, en restauración

En diciembre de 1996 fue adjudicada la redacción de un *Plan Director para la Restauración de la Catedral de Tarazona* (Zaragoza) a un equipo multidisciplinar dirigido por el arquitecto Fernando Aguerri y su arquitecto colaborador José Ignacio Aguerri, del cual formé parte. Terminado el extenso y complejo estudio del Plan Director¹, el equipo de su redacción— que continuó integrando— siguió y sigue en la actualidad trabajando en la restauración de la catedral, conforme a la programación y a los criterios establecidos previamente en el planteamiento global y coherente, de todos los aspectos afectados, que constituye el Plan Director.

La distensión de la atención concedida consuetudinariamente a los problemas de conservación de la catedral y diversas actuaciones de reparación y restauración efectuadas en el último siglo, de efectos perniciosos no previstos, habían conducido al templo a un estado “de colapso”— en términos de efectividad constructiva—, es decir, límite. Por la grave situación de riesgo, fue suspendido el culto y cerrada la catedral en 1982. Hoy se puede decir que han culminado las fases de consolidación estructural por las que ha vuelto a dotarse de su función —con garantías añadidas, desde luego— al sistema de soportes y contrarrestos del edificio de la catedral. Ésta está ya fuera de peligro, aunque aún lejos del objetivo de la culminación de su restauración.

*E-mail: cgomezu@posta.unizar.es

¹ Una explicación y ejemplificación de su contenido, en: AGUERRI MARTÍNEZ, Fernando (director). EQUIPO REDACTOR DEL PLAN DIRECTOR DE LA CATEDRAL DE TARAZONA, “La Primera Fase del Plan Director de la Catedral de Tarazona”, *Aragonia Sacra*, Zaragoza, 1996, t. XI, págs. 7-36.

Las circunstancias que acabo de exponer explican que haya podido y pueda seguir conociendo a fondo y en detalle la obra histórica de la catedral, que haya contado con medios excepcionales, como los que me han permitido aproximarme a las partes altas de los muros, y que haya podido absorber la inestimable información de los profesionales del equipo de restauración del templo (arquitectos, petrólogos, arqueólogos y restauradores de arte, principalmente). Me considero, por otra parte, en la obligación responsable de hacer partícipes a los estudiosos de los conocimientos que me brinda esta situación única y privilegiada; en cuanto al tema presentado en esta ocasión, parangonable, en el ámbito europeo, sólo con el caso de la catedral de Ginebra, sometida igualmente a obras extensivas (1979-1986) gracias a las cuales se pudieron hacer precisiones sobre los enlucidos pintados de sus muros y, por ellos, sobre el ambiente concreto que tuvo el interior de la catedral en distintas épocas, desde la inicial del s. XII².

No obstante, el presente trabajo sobre Tarazona sólo puede entenderse como un avance sobre el definitivo y completo estudio que necesariamente ha de progresar con la propia restauración y no puede terminar sino prácticamente a la vez que ésta. Por lo demás, el breve espacio de esta contribución a la reflexión sobre la “Correspondencia e Integración de las Artes” me ha inclinado a tratar solamente el primero de los cuatro revestimientos que tuvo la catedral, relegando la consideración del resto a una ulterior publicación. Tampoco ha sido posible ofrecer, por razones presupuestarias, al menos una fotografía que ilustre el que constituye precisamente el objeto de este análisis: el color, lo que también espero pueda subsanarse en una presentación completa futura³.

La catedral del siglo XIII

Aunque el trabajo de restauración y estudio de la catedral continúa, se puede avanzar ya con seguridad que la cabecera corresponde a una fase inicial y homogénea de la obra, al menos desde la cota cero o nivel del suelo, y hasta un punto determinado del transepto que exceptúa la parte occidental⁴.

² HERMANÈS, Théo-Antoine, “La riscoperta del colore nel monumento: il caso delle cattedrali di Ginevra e Losanna”, *Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica*, Lucca, 1996 (Atti delle Giornate di Studi. Lucca, 5-6 maggio 1995), págs 41-63. Otras aproximaciones rigurosas han sido, no obstante, obtenidas sin los medios que proporciona el contexto de una obra en curso, como la de Jürgen MICHLER: “La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur”, *Bulletin Monumental*, Paris, 1989, n° 147, págs. 117-131. Véase, al respecto VUILLEMARD, Anne, “La polychromie des cathédrales gothiques”, en VV. AA., *20 Siècles en Cathédrales*, Paris, Centre des Monuments Nationaux. Monum, Éditions du Patrimoine, 2001, págs. 219-228.

³ Mientras tanto he recurrido a la alternativa de introducir las fotografías en color de este trabajo en la página web: <http://www.elcolor.es.vg>

⁴ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS avanzó ya esta precisión: “La catedral de Tarazona”, en BUESA CONDE, Domingo (Coord.): *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pág. 151, nota 6.



El resto de la fábrica corresponde a la prosecución del proyecto inicial en otras etapas y con ciertas variantes. También se confirma la continuidad física de la catedral del siglo XII, sede de la restaurada diócesis tras la conquista de la ciudad, con la del s. XIII, cuya *dedicación* a Santa María de la Hydria el día 20 de abril de 1235 se siguió conmemorando como parte de la liturgia canonical, según costumbre de la iglesia cristiana. Sin embargo, y como muy bien zanjara Gonzalo M. Borrás en 1987, las referencias a la catedral del s. XII no afectan —hoy podríamos añadir que en lo sustantivo y definitorio— al alzado de la catedral, que es gótico y no anterior al s. XIII y a la fecha mencionada de la dedicación⁵.

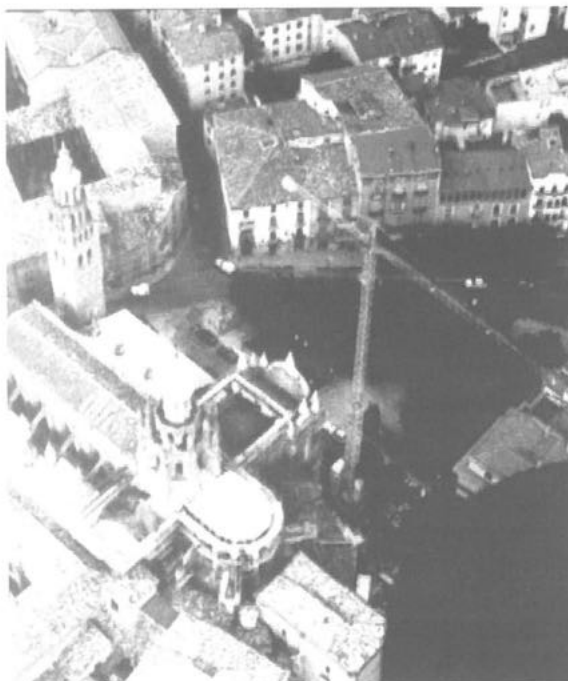
Hasta ahora han sido los tradicionales rasgos estilísticos de la arquitectura y de los elementos tallados con escultura los analizados para establecer conclusiones sobre esta época temprana de la catedral. Han sido también los contemplados para apreciar su carácter y su espacialidad interior, prescindiendo, en lo posible, para imaginar éstos, de las reformas y añadidos que se hicieron posteriormente. Ahora es necesario incorporar a ese análisis y a esa contemplación la consideración de la pintura que revistió los muros de la catedral, de una importancia fundamental, sin duda, tanto de cara a uno como al otro de esos objetivos.

Seguramente desde el proyecto inicial, aunque esto es difícil de probar, al menos por el momento, la cantería, de muy cuidada labra en la fase descrita de la cabecera, tanto en lo que respecta al acabado de las superficies como a la proporción de los sillares y a la isodomía de los paramentos, estuvo concebida con un enlucido bícromo y realmente revestida por él para dotarla de su apariencia final como obra terminada. Este revestimiento consistió en una película de cal blanca sobre la que se trazó un despiece simulado de sillería con líneas rojas de ocre⁶ sugiriendo las juntas. Casi perdida la cal, las líneas rojas se advierten fácilmente en donde han coincidido con la verdadera junta, que ha hecho de base absorbente⁷. A la vez esta junta añade seguridad a las conclusiones acerca de la existencia de la capa blanca de fondo, mucho menos patente que las líneas rojas de despiece: el mortero de cal de la junta verdadera se muestra excesivamente y sin la regularidad que, sin duda, habría teni-

⁵ *Ibidem.*, págs. 120-121. Después de que J. M^a SANZ ARTIBUCILLA hubiera retrotraído la antigüedad de la fábrica de la catedral al s. XII (*Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, Madrid, 1929 y 1930, 2 vols., t. I, págs. 305 y ss.), las referencias confusas al respecto no se habían detenido en las obras sucesivas de otros autores. La cuestión, no obstante, aún está, en parte, por terminar de aclarar, pero no es este el lugar y el momento para entrar en ello.

⁶ Es óxido de hierro. Acerca de sus características, *vid. espec.* RALLO GRUS, Carmen: *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Madrid, Fundación Universitaria española, 2002, págs. 82 y 92, *passim*.

⁷ No se han realizado por el momento análisis de laboratorio. La conservación se habría debido a la carbonatación, en una técnica al fresco, aunque también pudo aplicarse el pigmento con medios mixtos. Véase. *ibidem.*, pág. 82.



1. Vista aérea de la Catedral de Tarazona durante las obras de restauración actuales.

do de haberse realizado para quedar, él y la cante-
ría que liga, a la vista y en
calidad de obra rematada
y de recibo.

Es de considerar,
por otra parte, que el dis-
tanciamiento entre el
color blanco del revesti-
miento y el de la piedra
arenisca de la fábrica no
habría sido tan grande en
el momento de la obra
como parece hoy, puesto
que entonces no se habría
producido el oscureci-
miento natural de la
superficie de los sillares

por oxidación, que causa el tiempo, sin contar con otros agentes de polución característicos del interior de una catedral. El tono claro de la piedra recién cortada ha podido apreciarse bien en la “loggia” contemporánea en la que, en las últimas campañas de restauración de la catedral, han sido talladas, sobre una piedra bastante parecida a la original del edificio, las piezas que habrían de sustituir a las constructivamente inservibles existentes en la fábrica antigua. El contraste, colocadas luego contiguamente, las nuevas junto a las viejas, es bastante notable y elocuente respecto de lo que pudo suponer el enjalbegado en el grado de modificación del tono de color de la superficie arquitectónica de la catedral, en el momento de su aplicación.

Esta pintura blanca y roja se encuentra en pequeños o mayores fragmentos en toda la iglesia: la capilla mayor, la girola, el transepto corto original, incluso el cimborrio —cuyos arranques de piedra, trompas y arcos torales, son visibles bajo la fábrica de ladrillo del actual— y las naves, central y laterales —no existían la mayor parte de las capillas de la girola ni las del cuerpo de naves ni el último tramo de éste a los pies⁸—. Aplicado el revestimiento cro-

⁸ Estas afirmaciones, como las precedentes sobre los orígenes de la catedral, corresponden al nuevo estado de conocimientos sobre el edificio que han propiciado las circunstancias expresadas al comienzo de este escrito y son fruto de un estudio complejo y prolongado desarrollado en el seno del equipo de restauración. Tampoco es factible ni oportuno proceder aquí a su detallada exposición, necesitada de matices, justificaciones y referencias contrastadas. Esta situación de superación de la historiografía tradicional mediante afir-



2. El interior de la Catedral de Tarazona antes del proceso de restauración actual.

mático en un momento o en otro, avanzando o no con las fases constructivas, lo cierto es que cubrió todo el interior del templo, incluidas bóvedas, lo que hubo de caracterizarlo fuertemente.

No he incorporado entre las ilustraciones restituciones gráficas en planos coloreados puesto que habrían carecido de interés al ser reproducidas en blanco y negro. La recreación del ambiente que envolvía a quienes vivían la catedral en el siglo XIII puede aprehenderse, sin ellas, a partir de algunos restos cromáticos —de sus descripciones, aquí— que han quedado sobre superficies de cierta amplitud, ubicadas en lugares recónditos de la catedral. Gracias a estos vestigios excepcionalmente extensos y relativamente completos se puede llegar a tener una impresión sensible bastante cómoda de lo que fue el interior de la iglesia cuando estuvo enteramente configurado con su recubrimiento de color.

Uno de estos reductos, de rara protección de esta primitiva apariencia de la catedral, es la mesa del altar mayor⁹, hecha de la misma obra de silliería que la fábrica del templo. En algunas zonas conserva algo de la película blanca junto a las juntas rojas del despiece original. Pero es mucho más útil y atractivo el conjunto, que incluye la policromía de una escultura, conservado oculto, primero, tras el retablo mayor del siglo XV, y después tras el que lo sustituyó a comienzos del siglo XVII. Habría que añadirle en sus superficies, entre las líneas rojas que subrayan el dovelaje y el trasdós de los arcos,



maciones inéditas todavía, planeará en todo el texto que sigue.

⁹ Uno de los casos que valora F. GALTIER MARTÍ en su estudio sobre las “Juntas policromas y otros casos de pinturas románicas ‘elementales’ en Aragón” (I Coloquio de Arte Aragonés, Teruel, 1978, inédito, mecanografiado en Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) es el del altar de la iglesia románica de San Martín de Buil (Huesca).

la fina capa de cal aquí completamente perdida, pero ya es importante el hecho de que este ejemplo de entidad pueda apreciarse en su estado actual, suficiente para reconocer la homogeneidad de la policromía, el uso que se hizo de ella para clarificar y matizar el envolvente volumétrico de la arquitectura a través de sus elementos componentes, y la coherencia o unidad del resultado.

La escultura referida es una cabeza masculina base del arranque de una de las columnas entregadas que ascienden por los paños de la capilla mayor. Otra de estas cabezas-ménsula, también protegida en el pequeño espacio del trasaltar, conserva, sin embargo, mucho peor la misma policromía. Una tercera figura, esta vez femenina, albergada en el mismo ámbito, la habría perdido absolutamente, puesto que es de suponer que la tuvo.

El mismo rojo que sirvió para simular las juntas de un paramento cromático destacó la saya —habitual vestimenta de uso general en el siglo XIII y también posteriormente— del personaje más completo de los dos policromados. Dos estrechas bandas de los extremos superior e inferior del tocado que lleva también tienen este rojo. Ambas enmarcan otra banda central mayor, decorada en relieve con el sencillo motivo de una cuerda, que está pintada de gris, como los bordes ribeteados del cuello abierto de la saya y, sin duda, pretendiendo hacer juego con ellos. También, en el rostro, las mejillas y los labios se encuentran resaltados con el mismo tono de rojo —signo de salud y vigor en el estereotipo de la representación humana—. La barba —indicativa de cierta edad y quizás posición— y el cabello —con el característico peinado del siglo XIII de corta melena, retirada y formando bucles tras las orejas, y casi sin flequillo— son de una tonalidad más oscura que da el marrón, dentro de la misma gama, sin duda¹⁰. El gris mencionado de los detalles ornamentales de la vestimenta es el negro, aclarado, usado para subrayar el contorno y la pupila de los ojos y, además, un fino bodoque que separa el rojo de la saya del gris de la guarnición que la decora.

En la otra cabeza masculina los restos de color indican una idéntica policromía: rojo-marrón y negro. El rojo se advierte, más leve en este caso, en la banda central del tocado, ornamentada, de nuevo muy simplemente, con un entrecruzamiento de líneas diagonales incisas. El cabello, que es menos abundante —la figura también carece de barba— muestra una tonalidad más rojiza que el marrón del otro personaje. Finalmente, es de destacar un interesante detalle del subrayado de la forma del cuello de la vestimenta: de la línea negra empleada para ello escurrió un hilo de pintura que no se enjugó. Ni se eliminó tampoco otro perteneciente a una línea subyacente, que es de otro color: de nuevo el rojo. En un punto focal del enmarcamiento del ámbito del altar mayor, el lugar más señalado de la iglesia, donde se

¹⁰ El oscurecimiento gradual del ocre con el negro que indica THÉOPHILE en su *Essai sur divers arts en trois livres* para pintar los cabellos de los personajes a distintas edades no viene mal a este caso. Ed. de André BLANC, París, Picard, pág. 23.



efectúa la liturgia principal, no dejan de sorprender estos dos espontáneos chorretones de pintura y el hecho mismo de la superposición de las dos líneas de color, que sugiere una ejecución poco segura. El lugar, desde luego, no era el más indicado para permitirse estos descuidos y tampoco parecen justificables en el contexto de la decoración general, bien realizada y en la que no se advierte ninguno más.

Se han detectado restos de color en dos de las cabezas de la serie de la capilla mayor, hoy cubiertas por un encalado blanco, que estuvieron siempre a la vista, delante del altar. Como cabía esperar, esos restos coinciden con la policromía descrita en las figuras del trasaltar. No ha sido posible averiguar todavía, sin embargo, si algún otro elemento ornamental o de enriquecimiento de la cantería recibió este tipo de tratamiento final. Quedan vestigios de rojo en las hojas de la decoración vegetal corrida del trasdós de los arcos de la capilla mayor, pero, lo mismo que otros, apreciables en las puntas tetrafoliadas de los arcos de ingreso en la girola desde el transepto, o en las flores de la rosca de los arcos formeros en la nave central y en las que forman los capiteles corridos de algunos pilares de la misma, no parece que correspondan, en el estado que presentan actualmente, al programa decorativo original, sino a otro que se dio a la catedral más tarde.

Descrita y quizás percibida, con ayuda de la imaginación, la catedral original, queda el análisis de lo que representa el nuevo factor de valoración histórica que acaba de introducirse. No es precisamente ninguno de los casos publicados hasta hoy el de la policromía de la catedral de Tarazona. Ni Chartres ni Ginebra, mencionados —tampoco el particular de la catedral de Lausana u otros edificios menos conocidos¹¹—, presentan enlucidos como el suyo. La pintura *lapidaria*, como la ha llamado Jürgen Michler, se basa en ambos casos, dicho a grandes rasgos, en una junta blanca sobre un tono ocre amarillo de fondo. Tampoco estos estudios se han referido, por oposición a su propio caso, a las abundantes evidencias existentes en muchas iglesias francesas —sin publicar, insisto— que utilizan la variante del rojo para la junta, sobre el ocre amarillo del fondo. Es apreciable a simple vista cómo en algún caso —la catedral de S. Pedro de Poitiers, por ejemplo— la verdadera junta ya tiene el color rojo, por la razón de que el mortero ya era de ese color, por la utilización, en la mezcla, de componentes que lo comportaban. Hay que remontarse a Viollet le Duc para encontrar una apoyatura bibliográfica a estas meras observaciones, en sus comentarios sobre lo frecuente del aparejo pintado de rojo sobre blanco o amarillo pálido en la arquitectura de los siglos XII y XIII. Viollet afirma que este enlucido era el de uso más extendido, seguido, precisamente, del blanco sobre ocre amarillo¹².

¹¹ HERMANÈS, Théo-Antoine, "La riscoperta...", págs. 49 y ss. CHAUDET, Paul (Coord.), *Merveilleuse Notre-Dame de Lausanne, cathédrale bourguignonne*, Lausanne, Éditions du Grand Port, 1975.

¹² "Peinture", *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1967 (1854-1858), págs. 78 y 86-87, e *id.*, *Encyclopédie médiévale d'après Viollet le Duc*, t. I: *Architecture*, s. l., 1993, pág. 627. La pretensión de rastrear información a través de las imágenes que aporta la bibliografía condu-



3. Catedral de Tarazona (detalle).

La tradición y el pragmatismo ya justifican el uso de la más simple de las gamas cromáticas armónicas: ocre rojo-blanco-negro, según afirmara, también, Viollet-le Duc¹³ —son colores predominantes en el románico y de muy fácil obtención a partir de pigmentos naturales abundantes¹⁴. Incluso el simbolismo que representa es el esperable en una catedral en esas fechas: el rojo de la luz que emana del sol y del fuego, color de la sangre redentora de Cristo y del poder y la justicia divinos; el blanco de la purificación y de la gracia, de la intermediación

de la Virgen intercesora ante su Hijo. Pero no se debe dejar de lado la consideración de que la bicromía *lapidaria* de Tarazona sea efecto, uno más en su temprana arquitectura a la francesa, de la ultimísima moda, importada por un obispo miembro de la corte real aragonesa: García Frontín II. El estilo de van-

ce a un resultado frustrante: las fotografías son prácticamente siempre en blanco y negro. He aquí una de las razones por las que el tema de este trabajo ha tenido un tratamiento ínfimo hasta la actualidad. Por otra parte, las descripciones de texto sobre algo tan sutil y diverso como el color, apoyadas en láminas en blanco y negro, requieren una gran paciencia, del autor y del lector, y sobre todo son muy poco eficaces. En el reciente *Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)* de Roland RECHT (Paris, Gallimard, 1999), obra en la que, siendo de carácter general, se introduce ya un capítulo sobre el color, el autor ha de ilustrarlo, recogiendo el dibujo de Viollet le Duc ejemplificatorio de los "appareils peints" y los realizados por Michler sobre Chartres... de nuevo en blanco y negro. Véase págs. 228 y ss. e ils. de págs. 107-208.

¹³ Cfr. *Loc. cit.*

¹⁴ Las razones técnicas de su empleo frecuente se reiteran en los análisis de los especialistas. Carmen RALLO GRUS, las concreta así: el "almagre u ocre rojo" es "óxido de hierro conteniendo diversas impurezas que le van a caracterizar con una tonalidad que va desde un naranja hasta un marrón pasando por rojo, es muy común en la naturaleza y de fácil preparación (basta un simple molido)". El blanco era de cal, y el negro de humo". *Op cit.*, pág. 92.



4. Catedral de Tarazona (detalle).

guardia de la catedral, en la planta y el alzado, la experimentada cantería de la fase inicial en la cabecera y la pintura del revestimiento habrían tenido una sola marca de origen: la flor de lis, como bien se encuentra indicado en uno de los sillares de la fase primitiva de la fábrica. Si bien no es lugar para desarrollar esta cuestión, que requiere numerosas argumentaciones, no creo arriesgado afirmar que esta marca constituye una verdadera firma de autor en la obra global de la catedral.



La continuidad de la obra, realizada la cabecera, sin duda con la presencia de maestros franceses trasladados a la ciudad para encaminarla, se efectuó según exigencias más laxas que las que manifiesta la primera parte de la edificación. El aparejo de los muros del cuerpo de naves se apartó de la regularidad considerable del primitivo. Y las hiladas y sillares, de tamaños mucho más variados, no se disimularon por la disposición de la pintura roja-blanca del revestimiento de la iglesia. Al contrario, las juntas pintadas se hicieron coincidir con las verdaderas de mortero, con lo que la pseudoisodomía quedó, sin duda, mucho más resaltada. La diferencia entre la obra inicial de la cabecera y la de su continuación se advertiría, así, mucho más notablemente. En conclusión: quedaría mucho más patente su carácter local, por el acabado más burdo que tendría la fábrica.

Las variantes del revestimiento inicial

Levantada, total o parcialmente, la iglesia, su uso entrañaba, con el tiempo, la reparación de deterioros y la higienización y reposición de la luminosidad que perdía por el uso de las luminarias, tan abundantes en el espacio de la catedral como solemne era la liturgia que le estaba reservada. No era fácil asumir una renovación completa de todo el ámbito, por lo que se efec-



5. Catedral de Tarazona (detalle).

tuaban otras parciales que paliaban la situación. Algunas variantes de la pintura original roja-blanca que se ha descrito se debieron sin duda a la respuesta limitada con la que se acudía a esta necesidad. Una de ellas es la que, por el momento, se ve aflorar en los muros de la capilla mayor: reiterando el despiece rojo primitivo, existen otras líneas más finas en absoluto coincidentes con él. Se daría, por lo tanto, la capa blanca de fondo y, prescindiendo de las líneas ya existentes del despiece antiguo, que quedarían ocultas, se trazarían otras líneas nuevas, mediante guías. Este es el carácter que claramente tienen las finas y firmes líneas rojas pertenecientes a esta superposición. Es un procedimiento no perceptible en el despiece primitivo, que siempre ofrece unas líneas rojas de considerable grosor.

Este nuevo despiece de líneas rojas tuvo que ser el que se aprecia sin superposiciones en ciertas partes altas de la capilla mayor, tras el retablo actual y, en su momento, tras el que estuvo en su lugar desde el siglo XV. Se extiende en una considerable superficie en el piso del triforio y también, por encima de él, en el de ventanas, con la particularidad de que, en éste último, se encuentra aplicado sobre el recrecimiento de obra con el que se redujo ya notablemente —hubo otro posterior— la apertura de los vanos de iluminación por su parte baja. La renovación de la decoración de la superficie habría acompañado, por lo tanto, a una temprana reforma de la configuración original de la capilla mayor, más luminosa y calada de lo que se quiso en este momento ulterior. El rojo de la trama de juntas pintadas revistió, además, completamente los fustes de las columnillas de los flancos de las ventanas y los de las columnas que recorren toda la altura de la capilla —sobre sus capiteles no puede avanzarse nada hasta que no lo permitan las fases correspondientes de la restauración—. En la bóveda, bajo las llamativas pinturas figu-



6. Catedral de Tarazona (detalle).

radas del siglo XVI, el mismo color rojo, algo más vivo que el primero que tuvo la catedral, y el mismo despiece, de juntas más regulares y más delgadas que el inicial, se reiteran destacando muchísimo sobre el denso enlucido blanco que recubre los plementos, realizados con una piedra porosa de menor peso que la de los demás elementos de la fábrica de la catedral.

La parte baja de la capilla mayor era un lugar si cabe más privilegiado que el ámbito general de la misma. Más accesible también para satisfacer con inmediatez deseos de actualización de su apariencia. Algunas catas efectuadas revelan la existencia de pintura figurada, de estilo gótico, aparentemente lineal. Un fragmento de un ala y otro de un rostro están representados en ellas. Por otra parte, en la pequeña hornacina que seguramente sirvió de apoyo en los oficios, alojada en uno de los pilares en el lado del evangelio, se conserva, completa y en buen estado, la apropiada escena de Cristo en la cruz flanqueado por dos ángeles portadores de candelabros¹⁵.

Otra variante o actualización supuesta de la bicromía primitiva se observa en la girola de la catedral. Esta vez, con el cambio del tono del blanco de fondo, que aquí adquiere un matiz virado al ocre amarillo. Es de interés señalar que esta pintura se extiende a un espacio incorporado a la catedral en el siglo XIV: el que actualmente se denomina paso a las dependencias capitulares. Sin embargo, este dato sigue siendo inseguro como referencia cronológica, puesto que también podría haberse continuado en él la preexistente

¹⁵ De la simétrica, que habría servido de credencia, horadada en un pilar del lado de la epístola, la restauración sólo ha brindado, por el momento, el conocimiento de su existencia tras un pequeño tabique que la oculta.

decoración una vez edificado el recinto¹⁶. Sí es interesante, en cambio, como indicación de que la capilla de San Pedro (el viejo, se diría más tarde), de la que formó parte este espacio como ampliación, y que no ha conservado ningún rastro de la policromía original, sí la tuvo, y no individualizada, sino idéntica a la del resto del ámbito general de la catedral.

Además de las renovaciones de mayor o menor aproximación al estado original, hubo en la catedral actuaciones parciales debidas a la iniciativa particular. El cabildo la consentía en los ámbitos de usufructo privado y participación de la liturgia, las capillas, que empezaron a anexionarse al cuerpo de la iglesia en el siglo XIV. Pero no se trata aquí su decoración, que requiere ser minuciosamente estudiada y puede aislarse, por el momento, del estudio del espacio principal de la catedral, de responsabilidad del cabildo y de significación superior a la particularización de los gustos de promotores singulares.

Con los retoques mencionados, la catedral del siglo XIII pervivió hasta el siglo XV. El tono cálido de sus muros blancos matizados de rojo le dio un carácter particular cuya vigencia se prolongó durante dos siglos. Después, desapareció su huella bajo el nuevo revestimiento, pensado en función de una imagen contemporánea de la catedral que haría tabla rasa de la precedente. Un luminoso enlucido blanco fuertemente contrastado con un elaborado despiece de líneas negras y otros aditamentos cromáticos acabaría con la herencia del ambiente que había definido la vieja catedral.

El cromatismo de la Catedral en uso

J. Michler se preguntó sobre la relación entre el acabado cromático de los muros de Chartres y sus vidrieras¹⁷. Hoy *“on ne peut s'empêcher de se demander —dice Anne Vuilleumard— si la polychromie architecturale ne faisait pas lien entre”* “les charpentres peintes”, “les carrelages multicolores de terre cuite vernisée qui sont régulièrement retrouvés lors de fouilles ou de restaurations” y “le mobilier liturgique”. “En fin —añade— “(...) les tapisseries, les tissus achevaient de parer les églises”¹⁸. Es inevitable, verdaderamente, este planteamiento, y, además, la consideración del efecto de las luces, y del movimiento de las personas, envuelto todo ello en la intangible atmósfera de la liturgia cantada por el coro y de la emotividad espiritual que se experimentaba en la catedral. No en vano vivimos los efectos de la época

¹⁶ Sobre la dificultad de datar este tipo de pintura, son interesantes las consideraciones que hace Carmen RALLO GRUS en su obra citada, aunque la autora piense en la “pintura de lo morisco” en Castilla de la baja Edad Media.

¹⁷ La simplicidad de la pintura mural vendría bien al cromatismo rico de las piezas de las vidrieras. *Op. cit.*, p. 128. VIOLLET LE DUC veía, en cambio, una combinación “turbia” entre los ocre de los revestimientos y los colores vivos de las mismas. *Encyclopédie...*, pág. 620.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 223.



7. Catedral de Tarazona (detalle de la bóveda).

historiográfica de la atención masiva a la vida cotidiana y las ya no tan primerizas incursiones en el interés que representa el oscuro territorio de la interioridad humana. Sin embargo, para fechas tan atrasadas como el siglo XIII en Tarazona es aún más difícil contar con datos al respecto que componer el difícil puzzle “arqueológico” de los muros pintados de la catedral. Todavía no se dispone de conclusiones acerca de los cierres de las ventanas, que, más tarde, desde la existencia de referencias escritas, se sabe fueron de alabastro.

Ni se puede ofrecer tam-

poco, por ahora, ninguna propuesta acerca del tipo de suelo que tuvo o con el que se pensó la catedral. Por lo que respecta a los objetos muebles, no es factible aportar nada que concrete los conocimientos generales existentes sobre la cuestión —los primeros inventarios son tardíos, y sus ítems, inidentificables con la etapa más antigua de la obra de la iglesia—. Se puede, en todo caso, llamar la atención sobre las limitaciones que había en el importante campo artesanal de los tintes textiles para salir de cierta gama de color, en la cual predominó durante mucho tiempo —hasta el siglo XIV— la presencia de los ocre, mientras que los tonos pardos —hoy los llamaríamos naturales— de los aditamentos y de las vestimentas eran los generalizados, por asequibles, entre la generalidad de la población¹⁹.

También es pertinente poner en consideración que el ambiente del interior de la catedral no sería tanto como homogéneo: siempre existiría incluso en el ámbito sacralizado del edificio de una iglesia, una distinción entre lo que era sagrado y la materialización misma de la sustancia divina —los oros, los

¹⁹ VIOLLET LE DUC cuenta con la existencia de tapices cuyos colores no desdecirían de la gama ocre de las paredes porque pertenecerían a ella también.



brillos, las luces, la irradiaban, señalando a los sentidos esa transustanciación— e incluso la ocasional presencia de Dios, al que identificaba el oficiante revestido de las singularmente luminosas y ricas vestimentas litúrgicas.



LAS PINTURAS MURALES DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE BURGOS: UN EJEMPLO DE INTEGRACIÓN DE LAS ARTES EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII*

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
Universidad de Valladolid

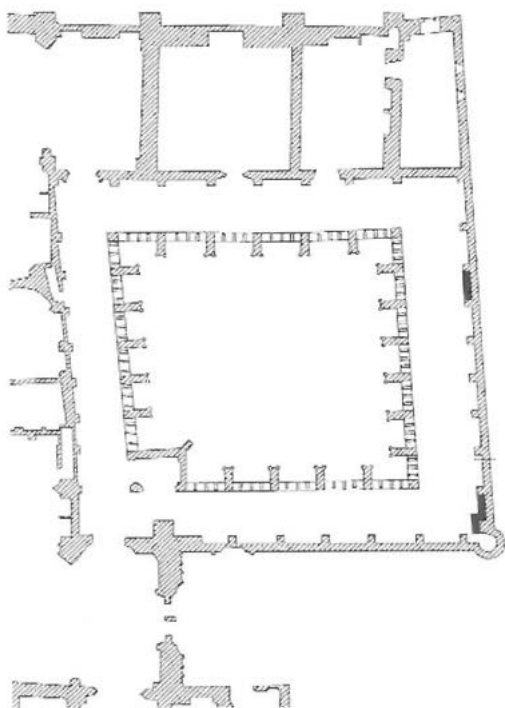
El claustro de la catedral de Burgos es una de las creaciones más singulares del arte gótico castellano del siglo XIII, especialmente por la manera en que plantea la clásica integración de arquitectura y de escultura que distingue al modelo desde la época románica.

En efecto, en el claustro de la catedral de Burgos la decoración escultórica y su contenido iconográfico abandonan los capiteles, reducidos a la mínima expresión como consecuencia del diseño delicado de las tracerías, y se instalan en los muros, aunque se mantienen, asimismo, en los ángulos interiores del claustro¹. Sin embargo, la integración de decoración pictórica que participa en su acabado, al tiempo que permite su adecuada comprensión, apenas ha llamado la atención de los estudiosos. Amén de restos informes de imposible evaluación, en la actualidad se reconocen restos de pinturas murales en el ángulo NE del claustro y en la panda meridional del claustro.

En el ángulo NE del claustro se disponen en el tímpano de la portada de la capilla de San Juan Bautista. Parcialmente ocultas por repintes de la Edad Moderna (acaso, asimismo, de finales de la Edad Media), apenas se

* Quisiera, en primer lugar, manifestar mi agradecimiento al cabildo de Burgos, a través de la persona de su canónigo fabriquero, don Agustín Lázaro López, por las facilidades y por la amabilidad con que siempre me han atendido durante mis investigaciones, así como por llamar mi atención sobre las pinturas murales de la portada de la capilla de San Juan Bautista, que espero, de la misma manera que en el caso de las pinturas murales de la panda meridional del claustro, ver restauradas como conviene. El plano del claustro de la catedral de Burgos incluido en este estudio [1] se debe a Ezequiel Gómez Duque, delineante de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.

¹ KARGE, H. (1989): *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, pág. 183; WELANDER, C.: "The Architecture of the Cloister of Burgos Cathedral", en FERNIE, E. y CROSSLEY, P. (eds.): *Medieval Architecture and Its Intellectual Context. Studies in Honour of Peter Kidson*. Londres, The Hambledon Press, 1990, págs. 160-161.



1. Planta del claustro de la Catedral de Burgos con la ubicación de las pinturas murales de la panda meridional.

reconocen en ellas más que restos de arquitecturas y de rostros barbados y de manos, así como de filacterias con inscripciones, en torno a una imagen de la *Virgen con el Niño* del siglo XVI a la que precedió una imagen anterior de la misma representación².

Por su disposición y por el tamaño de sus figuras estas pinturas murales, de estilo gótico lineal tardío, corresponden a la obra de la capilla de San Juan Bautista, de finales del siglo XIV³, en lugar de a la obra del

claustro, del siglo XIII, de manera que, a partir de este momento, centro mi atención en las pinturas murales de la panda meridional del claustro, que corresponden de manera clara al momento de su construcción y de su decoración escultórica.

La cronología de la construcción del claustro de la catedral de Burgos es objeto de discusión.

² Mencionada por LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*. Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, Editores, 1950, pág. 224, a propósito de una referencia de 1464, si bien no consta el momento de su colocación.

³ KARGE, H.: *op. cit.*, pág. 60. En efecto, estas pinturas murales se relacionan con el espacio disponible en el muro después de la apertura del arco rebajado de acceso a la capilla de San Juan Bautista, que, por su altura, es incompatible con el tamaño y con la disposición de las esculturas del siglo XIII. Si, como parece probable, existió una de estas esculturas en el espacio de esta portada, debió de ser eliminada con ocasión de su apertura a finales del siglo XIV. No cabe imaginar que no se decorara entonces el tímpano de la portada, pero, de la misma manera que en el caso de las portadas de las capillas incorporadas con anterioridad a la panda oriental del claustro se recurrió a la decoración escultórica, se debió de recurrir, en este caso, a la decoración pictórica, acaso en relación con la imagen de la *Virgen con el Niño* mencionada en 1464 (*vid. supra n. ant.*).



2 Pinturas murales del tramo tercero de la panda meridional del claustro de la Catedral de Burgos; ca.1270.

Existe acuerdo en que la consagración de la catedral en 1260 establece un término *post quem* para su erección, pero, a partir de este momento, existe disparidad de opiniones entre quienes señalan su construcción a lo largo de un período de tiempo que comprende el último tercio del siglo XIII y principios del siglo XIV y quienes señalan su construcción inmediatamente después de la consagración de 1260 en un espacio de tiempo breve. En el primer caso se destaca el protagonismo del maestro Juan Pérez

(+1296), enterrado en el claustro bajo, mientras que en el segundo caso se destaca el protagonismo del maestro Enrique (+1277)⁴. Últimamente Karge argumenta en defensa de la cronología más inmediata a 1260 y de la autoría del maestro Enrique. Karge afirma que el claustro existía con anterioridad a finales del siglo XIII por la presencia de epitafios desde 1283 y por la mención de la *claustra vieja* en un documento de 1290 y, a partir de su estudio estilístico (tanto de la arquitectura como de la escultura monumental), propone para el mismo una cronología de ca.1265-ca.1270 en el contexto de una serie de ampliaciones de la catedral con posterioridad a su consagración en 1260 de entre las que destaca, por su implicación con la obra del claustro, la segunda corona de capillas radiales de la cabecera, que fecha ca.1270-ca.1280. Estas obras, según Karge, supusieron la introducción en Burgos de conceptos del estilo gótico radiante, de los que hace responsable al maestro



⁴ Para una síntesis de estos planteamientos, Véase DEKNATEL, F. B.: "The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León". *The Art Bulletin* vol. XVII, Nueva York, 1935, pág. 299. Como ejemplo de propuesta cronológica del último tercio del siglo XIII y de principios del siglo XIV, vid. LÓPEZ MATA, T.: *op. cit.*, págs. 317-319.

⁵ KARGE, H.: *op. cit.*, págs. 51-52, 109-110, 182-183 y 256-260. WELANDER, C.: *op. cit.*, pág. 166,



3. Detalle de la parte superior de las pinturas murales del tramo tercero de la panda meridional del claustro de la Catedral de Burgos con la representación del *Camino de Emaús*; ca.1270.

Enrique⁵. La disposición de las esculturas de los muros, que estilísticamente corresponden a ca.1270, viene a confirmar la propuesta cronológica de Karge debido a que, según señala Abegg en su estudio sobre las mismas, la colocación de los sillares de los muros está concebida para recibir las esculturas, que, puesto que no se encuentran adosadas, sino enjarjadas, necesariamente debieron de ser elaboradas en el transcurso de la erección de los muros en una íntima colaboración entre canteros y escultores⁶.

El programa iconográfico desarrollado en estas esculturas resulta de complicada interpretación. Conviven en el mismo representaciones de apóstoles y de figuras sagradas de diversa condición con representaciones de obispos y de personas de condición real⁷.

propone para el claustro, de manera independiente, una cronología escasamente anterior, 1260-ca. 1265.

⁶ Me resultan, por desgracia, inaccesibles los estudios de esta autora: ABEGG, R.: "Die Memorialbilder von Königen und Bischöfen im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos", *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 1994, Zürich, 1994, págs. 29-54; ABEGG, R.: *Königs- und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*. Zürich, Zurich InterPublishers, 1999, que asumo a través de la reseña de sus aportaciones en KARGE, H.: *op. cit.*, pág. 258, y de la síntesis de la autora en ABEGG, R.: "La escultura gótica en España y Portugal", en TOMAN, R. (ed.): *El gótico. Arquitectura – Escultura – Pintura*. Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft, 1999, pág. 373.

⁷ DEKNATEL, F. B.: *op. cit.*, págs. 307-311; Véase asimismo, los estudios de Abegg citados en la *n. anterior*.



Según Abegg, mediante estas imágenes, así como mediante imágenes relacionables que se disponen en otras partes de la catedral, se pretendió la reivindicación de la condición regia de la catedral de Burgos a través de la exaltación de la monarquía⁸. Acaso la dificultad de interpretación de su programa iconográfico se debe a la pérdida irremediable de las pinturas murales que completaron la decoración del espacio arquitectónico y de las esculturas, de las que se reconocen unos últimos restos en la panda meridional del claustro. Ciertamente, no sabemos qué extensión conocieron estas pinturas murales, pero resulta complicado imaginar su disposición únicamente en ciertos lugares, en alternancia con porciones de muro sin decorar, máxime si, como ocurre, cuando menos, en uno de los casos que subsisten, las pinturas murales son fundamentales para la comprensión de las esculturas, con las que, más allá de servir de fondo, forman una unidad de sentido como auténtico ejemplo de integración de las artes.

De especial interés son los restos de pinturas murales que se encuentran, contando de este a oeste, en los tramos tercero y noveno de la panda meridional del claustro [1]⁹. En el tramo tercero, ocupado en la parte inferior por el sepulcro de Don Gonzalo de Burgos (+1509), las pinturas murales se disponen en la parte superior en torno a las dos imágenes que lo presiden [2]¹⁰. En el tramo noveno, correspondiente al ángulo SO del claustro, ocupado en la parte inferior por el sepulcro de don Pedro Fernández de Sepúlveda (+1394), las pinturas murales se disponen en la parte superior en torno a la imagen de *San Pedro* que lo preside, así como en la parte inferior, apenas interesada por la intrusión del mencionado sepulcro, y en la porción de muro que conforma la esquina SO del claustro [6].

Pinturas murales del tramo tercero

Escasamente perceptibles los restos del tramo noveno, sólo los restos del tramo tercero han llamado la atención de los estudiosos en alguna ocasión. En la publicación que dio a conocer estas pinturas murales en 1888

⁸ Abegg a través de la reseña de sus aportaciones en KARGE, H.: *op. cit.*, págs. 122-124, y de la síntesis de la autora en ABEGG, R.: "La escultura...", *op. cit.*, págs. 372-373.

⁹ Existen, asimismo, restos de pinturas murales de carácter meramente ornamental en los tramos primero y segundo. Con repintes posteriores, consisten en estrellas y se encuentran, probablemente, en relación con los relieves que allí se disponen, que no parecen corresponder a la campaña escultórica inicial del claustro.

¹⁰ Resulta excepcional la colocación de dos imágenes en un único tramo (de hecho, se da únicamente en el tramo que contiene la discutida representación de Fernando III y de la reina doña Beatriz de Suabia), pero es, indudablemente, original, a pesar de la distinta altura de las imágenes, por la manera en que se corresponden con la disposición de sus cuerpos y con la inclinación de sus cabezas y por la manera en que se disponen en relación con ellas las pinturas murales objeto de nuestro interés.



4. Detalle de la parte superior de las pinturas murales del tramo tercero de la panda meridional del claustro de la Catedral de Burgos (*Camino de Emaús*) con la representación de la ciudad de Jerusalén; ca.1270.

Rodrigo Amador de los Ríos las considera obra del siglo XV y lamenta la colocación sobre ellas de las imágenes y del sepulcro de don Gonzalo de Burgos, “*unas y otro indudablemente trasladados allí de alguna de las Capillas destruidas al labrarse cualquiera de las que reemplazaron a las primitivas*”¹¹. Con posterioridad Deknatel o Huidobro señalan el sentido de parte de las ins-

cripciones que, según indico a continuación, presentan estas pinturas murales y, a diferencia de Rodrigo Amador de los Ríos, plantean el estudio de las mismas en relación con las imágenes con respecto a las cuales sirven de fondo, pero no insisten en cuestiones como sus características o como su cronología¹².

El estudio de estas pinturas murales es, en efecto, inseparable del de las imágenes que se disponen sobre ellas, con respecto a las cuales forman una unidad de sentido y de ejecución [3]. La identificación de las mismas es, sin embargo, problemática¹³. Tradicionalmente se señala en ellas la representa-

¹¹ AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *Burgos (España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia)*. Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C^{ía}., 1888, págs. 604-605.

¹² DEKNATEL, F. B.: *op. cit.*, pág. 311, fig. 52; HUIDOBRO [Y SERNA], L.: *La catedral de Burgos*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1949, pág. 76. Mencionan, asimismo, estas pinturas murales: LÓPEZ MATA, T.: *op. cit.*, pág. 332; RICO SANTAMARÍA, M.: *La catedral de Burgos. Patrimonio del mundo*. Vitoria, s. e., 1985, pág. 420.

¹³ Se insinúan los restos de una inscripción en la base de la escultura de la derecha, pero, si verdaderamente existió, resulta por completo ilegible en la actualidad.



4 Bis. Detalle de las pinturas murales del claustro de la Catedral de Burgos (*Camino de Emaús*) con la representación de la ciudad de Jerusalén; ca.1270.



ción, a la izquierda, de San Íñigo, abad de Oña, y, a la derecha, de San Atón (en ocasiones Antón), obispo de Oca¹⁴. Sin embargo, la documentación de la catedral ubica el sepulcro de Don Gonzalo de Burgos *deuajo de San Julián*, de lo que se sigue la identificación, a la derecha, de San Julián, obispo de Cuenca¹⁵. Huidobro, en relación con las pinturas murales, ve en ellos a

*“monjes de Oriente y Occidente, fundadores de órdenes monásticas, cobijados bajo el árbol de la Iglesia: san Basilio y san Benito, tal vez”*¹⁶. Últimamente Abegg se limita a señalar, con reservas, su condición de santos sin identificar¹⁷. Se debe a Deknatel, sin embargo, la aproximación más cabal a la identidad de estas dos imágenes. Deknatel desestima la identificación de la imagen de la derecha con un obispo y a partir del estudio de su indumentaria señala, con buen criterio, que se trata de la representación de un peregrino¹⁸. En efecto, el tabardo *de pelo afuera* que viste la imagen de la derecha es pro-

¹⁴ Sobre esta propuesta de identificación, Véase AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *Ilust. cit.*

¹⁵ LÓPEZ MATA, T.: *Ilust. cit.* En este caso la imagen de la izquierda se identifica o bien con un demonio, o bien con San Lesmes, limosnero de San Julián, Véase MARTÍNEZ BURGOS, M: *Guía turística de Burgos*. Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, Editores, s. a. [1956], pág. 109.

¹⁶ HUIDOBRO [Y SERNA], L.: *Ilust. cit.*

¹⁷ ABEGG, R.: *Königs- und Bischofsmonumente...*, *op. cit.*, Ilus. 11 y 110-112.

¹⁸ DEKNATEL, F. B.: *Ilus. cit.* Abundan en esta identificación el bastón e incluso el capillo, aunque con respecto a éste Deknatel señala su apuntamiento, de adscripción judía. Es cierto que el apuntamiento de los tocados (así como las barbas cumplidas que presenta, asimismo, esta imagen en un momento en que la moda, según se aprecia en distintas imágenes del claustro, era ir rasurado) distingue a los judíos



5. Detalle de la parte superior de las pinturas murales del tramo tercero de la panda meridional del claustro de la Catedral de Burgos (*Camino de Emaús*) con la representación de la villa de Emaús; ca.1270.

pio de los peregrinos¹⁹ y, en este sentido, la imagen de la izquierda, considerada a menudo como la representación de un monje (así lo mantiene el propio Deknatel), debe de ser considerada como la representación, asimismo, de un peregrino, vestido, en este caso, con lo que parece un gabán²⁰.

La parte inferior de las pinturas murales del tramo tercero desapareció con la disposición en este

lugar del sepulcro de don Gonzalo de Burgos. Consistió, probablemente, en una sencilla decoración a manera de arrimadero de la que subsisten unos últimos restos en los resaltes de los que arranca el arco formero del tramo. Comprenden, además de la imitación de un despiece de sillería en la zona de

(MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, pág. 98), pero, de la misma manera, se usa ocasionalmente entre los cristianos (MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Ilus. cit.*; BERNIS MADRAZO, C.: *Indumentaria medieval española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez", 1956, ilus. 18, fig. 72 (comentario en pág. 66), donde un capillo ligeramente apuntado aparece, precisamente, en un grupo de peregrinos en una miniatura del *códice rico* de las *Cantigas de Santa María*). Probablemente con estas características se pretendió dotar a las imágenes de un cierto aire exótico, en consonancia con la ambientación espacial que les confieren las pinturas murales, de acuerdo con la unidad de sentido y de ejecución que vincula a ambas.

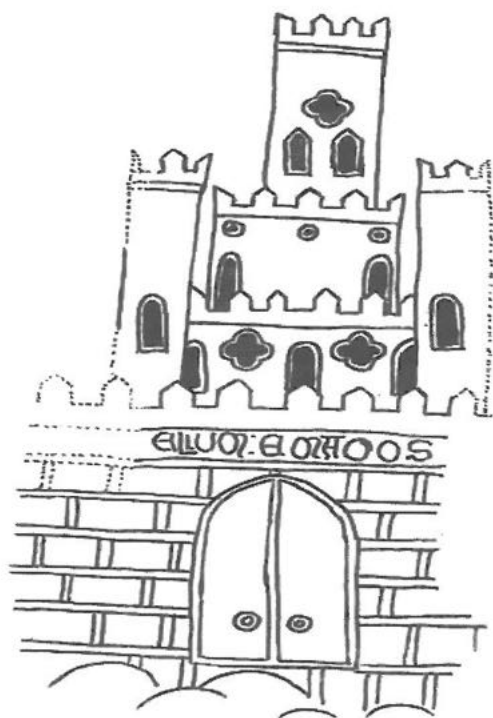
¹⁹ Véase además de los ejemplos comentados por Deknatel, el ejemplo aún más explícito de una miniatura del *códice rico* de las *Cantigas de Santa María* recogido en BERNIS MADRAZO, C.: *op. cit.*, lám. 17, fig. 70 (comentario en pág. 66).

²⁰ Sobretudo de condición rústica que se distingue por presentar mangas y capucha. Se le denomina así únicamente en los siglos XIV y XV, aunque existen representaciones anteriores (BERNIS MADRAZO, C.: *op. cit.*, pág. 24). Usaron esta prenda los franciscanos, ceñida, en este caso, por un cordón (*idem*, lám. 11,

5 Bis. Diseño de la representación de la villa de Emaús en la parte superior de las pinturas murales del tramo tercero de la panda meridional del claustro de la Catedral de Burgos; ca.1270.

arriba, caracteres cúficos a media altura y acaso un ave, en relación con la imitación de decoraciones orientales, en la parte de la izquierda²¹.

La parte superior de las pinturas murales del tramo tercero se inicia a la altura de las repisas que sustentan las imágenes y comprende, a esta altura, unas representaciones rocosas a manera de suelo y, por encima, a la altura de las imágenes, arquitecturas a los lados de las mismas y un árbol característicamente nudoso entre las mismas [3].



La copa de este árbol, expandida en varias porciones, sirve para resolver la parte superior, apuntada, del muro.

En los remates de los cuerpos inferiores de las arquitecturas representadas a los lados de las imágenes discurren sendas inscripciones en escritura gótica mayúscula. Conservada de manera parcial la inscripción de la izquierda: "[CAST]ELLUM EMA..."²², resulta, en cambio, de inequívoca lectura la

fig. 46 (comentario en págs. 62-63), ausente en la imagen objeto de nuestro interés. Resultan dudosos en ella detalles que permitirían la segura identificación de esta prenda con un gabán (así las características de las mangas o la unidad de la capucha con el resto de la prenda), pero su carácter de sobretodo es indudable y es, en cualquier caso, un tipo de garnacha y, como tal, una prenda de viaje.

²¹ HUIDOBRO [Y SERNA], L.: *Ilust. cit.*, dice sobre esta decoración: "La decoración tiene carácter morisco, y hasta se ven fajas decorativas con caracteres cúficos, difíciles de identificar, por lo deteriorados que están. Pueden tomarse como meramente decorativos". De los caracteres cúficos se reconocen, cuando menos, tres renglones en la parte de la derecha y dos renglones en la parte de la izquierda.

²² Los últimos caracteres, que no transcribo, parecen retocados.

inscripción de la derecha: “*CIUITAS IHERUSALEM*”²³, lo que permite la identificación de estas representaciones como las ciudades de Jerusalén y de Emaús.

La ciudad de Jerusalén [4 y 4bis] se muestra, a la derecha, como la disposición de airosas estructuras arquitectónicas por encima de los muros de la ciudad que conforman el primer cuerpo de la representación, en los que se distinguen una puerta abierta a la izquierda y una serie de elementos de refuerzo en el centro y a la derecha, que sugieren su condición de amurallamiento. La villa de Emaús [5 y 5bis] se representa, en cambio, a la izquierda, a partir del modelo que proporcionaron los castillos heráldicos castellanos. Esta manera de representar la villa de Emaús se fundamenta, por una parte, en el tenor del episodio evangélico de la *Aparición de Cristo a los discípulos en el camino de Emaús*, que, de acuerdo con la inscripción, denomina *castellum* a la villa²⁴, pero se fundamenta, asimismo, por otra parte, en el uso emblemático del castillo en la corona de Castilla. A partir de su adopción por parte de Alfonso VIII, con anterioridad a 1175, como emblema de su reino (en principio con carácter territorial, pero a partir de finales del siglo XII con carácter familiar), estas armas conocen una difusión que es característica de la heráldica castellana. La expansión del uso emblemático del castillo no sólo afecta a la heráldica de linajes, sino también a la heráldica de corporaciones y de señores de territorios que, de acuerdo con el carácter territorial asociado, en principio, al mismo, se arman de un castillo como abreviación de su dominio²⁵.

²³ AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo: *l. cit.*, menciona las inscripciones, pero señala la dificultad de su interpretación. Entienden correctamente la inscripción de la derecha DEKNATEL, Frederick B.: *l. cit.*, y HUIDOBRO Y SERNA, Luciano: *l. cit.*, aunque el primero transcribe, incorrectamente, “*CIVITAS IHALM*”.

²⁴ “*Et ecce duo ex illis ibant ipsa die in castellum, quod erat in spatio stadium sexaginta ab Ierusalem, nomine Emmaus*” (Lc 24, 13). RÉAU, Louis: *Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento (Iconografía del arte cristiano, t. I, vol. 2)*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pág. 585, señala que, precisamente por esta denominación del *Evangelio de San Lucas*, “*los artistas de la Edad Media, por fidelidad al texto, lo representan con la apariencia de una fortaleza*”.

²⁵ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino: *Heráldica medieval española I. La casa real de León y Castilla*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Salazar y Castro”, Madrid, 1982, págs. 47-51. Su uso por parte de corporaciones y de señores de territorios (Véase por ejemplo, el uso del castillo por parte de los señores de Molina en MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino: *op. cit.*, pág. 77) se documenta a partir del segundo tercio del siglo XIII, pero Menéndez Pidal de Navascués cree que es anterior e, incluso, que precede a su adopción por parte de Alfonso VIII como emblema de su reino. Entiendo, en cualquier caso, que su difusión se debe al prestigio de las armas reales. Ocurre un fenómeno similar en el caso de los sellos de Tierra Santa, en el que los monarcas de Jerusalén adoptan en el reverso de sus sellos la representación del Santo Sepulcro, de la Torre de David y del Templo (SCHLUMBERGER, Gustave, CHALANDON, Ferdinand y BLANCHET, Adrien: *Sigillographie de l'Orient Latin*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1943, núm. 1 (págs. 1-2), lám. XVI-1, impronta de 1115 de un sello de Balduino I, que inicia el modelo), imitada en los sellos de los señores de Arsuf, de Cesarea o de Ramah (SCHLUMBERGER, Gustave *et alii*: *o. cit.*, núms. 95 (pág. 39), 102 (pág. 43), 126 (pág. 54), 127 (pág. 54) y 154 (pág. 65), láms. XVII-1, XVII-2, XVIII-1, XVIII-4 y XIX-3).



A la vista de esta representación de Emaús es inevitable recordar muchos sellos concejiles castellanos en los que aparece el castillo²⁶. En estos casos el castillo se define iconográficamente a partir del modelo que proporciona el castillo de las armas reales, pero se busca una cierta diferenciación. Esta característica se aprecia, asimismo, en estas pinturas murales, donde el cuerpo central del castillo no se presenta como una torre, sino como una sucesión de cuerpos de anchura decreciente que en ciertos detalles sugieren una forma de rotonda: en el primer cuerpo por encima de la inscripción destacan las ventanas de los extremos, cortadas por la mitad verticalmente (para, de esta manera, sugerir la ausencia de esquina y la continuidad del muro sobre una planta circular), y en los cuerpos superiores se constata la disposición a tresbolillo de los vanos, que sugiere la ausencia de un eje de fachada y, en definitiva, la condición de rotonda del edificio así representado.

La condición de peregrinos de las esculturas, en número de dos, y la representación de las ciudades de Jerusalén y de Emaús permiten, finalmente, la identificación del conjunto, esculturas y pinturas murales, como la representación del *Camino de Emaús*²⁷. Más allá de esta precisa identificación, que se inserta de manera problemática en el programa iconográfico del claustro de la Catedral de Burgos, la decoración del tramo tercero de la panda meridional del mismo parece encerrar una alusión al deseo de peregrinación a Tierra Santa en un momento en que Jerusalén se encuentra perdida de manera definitiva desde 1244 y en que la presencia cristiana en la zona se encuentra en retroceso (¿qué simbolismo conviene, en este contexto, a la representación del árbol que se dispone entre los dos peregrinos a los que, al tiempo, alberga? ¿acaso estamos ante un árbol de la vida en relación con el culto a la Santa Cruz, implícito en la peregrinación a Tierra Santa?). Esta decoración adquiere, de esta manera, un carácter evocador, a la manera en que Abegg interpreta la presencia de personas de condición real en la decoración escultórica del claustro y de otras partes de la catedral. La disposición en los tramos inmediatamente anteriores, primero y segundo de la panda meridional del claustro, de relieves en los que se representan la *Crucifixión* y

²⁶ Por mencionar únicamente sellos de los que subsiste la matriz, Véanse por ejemplo, los sellos de los concejos de Cuéllar, de Viana de Mondéjar, de Ampudia, de Madrigal de las Altas Torres y, acaso, de Burgos en MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino y GÓMEZ PÉREZ, Elena: *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, núms. 231 (pág. 117), 232 (pág. 118), 236 (pág. 121), 240 (pág. 122) y 256 (pág. 128).

²⁷ RÉAU, Louis: l. cit., señala que la representación de los discípulos como peregrinos se debe a una interpretación *ad litteram* del *Evangelio de San Lucas*, en el que uno de los discípulos, de nombre Cleofás, se dirige a Cristo: *Tu solus peregrinus es in Ierusalem...* (Lc 24, 18), de lo que se sigue la representación de Cristo como peregrino e, incluso, de los discípulos como peregrinos. Llama la atención la ausencia de Cristo en esta representación. No creo que quepa su identificación con la escultura de la derecha, que destaca por su tamaño y por presentar, de manera extraña, sus pies descalzos, aparentemente, pues, a pesar de estas características, no encuentro su rostro genuinamente cristológico.

el *Entierro de Cristo* parece proporcionar el prólogo necesario al episodio del *Camino de Emaús* y al deseo de peregrinación, pero la colocación de estos relieves parece posterior a la campaña escultórica inicial del claustro y, en este caso, sería una contribución *a posteriori* al sentido de la decoración del tramo tercero.

Pinturas murales del tramo noveno

En cuanto a las pinturas murales del tramo noveno, los restos que de ellas subsisten apenas permiten su constatación, menos aún su interpretación [6]. La parte inferior, apenas afectada por la disposición del sepulcro de Don Pedro Fernández de Sepúlveda, y la porción de muro que conforma la esquina SO del claustro presentan una decoración a manera de arrimadero en la que se imitan telas de tradición oriental, similares a las que aparecen, de la misma manera, en las pinturas murales de la ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos), de finales del siglo XIII (a. de 1295)²⁸. Se busca de esta manera la imitación de las telas que se colocaban en las zonas bajas de los muros para su adecentamiento y para dar más calidad a las estancias. Su estado de conservación únicamente permite apreciar los círculos característicos de estas telas de tradición oriental, que se disponen según distintas combinaciones, y sólo en algún caso se aprecian restos de color rojo en el interior de los círculos, en ningún caso de las representaciones que, a buen seguro, contuvieron.

La parte superior, en torno a la imagen de *San Pedro* que preside el tramo, muestra a los lados de ésta sendos arcos trilobulados que acaso en algún momento albergaron, dadas sus proporciones, representaciones de figuras de pie. Sobre la cabeza de San Pedro, con reservas, se insinúa, asimismo, un arco que lo enmarcaba, de características imposibles de definir.

Cronología y situación en el panorama de la pintura castellana y leonesa de estilo gótico lineal

La coherencia de estas pinturas murales, especialmente de las pinturas murales del tramo tercero, con respecto a las imágenes a las que sirven de fondo y la íntima dependencia de éstas de la construcción del claustro señalan para las mismas una cronología de *ca.* 1270 con la que es conforme el diseño del castillo heráldico castellano que informa la representación de la villa de

²⁸ Mencionadas únicamente por ADAMS, Philip R.: "Tomb Effigy of Don Sancho Saiz Carillo", *The Cincinnati Art Museum Bulletin* vol. VII, Cincinnati (Ohio), 1963, pág. 15, que no entra en consideraciones estilísticas o de cronología, y en estado de abandono en la actualidad, a la espera de su final desaparición. Se disponen en los muros septentrional y meridional de la construcción, mientras que en el muro oriental se imitan telas de carácter heráldico con señales de Castilla y de León.



Emaús²⁹. Su escasa entidad y su concentración en la representación de motivos ornamentales y de motivos arquitectónicos limita nuestra capacidad para conocer las cualidades estilísticas de su autor, pero cabe destacar el carácter profundamente hispano de sus modelos (castillo heráldico castellano, caracteres cúficos o telas de tradición oriental, que, aunque no son exclusivas del ámbito hispano³⁰, se dan con una especial proximidad e incluso con centros de producción autóctonos), así como el empeño en la integración de las artes, como características de sus responsables, que, acaso, es posible extender a la pintura burgalesa del período de afirmación del estilo gótico lineal a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII y de principios del siglo XIV. En efecto, corresponden a este período obras como el sepulcro del infante Don Fernando de la Cerda (+ 1275) en el monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos o como la ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos). El sepulcro del infante don Fernando de la Cerda, de ca. 1275, es un ejemplo destacado de integración de escultura y de pintura (e incluso de arquitectura, si atendemos a su disposición en la nave de Santa Catalina de la iglesia del monasterio) en el que encontramos el uso de modelos hispanos en la imitación de telas de carácter heráldico de las pinturas que cubren el sarcófago³¹.

La ermita de San Andrés de Mahamud, de finales del siglo XIII (a. de 1295), se concibe como contenedor arquitectónico de los sepulcros de sus fundadores, Don Sancho Sánchez Carrillo y su esposa Doña Juana³², de manera que encontramos en ella un ejemplo extraordinario de integración de especialidades artísticas: arquitectura, pintura mural (con la imitación de telas de tradición oriental y de telas de carácter heráldico), escultura y pintura sobre tabla³³.

²⁹ Sobre la evolución del diseño del castillo heráldico castellano, Véase MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino: *op. cit.*, págs. 49-51; RIQUER, Martín de: *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, págs. 204-205; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*. Burgos, Junta de Castilla y León, 1997, págs. 79-80.

³⁰ Decoraciones similares se dan en pinturas murales de Francia, v. DESCHAMPS, Paul y THIBOUT, Marc: *La peinture murale en France au début de l'époque gothique. De Philippe-Auguste à la fin du règne de Charles V (1180-1380)*. París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, pág. 30. Destaco, por su cercanía cronológica a las pinturas murales objeto de nuestro interés, las pinturas murales de la iglesia de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier (Mayenne), de finales del siglo XIII o de principios del siglo XIV (*idem*, págs. 126-127, fig. 41).

³¹ GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús: *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Madrid, Diputación Provincial de Burgos, 1988, págs. 198-199.

³² PEREDA LLARENA, F. Javier: *Documentación de la catedral de Burgos (1294-1316)*. Burgos, Ediciones J. M. Garrido Garrido, 1984, núm. 308 (págs. 22-24).

³³ Sobre la pintura mural, v. *supra* n. 28. Sobre la escultura, v. ADAMS, Philip R.: *op. cit.*, págs. 14-18. Sobre la pintura sobre tabla, v., especialmente, ALCOY, Rosa: "43.- Anónimo. Pinturas de Mahamud", en BARRAL i ALTET, Xavier (dir.): *Prefiguración del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona,



6. Pinturas murales del tramo noveno de la panda meridional del claustro de la Catedral de Burgos; ca.1270.

Estas obras estimulan a indagar en la posición de Burgos en el panorama de la pintura castellana y leonesa de estilo gótico lineal. Burgos, centro fundamental en la recepción y en la difusión del estilo gótico en lo que a la arquitectura y a la escultura se refiere, ¿desempeñó, acaso, un papel similar en el campo de la pintura? Llama la atención, en este caso, el carácter profundamente hispano de sus modelos frente al carácter netamente francés de los modelos arquitectónicos y

escultóricos que Burgos asume como propios, así como frente a la filiación inglesa del foco fundamental de renovación pictórica en la corona de Castilla a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII: Salamanca a partir de la actuación de Antón Sánchez de Segovia³⁴. Sin embargo, únicamente un mejor conocimiento de obras de carácter figurativo puede contribuir a precisar esta posición, pues, por el momento, conocemos, simplemente, la *Virgen con el Niño entre ángeles ceroferarios* del sepulcro del infante Don Fernando de la Cerda, demasiado arruinada como para un análisis, y las pinturas sobre tabla del sepulcro de Don Sancho Sánchez Carrillo, que muestran a finales del

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunwerg Editores y Olimpiada Cultural, 1993, págs. 209-213; YARZA LUACES, Joaquín: "El arte burgalés en tiempos del códice musical de las Huelgas", *Revista de Musicología* vol. XIII, Madrid, 1990, págs. 375-376 y 381; YARZA LUACES, Joaquín: "La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago, en Burgos", *Locus Amoenus* núm. 1, Barcelona, 1995, pág. 13.

³⁴ Apuntada su filiación inglesa por Yarza en YARZA LUACES, Joaquín: *La Edad Media (Historia del arte hispánico, t. II)*. Madrid, Editorial Alhambra, 1980, pág. 249, y en YARZA LUACES, Joaquín: "La pintura española medieval: el mundo gótico", en AA.VV.: *La pintura españolamedieval: el mundo gótico*", en AA.VV.: *La pintura española, t. I*. Milán, Electa, 1995, pág. 74.



período, *ca.* 1295, una filiación inglesa, argumentada de distinta manera por Yarza y por Alcoy. Baste, por el momento, señalar el carácter original del foco de Burgos, que fundamenta, en parte, este carácter en el énfasis con que dispone la pintura en relación con otras especialidades artísticas.



MINIATURAS EN LAS PAREDES. LA PINTURA MURAL EN SANT PERE DE RODES Y SU *SCRIPTORIUM*¹

CARLES MANCHO SUÁREZ
Universitat de Barcelona

1. La relación entre decoración mural y miniada es un tema recurrente cuando se habla de arte Tardo Antiguo o de la Alta Edad Media. Los escasos, o en todo caso parciales, restos del arte de ambos momentos ha obligado a agudizar el ingenio de los historiadores en su búsqueda de modelos y filiaciones, principalmente en el campo de la iconografía. Por ese motivo la búsqueda de relaciones entre uno y otro ámbito ha sido un recurso constante. Ya en la sinagoga de Dura-Europos es difícil dudar de que nos hallamos ante la copia de miniaturas de una Biblia hebrea. Ejemplos como el Pentecostés del Evangelionario de Rabbula o las comparecencias de Cristo ante Pilatos o Anás y Caifás en el *Codex Purpureus Rossanensis* son suficientemente sugerentes como para ver en ellos el caso opuesto: la copia de decoraciones murales en códices manuscritos. Si de la Edad Media se trata, los ejemplos más espectaculares son, sin duda, las parejas formadas por: el Pentateuco Ashburnham y la decoración perdida de Saint-Martin de Tours; y el llamado Génesis Cotton y las cúpulas del atrio de San Marcos de Venecia.

En todos los casos citados se trata, como es sabido, de una vinculación del tipo: modelo-copia. La distancia temporal que separa cada uno de los componentes de las dos parejas citadas no permite que sea de otra manera. Sin embargo, es posible otro tipo de vinculación. Cuando se trata de obras muy próximas en el tiempo, de obras contemporáneas, el vínculo modelo-copia se

1. El siguiente artículo sólo pretende establecer los elementos que han de permitir al autor abordar próximamente un análisis más profundo sobre la relación formal entre las pinturas conservadas en el claustro de Sant Pere de Rodes y el trabajo de su *scriptorium*. Por este motivo el trabajo prescinde del uso de notas al pie y remite directamente a la bibliografía al final del mismo. Este trabajo se inscribe dentro de los estudios realizados en el marco de los sucesivos proyectos de investigación financiados dirigidos por M. Guardia desde la Universitat de Barcelona y que se ocupan de las Biblias Catalanas de Ripoll y Rodes (PB1998-1212: *Las Biblias de Ripoll y Rodes: un corpus de la tradición iconográfica alto-medieval*).

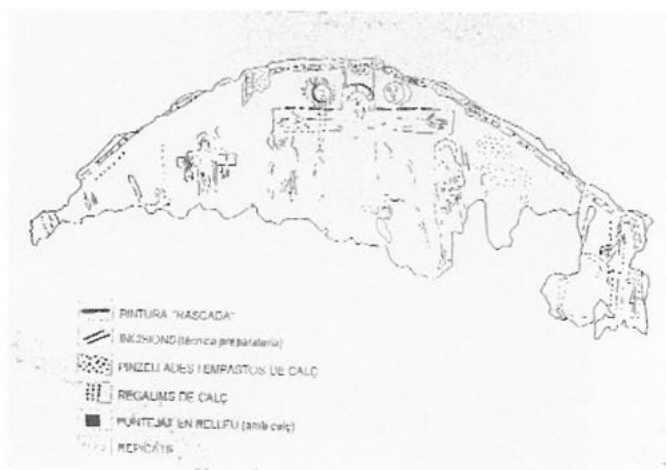


1. Luneta con restos del Calvario de Cristo en el claustro inferior del monasterio de San Pedro de Rodes (Empordà, Cataluña) (Foto C. Mancho).

puede ver reforzado por otro elemento: el artífice. También en este caso encontramos algunos ejemplos paradigmáticos. Por citar el ejemplo más conocido de los hispánicos, sólo mencionaremos el caso de la decoración de la sala capitular del monasterio de Sigüenza (Barcelona, MNAC) y su relación con uno de los iluminadores que trabaja en la Biblia de Winchester.

Los ejemplos que se suelen citar son, cualitativamente, de un nivel muy superior al caso que nos ocupa. No por ello, sin embargo, el nuestro es un ejemplo intrascendente. Cuando menos dentro del contexto pictórico catalán, rico en ejemplos pero parco en datos ciertos.

2. Las todavía recientes excavaciones llevadas a cabo en el monasterio de San Pedro de Rodes (Alt Empordà), junto a las más que dudosas, y no menos recientes, restauraciones, han proporcionado, cuando menos, datos fiables para una cronología relativa del controvertido edificio. No hay duda de que sustituye una fábrica anterior que probablemente se conserva de manera parcial en la actual cripta. Tampoco hay dudas sobre la progresión de las obras en la iglesia, ni de como ésta condiciona la construcción del claustro inferior. Finalmente, no hay duda de que este claustro inferior no es más que el resultado de reunir mediante pórticos los tres edificios que conformaban el monasterio: iglesia, “refectorio” y edificio conventual. No estamos, pues, ante una construcción premeditada sino ante la consecuencia lógica de la ubicación de tres edificios en torno a un patio. No terciaremos en la polémica sobre la cronología absoluta de cada una de las fases que conducen a la construcción final. Nos limitamos a aceptar la opción más coherente, por



2. Calco de los restos realizados durante la restauración (extraído de Arcor: *Pintura Mural del monestir de Sant Pere de Rodes (Girona)*. Barcelona: abril-mayo, 1995).

equilibrada, de I. Lorés basada en algunas observaciones hechas ya por M. Durlat y V. Lassalle, enriquecidas con lo que de nuevo sabemos. Según esta autora, hay que situar la culminación de las obras de la iglesia ya en la segunda mitad del siglo XI. La fecha de consagración conocida (1022) debe ser interpretada, como tantas otras veces, como un acto político muy al margen del estado de las obras. Considerarla fecha de culminación de la estructura es, por lo que a su decoración escultórica se refiere, absurdo y así lo demuestran I. Lorés o J. Barrachina. En estas circunstancias, la estructura del claustro debe ser situada en torno a la mitad del siglo XI, y no, como fue propuesto, c. el año 1000. La pervivencia de esta estructura se verá parcialmente comprometida cuando se inicie la construcción del claustro superior en el último cuarto del siglo XII. Y decimos, parcialmente, porque sin duda la parte mejor conservada siguió en uso durante un tiempo difícil de precisar.

Sea como fuere, la decoración que nos ocupa se sitúa en un arco diafragma de la galería norte, a la salida de la iglesia por la puerta de comunicación con el claustro inferior [1]. La zona es de paso, pues preside el itinerario hacia el llamado “refectorio”, edificio de uso no conocido que ocupa toda el ala sur. A poco más de dos metros del suelo la composición era muy visible para los que, desde la iglesia o el edificio conventual se dirigían al “refectorio”. La decoración ha sufrido, y sufrirá mucho, la intemperie y las adversas condiciones de su emplazamiento. Hoy su altura parece mayor, pero debemos recordar que, fruto de las diferentes vicisitudes, las pinturas han perdido su tercio inferior.



3. Detalle de Dimas (Foto C. Mancho).

3. No vamos a demorarnos en este trabajo en consideraciones de carácter iconográfico. El tema ya ha sido tratado por nosotros mismos y analizado exhaustivamente en las últimas *Journées Romanes* de Sant Miquel de Cuixà. Nos limitamos, pues, a recordar, que lo poco que resta visible muestra un Calvario un tanto atípico, casi inusitado [1-2]. Atípico porque, a diferencia de la mayoría de Crucifixiones medievales, aquí se nos muestra a Cristo en la cruz acompañado por los ladrones Dimas y Gestas. Casi inusitado porque nos muestra a los ladrones acompañados por los verdugos que aceleran su muerte quebrándoles las piernas a golpes de maza. Si bien los primeros trabajos que presentaron estas pinturas no acertaron a detectar este elemento, creemos haber demostrado cómo es de una rareza extrema en el contexto europeo –apenas un par de ejemplos en el mundo carolingio y alguno más en el otomano– si bien goza de una relativa popularidad en el contexto hispánico. Diremos que en Cataluña está presente desde el siglo XI en tres ejemplos, dos de ellos significativos. El primero es la curiosa crucifixión del Beato de Gerona realizado en el 975 en Tábara (?) pero en Gerona como mínimo desde el 1078. El segundo, también significativo, es la crucifixión de la Biblia de Ripoll. El tercero es la crucifixión que aquí presentamos. Si salimos de Cataluña, tenemos que referirnos nuevamente al Beato de Gerona, después del cual encontramos el tema en el Arca Santa de Oviedo (finales del siglo XI o inicios del XII), en el ábside de Bagüés (inicios del XII) o en la Biblia de Ávila (Madrid, B. N., Vit. 15, I, fol. CCCXXIIIr (final siglo XII-inicio XIII). En el momento actual, tenemos pocas dudas de que la presencia de esta configuración del tema en el Beato y en la Biblia de Ripoll sólo pueden ser explicadas por influencias carolingias independientes en los respectivos centros de Tábara y Ripoll. Cabría la posibilidad de suponer una influencia del Beato en la Biblia, y para ello deberíamos hacer llegar el Beato a tierras cata-



4. Detalle del verdugo de Dimas (Foto C. Mancho).

lanas antes de mediado el siglo XI; de hecho se puede pensar en un modelo mural para la Biblia. En cualquier caso, las diferencias entre una y otra imagen permiten descartar una copia literal. Por lo que a Rodés se refiere, la vinculación de este centro tanto con el de Ripoll como con el de Gerona es manifiesta, y no cabe duda de que esta iconografía llegó desde uno u otro –o quizás desde ambos–. Por otra parte la comprensión de lo representado en Rodés es infinitamente superior a la de sus dos antecesores. Éste es otro argumento que nos obliga a situar la realización de las pinturas a partir del último cuarto del siglo XI.

4. Lo poco conservado en nuestras pinturas es una dificultad casi insalvable para la exploración de vínculos formales. A pesar de lo que se puede intuir en cuanto a colores y capas –en algún momento del siglo XII se pintó sobre una nueva preparación superpuesta un nuevo calvario convirtiendo el conjunto en un palimpsesto– gracias al análisis de las restauradoras, la realidad sólo nos muestra algunos trazos en rojo y trazas de algún que otro pigmento. Sólo una figura se conserva en un estado suficiente que permita un análisis formal, nos referimos a Dimas, en el lado izquierdo de la composición. Lo más visible del personaje es la cabeza y el rostro. El conjunto está perfectamente dibujado con un trazo rojo que delimita la peluca –de color oscuro y en que se recorta la forma de la oreja– del resto de la cabeza. Dado que la figura mira hacia Cristo, en el centro, el rostro aparece de perfil. La cara es extraordinariamente grande. La preside un ojo enorme. La nariz, triangular, también exhibe unas dimensiones considerables. La mandíbula es prognática, lo que implica un mentón notable, una barbilla saliente y el labio inferior adelantado. El conjunto resulta demasiado alargado y relativamente

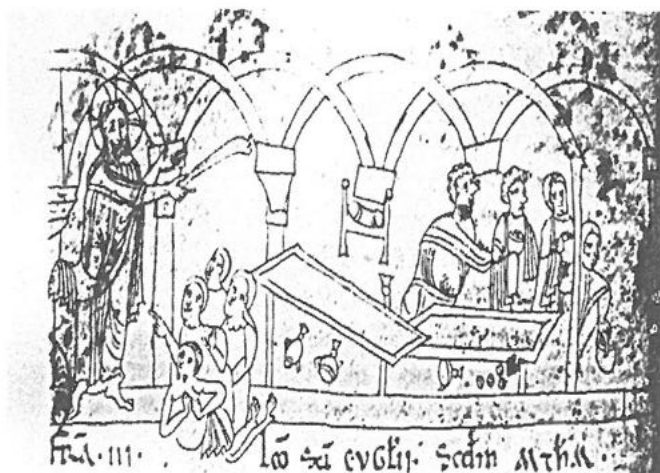


5. Homiliario de San Félix de Gerona (Museu d'Art, n° inv. 56-Museu Diocesà, 44), fols. 36 (a) y 36v (b). Expulsión de los mercaderes (extraídas de Orriols, Anna: *Il·lustració de manuscrits a Girona en època romànica*. Tesi doctoral. Volum II. Annexos. Bibliografia. Il·lustracions. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1999. Bellaterra: Publicacions de l'UAB, 2000. Tesis Doctoral Microfichada, figs. 32 y 33).

desproporcionado respecto a lo que se intuye del resto del cuerpo. Lo poco que se adivina del verdugo [4] que ha de golpearle las piernas apunta en la misma dirección.

5. Comparar esta muestra con otros conjuntos murales no es tarea fácil, pues a lo poco conservado se suma lo heterogéneo de lo conocido —y todavía pendiente de estudio— de la pintura mural del siglo XI en Cataluña. Decimos siglo XI —en realidad finales del siglo XI— porque los datos hasta ahora expuestos no permiten pensar en una fecha más alta. Por otra parte, el siglo XII es el de la amortización del claustro, previa a la cual la decoración que conservamos fue “amortizada” por otra que, sin duda, hay que situar hacia la segunda mitad de este siglo XII. Así pues, si debiéramos establecer algún vínculo con la pintura mural de Cataluña, sin duda sería con la de finales del siglo XI. Sea como fuere, ni los conjuntos más primerizos de este siglo XI como San Pedro de Terrassa, San Pedro Desplà o San Román de Can Santromà, como los más tardíos, estudiados por Barral, de Olèrdola, Marmellar o Calafell, nada tienen que ver con lo que hallamos en Rodes.

Tampoco la pintura del siglo XII —mucho mejor conocida, si bien apenas estudiada— nos proporciona paralelo alguno para nuestro pequeño conjunto. Solamente lo grotesco de algunos personajes de un conjunto que ha fluctuado en la historiografía entre finales del siglo XI y principios del XII como



5 Bis. Homiliario de San Félix de Gerona

San Juan de Boí, podría llevar a pensar en alguna relación. Sin embargo, a nuestro entender, son más las diferencias que las coincidencias. No creemos que sea necesario extendernos en este punto, pues nada hay en la pintura mural que se asemeje a nuestras pinturas.

6. Este aislamiento respecto a lo conocido en pintura mural es uno de los motivos –no el único– que induce a pensar en una posible vinculación con la ilustración de manuscritos. Otro argumento de peso para buscar esa posible relación es lo visto para la iconografía. La hipótesis se hace más atractiva por cuanto la pintura se encuentra en el claustro de Sant Pere de Rodes.

Como es conocido, una de las grandes discusiones a propósito de este monasterio gira en torno a la existencia y actividad –hoy prácticamente aceptada– de un hipotético *scriptorium*. La cuestión no es baladí pues en ella está implícito el problema de la realización de la ilustración del volumen IV de la Biblia de Rodés. La proximidad de este volumen con manuscritos gerundenses –puesta de manifiesto una vez más en la tesis doctoral de A. Orriols sobre el *scriptorium* de Gerona– es tan evidente que nadie puede dudar ya de la actividad de un *scriptorium* monástico en Rodés. Sin embargo los códices tienen un problema: son bienes muebles y, como tales, se desplazan. De esta manera, la certidumbre más o menos fundada de que la llamada Biblia de Rodés viera completada su ilustración en el *scriptorium* del cenobio que le da nombre, no es más que una prueba circunstancial de actividad artística en dicho monasterio.

Lo que sucede con la pintura mural es distinto. Su presencia en el claustro es indicativa, sin objeción posible, de actividad artística. Tan puntual

como se quiera, pues la actuación del pintor se limitó a la luneta conocida, pero actividad artística *in situ* al fin y al cabo.

Si reunimos todos los ingredientes expuestos es relativamente obvio el hacerse la siguiente pregunta: ¿pudo ser realizada esta decoración por alguno de los ilustradores del *scriptorium* monástico? De una parte, estamos ante una composición muy restringida afectando únicamente la luneta del claustro. De otra, se puede observar que el módulo de las figuras es relativamente pequeño. A nivel iconográfico creemos haber demostrado en otra parte la filiación entre esta decoración y una Biblia realizada en Ripoll y un Beato conservado en Gerona desde 1078. De Ripoll llega a Rodas otra biblia –hoy en París– con la decoración incompleta y que presumiblemente se continuará en nuestro monasterio. Los indicios son numerosos, pero sólo un análisis formal nos ha de permitir contestar afirmativamente a la pregunta.

7. Si de una comparación formal se trata, no hay duda de que debiéramos analizar uno por uno los posibles *scriptoria* implicados y sus producciones. En este caso, estaríamos hablando de los *scriptoria* de Ripoll, Gerona, Rodas y, en menor medida, Vic y Cuixà.

Ya hemos advertido que nuestra intención no es dejar cerrado el tema sino apuntar los elementos que, en un trabajo más exhaustivo, debieran examinarse. Así pues, empezaremos a mostrar las piezas, dejando la reconstrucción del rompecabezas para otra ocasión.

Ante todo cabe advertir, que la posibilidad de una tal aproximación debe agradecerse a los trabajos de dos investigadoras: M. E. Ibarburu, de una parte, y A. Orriols, de la otra. A la primera debemos el conocimiento del trabajo de los *scriptoria* de Vic y Ripoll. Pese a ser trabajos, en cierta manera, pioneros, el material utilizado y algunas de sus conclusiones siguen teniendo plena validez. A la segunda debemos el estudio sobre el *scriptorium* de Girona, materializado en su tesis doctoral y en algunas de sus publicaciones previas, así como de algunas obras que giran en torno a dicho *scriptorium*. Sin estos dos puntos de apoyo sería imposible abordar una comparación formal pues el material es abundante a la vez que disperso.

Hechas estas consideraciones, según nuestra opinión de lo que aquí se trata es de establecer que tipo de relación existe o pudiera existir entre nuestras pinturas y los volúmenes III y IV de la Biblia de Rodas (París, BNF, ms. lat. 6; vol. III, mediados siglo XI (?); vol. IV, c. 1100), el Homiliario de San Félix de Gerona (Museu d'Art, n° inv. 56/Museu diocesà, 44; c. 1060-1080), el folio desgajado llamado del “Crist Mestre” (Museu Episcopal de Vic, n° inv. 7822; c. 1060-1080), el evangelario de Cuixà (Perpinyà, Biblioteca Municipal, ms. lat. 1 (*olim* 41); entre 1120-1137/1146), el Beato de Turín (Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria I.II.1 (R. 1355) (*olim*, ms. 93); pri-



7. Folio del "Crist Mestre" (Museu Episcopal de Vic, nº inv. 7822)
(extraída de *Catalunya Romànica, III (Osona, II)*. Barcelona: Enc.
Catalana, 1986, págs. 769).

que una parte del primero. La autora, sin embargo, demuestra la imposibilidad de que el folio sea parte de este manuscrito, perteneciendo, por tanto, a un Homiliario gemelo. La única imagen conservada es, según Orriols, de un autor muy próximo al principal del de San Félix, pero diferente y muy superior en calidad. Si pasamos al Beato de Turín, núcleo central del trabajo de Orriols, se destacan las diferencias notables respecto al trabajo del Homiliario de San Félix, a pesar de haber sido relacionados tiempo atrás. Por eso mismo, el Beato, copia románica del Beato de Girona, se aleja también de la plástica del volumen III de Rodes. En realidad la identidad, o mejor la proximidad, se establece con el volumen IV de Rodes, que se sitúa hacia 1100 como obra de diversas manos del *scriptorium* de San Pedro de Rodes. Como en el Homiliario encontramos una mano principal, que trabaja en los folios 103v-106v, y, en este caso, dos intervenciones puntuales, una en el fol. 107 y otra en el 107v. La proximidad entre el Beato y Rodes IV se establece con la mano principal. Es éste el caso, según opina la autora, en que se da mayor proximidad entre el trabajo de dos códices, llegando a afirmar que si no se está ante el mismo ilustrador cabe suponer que se trata de dos ilustradores que se forman juntos. Cerrando este apartado no podemos olvidar la relación genérica que la autora reconoce entre el vol. IV de Rodes y los Ev. de Cuixà que a su vez salen de alguien de formación similar al autor que ejecuta la decoración de los comentarios a las Epístolas de san Pablo, conservado en el Vaticano y de posible procedencia ripollense.

El cúmulo de relaciones es complejo, no sólo por la cantidad de obras y *scriptoria* implicados, sino también por lo complejo de la elaboración de

8. Crucifixión del Beato de Turín (Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1), fol. 17v (extraída de Catalunya Romànica, V (el Gironès-la Selva-el Pla de l'Estany). Barcelona: Enc. Catalana, 1991, pp. 134).

los manuscritos que comporta, en muchos casos, más de un autor para la decoración. También supone una dificultad el que, finalmente, la mayoría de estas obras compartan un aire de familia que obliga a ajustar mucho al establecer coincidencias y/o diferencias.

8. Podemos simplificar la cuestión si nos centramos en el trabajo de las dos obras más representativas del *scriptorium* gerundense. Así pues la cuestión se reduce a buscar identidades entre nuestra decoración y el Homiliario de San Félix y el Beato de Turín. A pesar de mantener una cierta vinculación familiar, Orriols destaca que las diferencias entre uno y otro son ya notables y cuantifica estas diferencias en un lapso temporal de unos cincuenta años. Lógicamente, el poder filiar las pinturas del claustro con uno u otro manuscrito nos aportaría una cronología aproximada bastante fiable, a la vez que nos simplificaría la tarea de rebuscar en las diferentes manos ilustrando el manuscrito respectivo y los asociados con él.

Una primera característica común entre nuestras pinturas y los manuscritos citados es el gusto por la representación de personajes de perfil. Es característico en estos perfiles un cierto tono caricaturesco que sin duda es propio del estilo compositivo del momento pues no puede ser achacado a caracterizaciones psicológicas. Con frecuencia los personajes de perfil han sido asimilados a personajes negativos, hecho improbable en nuestro caso. En las pinturas del claustro, sin ir más lejos, el principal personaje de perfil es Dimas [3], el Buen Ladrón. No hay duda que en este y otros ejemplos el perfil se debe a necesidades del guión o a preferencias compositivas del autor. Esta característica utilización del perfil es recogida, lógicamente, por Orriols respecto de los manuscritos, y sirve a la autora para evaluar las capacidades



de uno u otro artífice. Así, la mano A del Homiliario lo utiliza con frecuencia (fols. 10, 36, 36v, 40v y 51). Pero también la mano B (fols. 116v, 136v, 141 y 118v (?) y 184v (?). Es en la posibilidad de comparar, en este aspecto, una y otra manos donde se observa la mayor calidad de la primera respecto a la segunda. La mano A realiza [5] unas narices enormes, tanto que sobresalen incluso en rostros representados de tres cuartos. El resto del rostro muestra características variables según la escena pero se puede decir que los ojos se resuelven casi con tres líneas horizontales, la superior sirviendo de ceja, y la boca normalmente está alineada e incluso con alguna barbilla huidiza. Ya se ha dicho que la mano B es de inferior calidad, especialmente en los perfiles. Los personajes así representados muestran una frente abultada que se aleja notablemente tanto de nuestra pintura como de la obra de la mano principal. Respecto a nuestras pinturas, en cambio, la forma del pelo y la inserción de la oreja así como algunos mentones claramente prognáticos que adelantan el labio inferior son relativamente próximos [6].

Como se ha dicho, el folio conservado en Vic no pertenece al Homiliario, sin embargo, la casi identidad entre una y otra obra, así como su mayor calidad nos obliga, prácticamente, a considerarla en esta breve exposición, pues reaparecen en su única escena los personajes de perfil. Los rostros son aquí más equilibrados. A pesar de la desmesura de las narices y del abultamiento que comparten los rostros con la mano B del Homiliario la armonía del conjunto es mayor. Coinciden en este folio, respecto a nuestro Dimas, la posición de las cabezas, lo alargado de las mismas y el labio inferior adelantado. Sin embargo difiere aún de manera notable la forma de resolver la ubicación de la oreja o los ojos, que nuevamente son casi tres trazos paralelos.

Vemos, pues, algunas coincidencias entre la manera del Homiliario y del folio de Vic y de la pintura de Rodes. Sin embargo la distancia es, aún, notable. Algunos de estos elementos distantes podrían ser achacados a la diferencia de soporte y, en consecuencia, a la necesidad de buscar soluciones diferentes para el pergamino y para el muro. Pienso, por ejemplo, en la forma de resolver los ojos. Otros, en cambio, se deben a una técnica, a unos hábitos, diferentes. Eso explicaría, por ejemplo, la disposición de la oreja en el rostro de perfil notablemente diferentes según observemos los manuscritos o el fresco.

Pasemos ahora a la principal obra del *scriptorium* gerundense: el Beato de Turín. Nuevamente encontramos en este manuscrito un claro gusto por la representación de personajes de perfil. Dada la numerosa ilustración del manuscrito nos limitaremos a comparar nuestra Crucifixión con la del fol. 17v del códice [8]. Encontramos en este folio hasta tres personajes representados de perfil. Se trata de Limas (*sic*), que como en el Beato de Girona está identificado como el ladrón a la izquierda de Cristo, *Longinos* y



Stephaton. Del primero diremos que exhibe una posición idéntica al Dimas del fresco, pero por el hecho de estar situado a la izquierda de Cristo su mirada se pierde, como dando la espalda al crucificado. De hecho, también *Longinos* y *Stephaton* muestran posiciones similares, dado que la acción que realiza cada uno de ellos les obliga a levantar la cabeza para mirar a Cristo. Son, pues, tres buenos ejemplos con los que comparar nuestro fresco.

La manera de resolver los rostros de los tres personajes presenta, como es lógico tras lo dicho hasta el momento, coincidencias con el Homiliario y el folio de Vic. Sin entrar en análisis profundos las similitudes nos parecen más claras, para los perfiles, entre la mano B del Homiliario y la que realiza el Cristo maestro, pese a la calidad, sin duda superior, del segundo. Reencontramos en estos perfiles las frentes abultadas y los mentones prognáticos. Existe, en cambio, una mayor variedad a la hora de resolver los ojos. La pupila es clara en todos ellos, ya no podemos hablar de tres líneas paralelas. En un caso, además, la pupila flota libremente en el círculo descrito para el ojo, como visto de frente, casi como el ojo de un ave. En cualquier caso, aún está lejos de lo que vemos en el fresco. También es sensiblemente distinta la manera de resolver las orejas. De manera parecida a como sucede en la pintura del claustro ésta forma parte, total o parcialmente, del recorte de la peluca, que en algunos casos se prolonga, compacta, en la barba —como en *Stephaton*—. En cualquier caso, ya no estamos ante una línea en forma de 3 de posición incierta entre el pelo y la cara como en el Homiliario o el folio vicense.

9. Lo mostrado hasta el momento nos permite intuir que la decoración de Rodes está más cerca de las soluciones del Beato de Turín. Lógicamente, no es más que un punto de partida. Hemos expuesto unas primeras observaciones formales, para ir más allá debemos analizar exhaustivamente el resto de manuscritos implicados en esta compleja trama. Vista la orientación que toma el análisis es indispensable detenerse con atención en el cuarto volumen de la Biblia de Rodes. Será difícil llegar a identificar una misma mano, de entre las conocidas en los manuscritos, para nuestras pinturas. Dicho esto, también será difícil dudar de que todos los argumentos se concitan para sostener que sin duda nuestras pinturas son obra de un ilustrador de manuscritos. Sin duda el cambio de soporte, así como las nuevas dimensiones y materiales debieron modificar su manera de resolver las figuras, pero aún y así el resultado final conserva el aire de familia que se observa en los manuscritos gerundenses, es por ello que nos permitimos hablar de miniaturas en las paredes.

Bibliografía

ADELL, Joan-Albert; RIU, Eduard: “Sant Pere de Rodes [Arquitectura]”, *Catalunya Romànica*, XXVII (*Visió de síntesi-Restauracions*

i noves troballes-Bibliografia-Índexs generals). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998. págs. 148-156.

ARCOR: *Pintura mural del monestir de Sant Pere de Rodes (Girona)*. Barcelona: 1995 (Informe de la restauració dipositat a l'Arxiu de Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya).

ALTURO I PERUCHO, Jesús: "Un manuscrit du scriptorium de Sant Pere de Rodes (Catalogne): Le 'Tractatus in Iohannem' de saint Augustin", en *Revue d'Études Augustiniennes*, 39, págs. 155-160.

BARRACHINA NAVARRO, Jaime: "Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes", en *Locus Amœnus*, 4, 1998-1999, págs. 7-35.

CARBONELL, Eduard: "Sant Pere de Rodes [Pintures]" en: *Catalunya Romànica, XVII (Visió de Síntesi-Restauracions i noves troballes-Bibliografia-Índexs generals)*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1998, págs. 161-163.

IBARBURU ASURMENDI, María Eugenia (†): *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval* (Edició a la memòria de la professora...). Barcelona: Univ. de Barcelona, 1999. (Reedició de tots els seus treballs sobre la il·lustració de manuscrits en l'àmbit hispànic).

KLEIN, Peter: "Date et scriptorium de la Bible de Roda. État des recherches", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, 1972, págs. 91-102.

LASSALLE, Victor: "Les chapiteaux corinthiens de Sant Pere de Rodes et leurs semblables ou dérivés du Roussillon et du Languedoc", en: *Le Roussillon de la Marca hispanica aux Pyrénées-Orientales (VIIIe-XXe siècles). Actes du LXVII e Congrès de la Fédération historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon*. Perpinyà: Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales, 1995, págs. 381-349.

LORÉS I OTZET, Immaculada: "L'église de Sant Pere de Rodes. Un exemple de 'renaissance' de l'architecture du XIe siècle en Catalogne", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII, 2001, págs. 21-39.

-----: *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Lleida: Edicions UdL-Universitats Catalanes, 2002 (en premsa).

MANCHO, Carles: *La pintura mural a Catalunya durant l'Alta Edat Mitjana*. Tesi Doctoral. Universitat de Barcelona, 2002.

-----: "Tradicions iconogràfiques i formals en la pintura preromànica", en *Del Romà al Romànic*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1999. págs. 423-430.

-----: "Les pintures del claustre inferior de Sant Pere de Rodes: la crucifixió", en *Actes del Congrés Internacional Gerbert d'Orlhac*. Vic: Eumo Ed., 1999, págs. 305-320.

-----: "La peinture au cloître: l'exemple de Sant Pere de Rodes", en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIV, 2003 (en premsa).

MATARÓ, M.; BURCH, J.; LLOPART, J.; PUIG, A. M.; TIÓ, F.; VIEYRA, G.: "Excavacions arqueològiques al monestir de Sant Pere de Rodes. Primers resultats", en: *Tribuna d'Arqueologia, 1989-1990*. Barcelona: Dept. de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1991, págs. 159-169.

-----: "Sant Pere de Rodes (el Port de la Selva, Alt Empordà).



Les excavacions del 1990 al 1992 i les propostes del Pla director”, en: *Tribuna d'Arqueologia, 1992-1993*. Barcelona: Dept. de Cultura. Generalitat de Catalunya, 1994, págs. 139-156.

MUNDÓ, ANSCARI M.: “La cultura escrita”, en: *Catalunya Romànica, I. Introducció general*, Barcelona: Enc. Catalana: 1984, págs. 133-162.

ORRIOLS I ALSINA, Anna: “Les il·lustracions del manuscrit Vat. Lat. 5730 i la seva relació amb altres produccions catalanes de l'entorn del 1100”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 24, 1994, págs. 943-966.

-----: “Les imatges perliminars dels Evangelis de Cuixà (Perpinyà, bibl. Mun. ms. 1)”, en *Locus Amœnus*, 2, 1996, págs. 31-46.

-----: *Il·lustració de manuscrits a Girona en època romànica*. Tesi Doctoral, 1999. Universitat Autònoma de Barcelona, 2000 (Microforma).



LA CAPILLA FUNERARIA EN LA NAVARRA MEDIEVAL

JAVIER MARTÍNEZ DE AGUIRRE
Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

Las capillas funerarias constituyen una tipología especialmente significativa por su carácter integrador de diferentes producciones artísticas. Muy a menudo respondieron a encargos unipersonales y fueron ejecutadas en su totalidad dentro de un plazo limitado, lo que les confiere una marcada coherencia estilística e iconográfica y permite valorar hasta qué punto todos y cada uno de sus elementos fueron realizados teniendo en cuenta los restantes. Son además un producto típicamente medieval, susceptible de ser analizado en su peculiar trayectoria histórica dentro de cada área geográfica. Dos fuentes de conocimiento facilitan su estudio: referencias documentales y obras conservadas; no siempre coinciden, por lo que para trazar su evolución será preciso compaginar las informaciones derivadas de ambas¹.

Entenderemos por capilla funeraria un espacio de enterramiento privilegiado, diferenciado dentro de una iglesia o inmediato a ella, en ocasiones acotado mediante reja. En consecuencia, no consideraremos como tales las iglesias edificadas con finalidad marcadamente funeraria (Torres del Río o Eunáte, por ejemplo). Respecto de sus componentes, los cuatro básicos son el espacio, el altar, el sepulcro y el retablo o imagen de devoción. Por ello no entra en esta categoría cualquier enterramiento en el interior o en las inmediaciones de un templo.

El término 'capilla' también se empleaba en la Navarra medieval para denominar otras realidades vinculadas con la muerte: en ocasiones se refería a la estructura de madera repleta de cirios que envolvía el ataúd en ceremonias especialmente solemnes²; otras veces simplemente indica la existencia

¹ Lo expuesto en adelante forma parte del proyecto de investigación "La muerte en la Navarra medieval" financiado con fondos del Gobierno de Navarra y del Ministerio de Educación y Cultura.

² *La chapelle que desur elle sera faite toute soit couverte de petiz sierges selon quil est coustume*: LEROY, B.: "La mort et la vie chrétienne en Navarre au XIV^e siècle (Étude de testaments de la seconde moitié du

de una capellanía, es decir, un beneficio económico ligado a obligaciones litúrgicas sin necesario correlato espacial o monumental; en algún caso equivale a altar o incluso a arcosolio sepulcral³. En cuanto a su función, las capillas servían como marco a ceremonias litúrgicas por la salvación de las almas del promotor y su familia, que habrían de celebrarse *in aeternum*, bien a diario, bien en fechas determinadas (aniversarios, festividades, etc.), como describen minuciosamente testamentos o fundaciones. Disponían del ajuar litúrgico pertinente, custodiado en arcas⁴.

El uso de las capillas a menudo resulta privativo del fundador y su familia⁵ (o bien del colectivo correspondiente, cofradías por ejemplo), que ostenta su propiedad mediante emblemas heráldicos. Por el contrario, las hubo que acogieron tumbas de gentes diversas, sin nexos comunes, en parroquias o iglesias mendicantes. En algunos casos consta la concesión del derecho de sepultura mediante pago⁶.

En cuanto a su configuración arquitectónica, se diferencian las capillas o espacios ya edificados que a partir de un momento dado fueron empleados con finalidad funeraria, de aquéllas alzadas de nueva planta, destinadas a alojar la tumba de un personaje con recursos y posición. Primero se dieron las reutilizadas. Una de las noticias más tempranas corresponde a la del Espíritu Santo en la colegiata de Santa María de Tudela. Construida por Don Bertrando en la primera mitad del siglo XIII, fue destinada a enterramiento de canónigos en 1283⁷.

Las capillas funerarias son uno más dentro de los posibles espacios sepulcrales (salas capitulares de los monasterios y catedrales, pórticos, etc.). Nos interesa en esta línea examinar el caso de la llamada Capilla Barbazana en la catedral de Pamplona. Se trata de una estancia centrada (planta cuadrada cubierta por bóveda estrellada), emplazada en el ala oriental del claustro, donde normalmente se sitúa la sala capitular [1]. Sin embargo, sabemos que

XIVe siècle)", en *De la iglesia y de Navarra. Estudios en honor del Prof. Goñi Gaztambide*. Pamplona, 1984, pág. 249.

³ Por capilla real se entendía la organización del servicio religioso de la corte: NARBONA, M.: "La capilla de los reyes de Navarra (1387-1425): espacio de espiritualidad y de cultura en el mundo cortesano", en *Actas del V Congreso de Historia de Navarra*, Pamplona, 2002, vol. I, págs. 119-132.

⁴ Archivo General de Navarra, Sección de Comptos, Caj. 85, núm. 45, VI.

⁵ El canciller Villaspesa determinó en su testamento que en su sepulcro sólo serían enterrados él y su mujer, y que en la capilla podrían serlo sus descendientes, siempre que dejasen algo para sostenimiento de la capellanía: CASTRO, J.R.: "El Canciller Villaspesa". *Príncipe de Viana*, nº 35-36, v. X. Pamplona, 1949, pág. 211.

⁶ Tenemos ejemplos de concesión de sepultura en interior de iglesia mediante pagos (no en capillas privadas) en Santa María de Sangüesa: JIMENO JURÍO, J.M.: "El libro del Patronato de Santa María de Sangüesa (1300-1501)". *Príncipe de Viana*, nº 132-133, v. XXXIV. Pamplona, 1973, doc. 42 y 43.

⁷ FUENTES, F.: *Catálogo de los Archivos Eclesiásticos de Tudela*. Tudela, 1944, doc. 400 y 1100 (en adelante citado *CAET*). La actual capilla del Espíritu Santo en Santa María de Tudela data del siglo XVIII.



el cabildo pamplonés prefirió para sus reuniones otra estancia más agradable y caldeada del antiguo palacio episcopal. La Capilla Barbazana recibe su nombre por presentar en su centro el sepulcro del obispo Arnaldo de Barbazán (1318-1355). Durante la Edad Media fue denominada capilla nueva, capítulo, “convent” o consistorio⁸. Desde luego, su construcción no fue iniciada para servir de capilla funeraria, puesto que es anterior al episcopado de Barbazán, quien sí parece haberla concluido. Su trazado, su monumentalidad y la tradición de enterramientos episcopales en los capítulos debieron de influir en la elección de don Arnaldo. La estancia no incluye algunos de los elementos y usos propios de las capillas: tenía altar, pero no consta retablo o imagen medieval (la que hoy vemos proviene del refectorio y sustituyó a un crucifijo moderno) y, sobre todo, compartió su utilización funeraria y cultual con otras (consistorio o tribunal eclesiástico), lo que la distingue de la tipología que aquí analizamos. La Capilla Barbazana sirvió de modelo a la de San Agustín en Roncesvalles [2], también en el ala oriental de un claustro, también dentro de una institución con clero colegiado y también con sepulcro privilegiado, en este caso el del prior García Ibáñez de Viguria (1327-1346). Pero San Agustín añade una capillita que además aloja un segundo sepulcro en arcosolio⁹.

Otro caso curioso es el de San Jorge de Estella [3], aparentemente torreón defensivo convertido en capilla funeraria, que cuenta con altar, cripta y arcosolios señalados con emblemas heráldicos¹⁰.

La primera capilla funeraria propiamente dicha, construida de nueva planta¹¹ y destinada a un individuo en particular (más tarde acogería a miembros de su familia) la mandó hacer el rey Carlos II para su padre Felipe III († 1343) en la catedral de Pamplona. El registro de obras especifica su realización *por al juicio de Dios et de Santa Maria, por el remedio et salvacion de la alma del rey don Felipe su padre a qui Dios perdona*¹². Nada se ha conservado, ni se han identificado sus vestigios en excavaciones. Las cuentas, muy completas, indican que Fraire Ochoa (*fraire de la orden de Ronsasvaylles*) acompañado de varios mazoneros alzó en menos de dos años (1351-1353) un espacio abovedado con cinco claves¹³. Todo el interior estu-

⁸ GOÑI GAZTAMBIDE, J.: “Nuevos documentos sobre la Catedral de Pamplona”. *Príncipe de Viana* n° 59, vol. XVI. Pamplona, 1955, págs. 140-144.

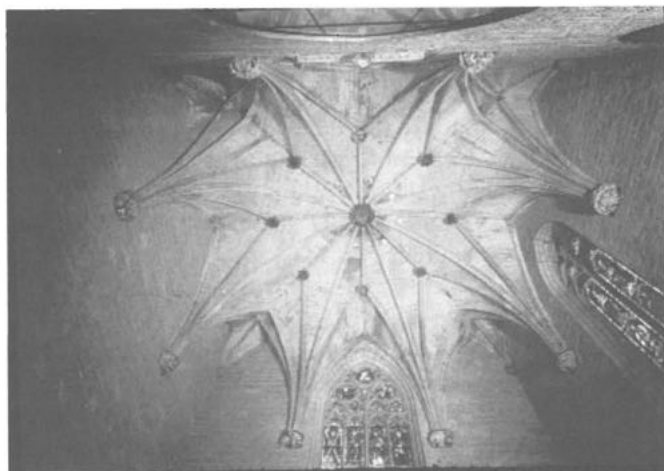
⁹ Sobre la relación entre San Agustín y Roncesvalles: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.: “Las relaciones entre la catedral de Pamplona y el hospital de Roncesvalles en el siglo XIV”, en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte. Cáceres, 1990*. Cáceres, 1993, págs. 52-54. Sobre los sepulcros de San Agustín: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, págs. 346-349.

¹⁰ *Ibidem*, págs. 152-153.

¹¹ No es descartable que hubiese recrecido un espacio preexistente, lo que la asemejaría a la Barbazana.

¹² Archivo General de Navarra, Sección de Comptos, Reg. 67.

¹³ También tiene cinco claves la de San Agustín de Roncesvalles, cuyo uso funerario acabamos de mencionar. Fraire Ochoa venía de Roncesvalles, circunstancia que ya llevó a proponer su intervención en la



1. Catedral de Pamplona. Bóveda de la Capilla Barbazana

vo pintado, y con especial esmero las claves, en las que intervinieron los pintores Ferrando y Pere de Eugui. Las ventanas recibieron vidrieras encargadas a Peres Humera (o Biniera) de Tolosa y traídas desde allí a lomo de mulo, colocadas por el propio maestro y su compañero Johan Buergon. Tuvo por encima del altar una imagen de la Virgen, pintada con colores y panes de oro y plata, adquirida al pintor pamplonés Pedro Pérez Sorrocho. Dispuso ante el ara dos ángeles pintados, emplazados sobre pilares de madera (encima de “pontones” de piedra y sujetos mediante barras de hierro) encargados al carpintero Simón de Turrillas. En total costó 601 libras.

Un precedente tan significativo no fue seguido por sus sucesores. Muy interesante es lo que aconteció con el espacio funerario destinado al propio Carlos II. En su testamento de 1385 había ordenado ser enterrado en el coro de la catedral (*nostre corps en l'église de Nostre Dame de Pampelune, ou cuer de la dicte église*) y construir con sus bienes dos altares dentro del coro: *aux deus parties du dit cuer, c'est assavoir là où sont les degrez par où l'on monte pour dire l'évangile et l'épistre en ycelle église*. Del sepulcro sólo indicaba que había de ejecutarse *bien et honnourablement*¹⁴. El rey murió en enero de 1387. En octubre, su hijo Carlos III llamó a su maestro de obras Johan García de Laguardia para exponerle el proyecto de hacer una capilla en la Catedral, que muy probablemente sería la funeraria de su padre. No hay

construcción de San Agustín: FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C.: “Las relaciones...”, pág. 54. ¿Fue la capilla pamplonesa de San Estaban parecida a la pirenaica?

¹⁴ TUCOO-CHALA, P.: “Le dernier testament de Charles le Mauvais (1385). *Revue de Pau et du Béarn*, 2. Pau, 1974, pág. 191.



2. Roncesvalles. Vista de la Capilla de San Agustín junto a la cabecera de la iglesia colegial.

más noticias hasta 1391, cuando se efectúan varios pagos por obras en el coro, *do se dirán el evangelio e la epístola, et los altares de yuso la dicha obra delant la sepultura de nuestro seinnor et padre*, interrumpidas por el hundimiento de gran parte de la catedral en julio de 1391¹⁵. ¿En qué iban a consistir dichas obras? No en un espacio cerrado, sino en una tribuna desde donde leer las epístolas y proclamar el evangelio; en su parte baja se situarían los altares de San Luis y San Fermín con sus arcas y tablas pintadas.

Carlos III, expresó en su testamento de 1403 el deseo de ser enterrado igual que su padre, en el coro de la catedral que él mismo estaba reconstruyendo en colaboración con cabildo y obispo¹⁶. Amante de las artes y previ-

¹⁵ La transcripción de los pagos de 1391 (uno de ellos erróneamente fechado en 1390) en GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona". *Príncipe de Viana*, LVII, 1996, págs. 179-180. También en CASTRO, J.R.: *Carlos III el Noble, rey de Navarra*. Pamplona, 1967, págs. 124-125. Tradicionalmente se venía fechando el hundimiento en 1390, pero se han aportado argumentos para retrasar un año el desastre: GOÑI GAZTAMBIDE, J.: "Nuevos documentos...", pág. 110. Creo que la edificación de esta tribuna causó la caída de la Catedral románica. Si iba a estar en alto y había de servir para ambas lecturas, que como sabemos se entonaban una a cada lado de la nave mayor, la nueva estructura, en la que intervinieron mazoneros, carpinteros y yeseros, habría de apoyar en los pilares de la antigua fábrica del siglo XII. Considero probable que ambos pilares resultaran debilitados por las tareas de edificación, o bien recibieran más cargas de las que podían aguantar, lo que habría provocado el hundimiento del "*choro de la yglesia et gran partida*", como atestiguó Garci López de Roncesvalles. Su crónica, escrita hacia 1405, explicita: "*Carlos II ordenó a refazer la tribunia do se leya el Evangelio et la Epistola porque la otra era vieja et consumada, et que de yuso fuesen dos altares, et morió el rey ante que fuesen fechas*,



3. Estella. Capilla de San Jorge.

sor, cuando rondaba los cincuenta años encargó su propio sepulcro. Ninguno de sus sucesores edificó capilla funeraria¹⁷.

La documentación indica que nobleza y patriciado urbano navarros empezaron a reservarse o a construir capillas privadas en la segunda mitad del siglo XIV. Era consecuencia natural de la irrupción de las sepulturas en los interiores de los templos. Ignoramos desde cuándo empezaron a contravenirse en Navarra las viejas normas que prohibían, salvo muy contadas

excepciones, los enterramientos interiores. Sí sabemos, por ejemplo, que en la capilla mayor de la parroquia pamplonesa de San Saturnino estaba la tumba de Berenguer Cruzat¹⁸. Quizá pagara parte sustanciosa de la construcción, como

et su fijo don Carlos los mandó fazer et los goarnió de dos calizes d'argent, libro misal et vestimentas, con dos arcas pintadas, et otros bienes tenia de fazer que fincaron por la ocasión que el choro de la yglesia et gran partida cayó primero día de julio al alba, anno Domini M° CCC° XC°: ORCÁSTEGUI GROS, C.: *Crónica de Garci López de Roncesvalles. Estudio y edición crítica*. Pamplona, 1977, pág. 80.

¹⁶ "Queremos que nuestra sepultura sea fecha en el coro de la dicta iglesia": CASTRO, J.R.: *Carlos III...*, pág. 595.

¹⁷ Su hija Blanca, que acabó de manera fortuita enterrada en Santa María de Nieva (Segovia), no previó un espacio diferenciado, sino un sepulcro de alabastro sobre columnas en Santa María de Ujué, con su imagen yacente y rodeado de reja de hierro: JANKE, R.S.: *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1977, pág. 241. Francisco Febo y Catalina de Foix quisieron seguir los pasos de sus predecesores y ser sepultados ante el altar mayor de la seo pamplonesa: ANTHONY, R. y COURTEAULT, H.: *Les testaments des derniers rois de Navarre*. Toulouse-Paris, 1940, págs. 27 y 65. Sobre los sepulcros de los monarcas navarros: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: "La muerte y los reyes de Navarra, una aproximación histórico-artística... ¿Dejar a los muertos enterrar a sus muertos? El difunto entre el aquí y el más allá en España y en Francia (ss. XI-XV)", en *Seminario Casa de Velázquez-UAM. Madrid, 1999*, (en prensa).

¹⁸ GARCÍA LARRAGUETA, S.: *Archivo parroquial de San Cernin de Pamplona. Colección diplomática*



había hecho Bernart de Montaner en Santa Clara de Estella, lo que le permitió ordenar en su testamento de 1295 su entierro “*dentz en la iglesia (...) lo cal monasteri lo dit don Bernart fi*”¹⁹. Sin duda, las especiales circunstancias vividas a mediados del siglo XIV (pestes como la de 1348, conflictos civiles e internacionales) favorecieron dicha “interiorización”. Las personas de posición y recursos pronto se repartieron los lugares más señalados, en las inmediaciones de los altares. La reutilización de capillas preexistentes fue pauta generalizada. Así, en 1364 Pedro Íñiguez de Ujué y Romea Jiménez dispusieron ser sepultados, ignoramos si con carácter exclusivo, en la capilla de San Eloy en Santa María de Tudela, donde fundaron capellanía²⁰.

La primera noticia que conozco relativa a una capilla edificada por un miembro de la nobleza señorial navarra corresponde a Pierres de Lasaga, personaje muy cercano a Carlos II y Carlos III. En su testamento de 1392 eligió *la sepultura de mon cos dens la glisie de mossen Sent Johan de Lassague, dens la mie capere* e instituyó una prebenda y una capellanía en dicha iglesia por su alma, la de sus padres y por todas las almas por las que tuviera obligación. Asignó fondos para mantener la luz de las lámparas de San Juan y de su capilla, así como para garantizar las reparaciones de ésta. Indicó que su *prim de Lassague* sería el encargado de hacer la bóveda de piedra (*bote de peyre*) y de mantenerla siempre bien cubierta y reparada²¹. Emplazada en Baja Navarra (Francia), lamentablemente no se ha conservado.

Las capillas funerarias adquirieron gran desarrollo durante el reinado de Carlos III (1387-1425). El conjunto más significado corresponde al Canciller Villaespesa en la cabecera de la actual catedral tudelana [4], cuyos sepulcro, retablo y reja serán comentados más adelante. Apenas introdujo cambios en la arquitectura, sólo una clave con sus armas. En paralelo se da el de Martín Périz de Eulate, maestro de obras del rey, quien se reservó la parte septentrional del transepto de San Miguel de Estella²². Otro linaje importante del barrio, los Eguía, se apropió de parte del brazo meridional. Algo pare-

hasta 1400. Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1976, doc. 23. Berenguer era padre de Doña Flandina, la acaudalada dama que en 1346 indicó su deseo de disponer su tumba junto a la de su progenitor (su madre la tenía en el mismo templo, pero ante el altar de San Juan Evangelista).

¹⁹ CIERBIDE, R. y RAMOS, E.: *Documentación medieval del Monasterio de Santa Clara de Estella (siglos XIII-XVI)*. San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 1996, doc. 2.

²⁰ CAET, doc. 543.

²¹ CIERBIDE, R. y SANTANO, J.: *Colección diplomática de documentos gascones de la Baja Navarra (siglos XIV y XV)*, v. II. San Sebastián, 1995, doc. 249. Por otros documentos sabemos que la capilla de Lasaga había sido encargada por Pierres de Lasaga a un mazonero de Ostabat llamado Guillem Arruchea, es decir, a un cantero local, al que todavía le eran adeudados, tras la muerte de Pierres, seis florines y un franco: *ibid.* doc. 245. Por otra parte, fundó una capellanía en Ujué por su alma y la de su padre y ordenó hacer otra capilla en el claustro de la catedral de Pamplona, donde estaba enterrado Martín de Lacarra, con altar de San Jorge y San Cristóbal, capilla que no llegaría a edificarse.

²² MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: “Martín Périz de Estella, maestro de obras gótico, receptor y promotor de encargos artísticos”, en *VII CEHA, Murcia, 1988, Actas, Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)*. Murcia, 1992, págs. 73-80.

cido sucedió con la reserva que hicieron los mariscales de Navarra en el presbiterio de San Pedro de la Rúa de la misma localidad²³. La ocupación de espacios que podrían considerarse propios de la parroquia y accesibles a todos los parroquianos motivaría pleitos en el siglo XVI contra los descendientes de todos ellos²⁴.

Tanto si se ocupaba un espacio preedificado, como si se alzaba de nueva planta, el fundador de la capilla procuraba que su propiedad quedase de manifiesto mediante la inclusión de emblemas heráldicos. Lo hicieron Martín Périz, los Eguía y los Mariscales, o tantos otros como Sancho de Eslava al ordenar ser enterrado en la capilla tudelana de Santa Ana (1448)²⁵. También intentaban cerrar el espacio reservado. La reja de la capilla Villaespesa es la única de este género conservada, pero la documentación deja ver que existieron muchas más.

Las capillas construidas *ex novo* fueron emplazadas preferentemente en el tramo inmediato a la cabecera, en el lado del evangelio, el de mayor dignidad. Así lo vemos en San Esteban de Muruzábal, Santa María de Olite, San Francisco de Sangüesa, el Crucifijo de Puente la Reina, etc. Ésta última nos lleva a un caso singular: su promotor, Juan de Beaumont, prior de San Juan de Jerusalén en Navarra y protagonista de la guerra entre agramonteses y beamonteses, parece haber encargado inicialmente una capilla para él o su linaje en la iglesia de la orden en Cizur Menor [5], en el lado de la epístola (al otro lado estaba el claustro), en cuya clave colocó sus armas. Más tarde optó por otra capillita en la iglesia del Crucifijo de Puente la Reina, donde acababa de fundar monasterio²⁶.

Fray Juan de Beaumont fue uno más de los muchos promotores eclesiásticos de capillas propias, que proliferaron en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI. Recordemos entre otros a Mosén Marco Miguel Garcés, canónigo de Tarazona que la alzó en Nuestra Señora del Romero de Cascante, o al chanfre tudelano Miguel Caritat, que fundó en 1503 una capellanía en la capilla de San Babil y San Gregorio por él edificada²⁷. Entre los promotores laicos del entorno de 1500 citaremos al mercader Pedro Marcilla de Caparroso, quien, siendo obrero de la catedral de Pamplona, se reservó una de las capillas de la girola recién terminada y allí ubicó dos hermosos

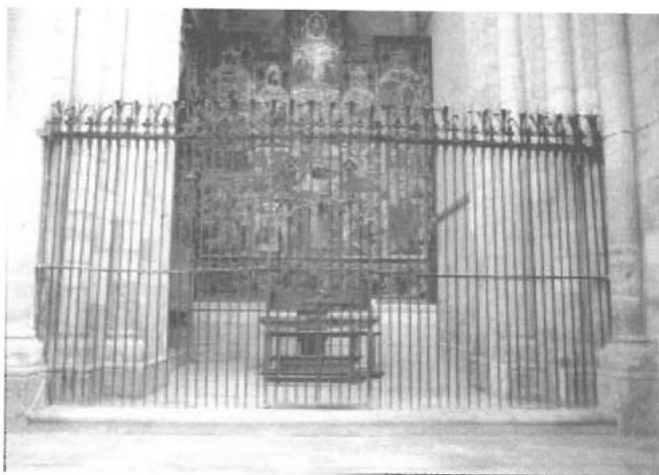
²³ Sobre el sepulcro: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos...*, pág. 144.

²⁴ GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia eclesiástica de Estella. Tomo I, Parroquias, iglesias y capillas reales*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990, págs. 109-131 y 307-332.

²⁵ CAET, doc. 626.

²⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos...*, pág. 141.

²⁷ CAET, doc. 862. No es seguro que fuese funeraria. En 1492 un racionero de Santa María de Uncastillo, dependiente del obispado pamplonés, recibe permiso para construir de nuevo la capilla de los santos Pedro y Pablo y ser enterrado en ella: GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Catálogo del Archivo Catedral de Pamplona*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1965, t.I, doc. 2.111.



4. Catedral de Tudela. Capilla Villaspesa.

retablos; y a don Lope de Baquedano, que reocupó la capilla que probablemente había pertenecido a Ramiro Sánchez de Arellano, presumible antepasado suyo, cerca de la cabecera de Santo Domingo de Estella²⁸.

La proliferación de estancias anejas a las naves provocó la creación de un tipo arquitectónico de gran éxito: las iglesias con capillas entre contrafuertes. Quizá el modelo se introdujera en Navarra, como en otros lugares, en iglesias mendicantes del siglo XIV, pero no conservamos en pie ninguna²⁹. Las del XIII (Pamplona, Sangüesa, Estella) todavía constaban de amplia nave única sin capillas, mientras que las del XVI sí despliegan la sucesión de capillas a ambos lados. Con tal complemento se proyectó la seo pamplonesa³⁰; su primera capilla edificada, en el lado del evangelio, iba a acoger la tumba del cardenal Zalba, obispo de Pamplona entre 1377 y 1403, que prefirió ser sepultado en la cartuja de Bonpas. Otro obispo, Sánchiz de Oteiza (1420-1425), dispuso su sepulcro en la primera del lado de la epístola (curiosamente, este personaje ya había reservado otra capilla y había mandado realizar su arcosolio con yacente en Santa María de Tudela, mientras fue deán).

Ninguna de las capillas funerarias navarras conservadas introdujo novedades arquitectónicas u ornamentales semejantes a las desplegadas en el reino de Castilla (Burgos, Toledo, etc.) durante los siglos XIV y XV. Sólo des-

²⁸ Sobre ambas: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos...*, págs. 161-162 y 252-255.

²⁹ Estoy convencido de que la tipología de nave única con capillas fue empleada en parroquias y conventos urbanos navarros. Por encima de algunas actuales bóvedas de San Lorenzo de Pamplona permanecen las góticas, repletas de escudetes, que probablemente corresponden a capillas funerarias.

³⁰ No considero que el trazado de Santa María de Viana en su estado actual corresponda al siglo XIII.



5. San Miguel de Cizur Menor. Vista de la Capilla Beaumont.

taca la bóveda estrellada de la Capilla Barbazana, pero no es seguro que su solución formal derive de su destino funerario. No se han llevado a cabo suficiente número de excavaciones como para calcular el porcentaje de criptas en las capillas funerarias medievales navarras. Existe una en la Barbazana, obligada por el desnivel. La de los Caparroso en la catedral de Pamplona reaprovechó con fines sepulcrales una antigua cripta románica emplazada bajo su pavimento. La de San Jorge de Estella dispone de estancia subterránea reexcavada hace pocos años.

Las capillas funerarias contienen siempre sepulturas, pero no necesariamente monumentalizadas. El caso más espectacular lo proporciona otra vez la capilla Villaespesa. Su arcosolio incluye estatuas yacentes del difunto y su esposa, plorantes y un ciclo de relieves con escenas relativas a las exequias, a la participación de la familia en una misa, la visión de San Gregorio y la Santísima Trinidad³¹. Pero es más significativo, en cuanto a la integración de las artes, el del obispo Sanchiz de Oteiza, cuyo sepulcro invadió el hueco de la ventana, lo que obligó a realizar hermosos enmarques calados [6]. En muchos otros casos simplemente había fosas no siempre señalizadas. Podían cubrirlas laudas incisas con figuras (la ya mencionada del prior Viguria en Roncesvalles, o la de Richar Alexandre, fallecido en 1390, emplazada en el pavimento de la misma capilla de la cabecera de Santa María de Tudela donde encargará su lucillo con yacente Sanchiz de Oteiza) o emblemas heráldicos, o bien simples inscripciones, o nada. La mayor parte de las estatuas sepulcrales del gótico navarro fueron incluidas en arcosolios o en presbiterios de iglesias, no en capillas propiamente dichas.

³¹ Sobre este sepulcro: JANKE, R.S.: *Jehan Lome...*, págs. 132-151.



6. Catedral de Pamplona. Enmarque calado del sepulcro del obispo Sanchiz de Oteiza en su capilla.

Pudo influir en este hecho la falta de modelos a imitar. Las obras de la capilla de Felipe III no incluyen pagos para el sepulcro. Todavía en su testamento de 1385 encargaba Carlos II la factura de *les tombes de nos seigneur pere et compaigne la Royne*³². Carlos III sí quiso llevar a cabo una “tumba e sepultura de laton” sobre la fosa de su padre, pero los maestros venidos de fuera no consiguieron “*fazer la en molde*”, por lo que se decidió “*fazer en otro tipo de obra de martiello*”³³. Para evitar estos inconvenientes y garantizarse una obra espléndida, el rey Noble se preocupó en vida de encargar su túmulo.

Muy raros son los testamentos de nobles, burgueses o alto clero que mencionan la realización de sepulcro monumental. Destaca el de Don Lope de Baquedano, Vizconde de Marompne, Barón de Melhan, Merino de Estella y Camarero Mayor de los reyes de Navarra. En sus últimas voluntades de 1489 había mandado cambiar la losa sepulcral de su capilla familiar y colo-

³² TUCOO-CHALA, P.: “Le dernier testament de Charles le Mauvais (1385)”. *Revue de Pau et du Béarn*, 2, Pau, 1974, pág. 191.

³³ CASTRO, .R.: *Carlos III...*, pág. 124.

car otra con sus armas y títulos, pero en un codicilo de 1493, cuando parece disponer de más fondos, encomienda a su heredero que le haga un bulto de alabastro³⁴. No consta que se llevara a cabo.

Parece que la decisión de encargar sepulcros de bulto tuvo mucho que ver con la presencia o no en el reino de artistas capacitados. Así proliferaron durante la segunda y tercera décadas del siglo XV, cuando permanecía aquí el equipo ultrapiresaico dirigido por Jehan Lome que el monarca había contratado para su sepulcro. El de Mosén Francés de Villaspesa y los dos de Sánchez de Oteiza (en Tudela y Pamplona) se han atribuido a artistas de este círculo. Para Martín Périz se hizo uno menos complicado, en el que no se aprecian idénticas manos.

El tercer componente de las capillas funerarias son los retablos o imágenes sobre el altar, dedicados a un santo o advocación de especial devoción por parte del fundador. Acostumbran incluir un ciclo iconográfico en que se contaban los milagros del titular y una imagen de mayor tamaño, junto a la que suele aparecer el difunto como donante. Las capillas funerarias constituyen uno de los principales ámbitos receptores de retablos góticos. Conservamos trece. Tres de los cuatro elaborados en la primera mitad del siglo XV tuvieron ese destino: los dos de la capilla de los Eulate en San Miguel de Estella, y el de Villaspesa en Tudela. Probablemente también el de Santa Catalina, que proviene de ésta última capilla, pero la destrucción de la polsera impide confirmarlo a falta de documentación. Otros cinco del entorno de 1500 también fueron pintados para capillas privadas: San Marcos en Cascante, la Visitación de Los Arcos, los santos Juanes en Muruzábal, y los dos de Marcilla de Caparroso en la catedral de Pamplona. Los cuatro restantes son retablos mayores.

Si además de los conservados incluimos en el listado los documentados, el número de obras destinadas a nuestras capillas se incrementa: uno de Santa Águeda y otro de San Gregorio para la de los Eguía en Estella; uno de San Valentín para la de Rodrigo Aznárez, señor de Javier, en Sangüesa; uno de San Martín para la homónima de la seo tudelana, vinculada a las tumbas de Gracia Renalt y su marido Juan Renalt; otro previsto para la capilla de San Eloy que habría de reedificarse en el mismo templo; etc³⁵.

Da la sensación de que el retablo o la imagen devocional constituían elementos ineludibles: Pedro Marcilla de Caparroso encargó dos magníficos, en tanto que se contentó con una sencilla lauda que mostrara sus armas. Incluso consta que en los pocos casos donde hubo sepulcros escultóricos y retablos, éstos se realizaron antes: Villaspesa pagaba al pintor Bonanat Zaortiga en 1412, mientras que su monumento funerario parece comisionado

³⁴ GOÑI GAZTAMBIDE, J.: *Historia...op. cit.*, Tomo II, págs. 44-47.

³⁵ Las referencias de todos ellos pueden encontrarse en MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: "Retablos góticos navarros sólo conocidos por documentación", en *V Congreso de Historia de Navarra*. Pamplona, Ed. Eunat, 2002, págs. 113-129.



en 1419³⁶; en Estella, el de los santos Nicasio y Sebastián es claramente anterior a los yacientes Eulate.

Las referencias documentales también nos ilustran sobre el encargo de retablos para capillas no privativas. Por ejemplo, en la de San Sebastián de Santa María de Tudela escogieron sepultura María Clavería y Juan de Castro, quienes dejaron sendas mandas testamentarias en 1485 y 1489 para colaborar en la financiación de su retablo (del que conservamos una hermosa figura de alabastro)³⁷.

Respecto a la iconografía, se constatan elecciones diferentes. Así, en las capillas reaprovechadas pudo mantenerse la dedicación preexistente o bien sustituirla por otra más acorde con las particulares devociones del fundador. Una vez más resulta peculiar el caso de Villaespesa. Su retablo conjuga la dedicación principal a la Virgen de la Esperanza, rodeada por los gozos de María, con las calles extremas en que vemos figuras y ciclos de San Francisco, patron onomástico del canciller, y San Gil, santo al que estuvo dedicada anteriormente la capilla. Esta dedicación triple tiene precedentes en Aragón (capilla de los Pérez Calvillo en la catedral de Tarazona). En San Jorge de Tudela hubo otro semejante, repartido entre la Virgen, San Gregorio y San Matías, con sus tablas principales y sus historias complementarias. En Muruzábal el retablo está dedicado a los santos Juanes, titulares de la capilla y patronos onomásticos del linaje promotor (Ibáñez³⁸). En Cascante, la capilla funeraria de Marco Miguel Garcés tiene como titular y protagonista principal de las tablas al patrón onomástico (San Marcos). Conocemos por documentación una tabla pintada con los santos Pedro y Lorenzo para el arcosolio de Pedro Lorenz en Santa María de Tudela³⁹.

Por supuesto, no faltan santos o advocaciones de especial vinculación funeraria o de particular devoción en época bajomedieval. Hemos citado varios ejemplos con imágenes de San Gregorio. En la misma línea está el retablo de la Piedad que los últimos reyes de Navarra encargaron para colocar en el “altar chico” del presbiterio catedralicio, ante el cual se encontraba la tumba de doña Magdalena de Francia⁴⁰.

La documentación deja ver que quienes solicitaban estas pinturas esperaban de los santos representados una intervención activa en favor de su salvación. Pedro Lorenz confiaba en que San Pedro y San Lorenzo fueran “rogaderos a Dios por su alma”. En la misma línea, cuando los responsables de la parroquia de San Cernin decidieron dedicar el dinero remanente de una anti-

³⁶ JANKE, R.S.: *Jehan Lome...*, pág. 150-151.

³⁷ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: “Retablos...”, págs. 123-124. Agradezco a Julia Pavón, Ángeles García de la Borbolla y Julia Baldó, integrantes del proyecto “La muerte en la Navarra medieval” antes mencionado, la localización y la transcripción de estos testamentos.

³⁸ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. y MENÉNDEZ PIDAL, F.: *Emblemas heráldicos...*, págs. 206-207.

³⁹ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: “Retablos...*op. cit.*”, pág. 124.

⁴⁰ *Ibidem.*, págs. 120-121.

gua fundación a la realización de un retablo, lo hicieron con la intención de que sirviera para que el alma de la bienhechora fuera llevada al Paraíso⁴¹.

No quisiera terminar sin hacer una reflexión sobre el modo como ciertos arcosolios vienen a ser capillas funerarias en miniatura, en la medida en que reúnen casi todos sus componentes. El del obispo Sánchez de Asiáin en el claustro de la catedral de Pamplona aglutina: a) una imagen yacente del prelado; b) tras ella, un friso con el séquito funerario; c) en el fondo y a los lados, escudos en piedra con las armas y el báculo del obispo; d) en el fondo, una estatua pétrea de la Virgen, ante la que rezan arrodilladas las imágenes pictóricas del yacente y un caballero; y d) recubriendo el fondo, los lados y el frente, un completísimo ciclo de pintura mural dedicado al Juicio Final, la Infancia de María (hoy en el Museo de Navarra) y San Miguel. Dispone por tanto de todos los elementos propios de una capilla funeraria, salvo altar y espacio reservado, lo que no impediría la celebración ante la tumba de ciertos actos litúrgicos⁴².

⁴¹ *Ibidem.*, pág. 121.

⁴² Algunos testamentos encomiendan a los capellanes que acudan a celebrar el sufragio ante el emplazamiento de la fosa, aunque ésta estuviera en un cementerio exterior. En la estela de este sepulcro se encuentra el de Pere Arnaut de Garro y su esposa Juana de Beúnza, al otro lado de la galería oriental del claustro catedralicio. En este caso ha sido sustituido el cortejo funerario por un grupo de santos. Se mantienen los yacentes (el matrimonio), los emblemas heráldicos, se ha introducido el Crucificado, y las pinturas se encuentran muy perdidas. También los sepulcros en arcosolio de San Francisco de Olite muestran en el fondo imágenes de devoción (una es la preciosa Virgen lactante de alabastro hoy en el Museo de Navarra).



AB AQUILONE MORS. SOBRE LA ORIENTACIÓN DE LAS IMÁGENES TRIUNFALES DE LA MUERTE EN EL INTERIOR DE LAS IGLESIAS GALLEGAS

ALICIA P. SUÁREZ-FERRÍN
Universidad de Santiago de Compostela

§ 1. Varios murales tardomedievales galaicos testimonian los ecos de la intensa preocupación por lo macabro que caracterizó a los siglos finales de la Edad Media en toda Europa¹, una preocupación favorecida, en gran medida, por los estragos demográficos derivados de las terribles hambrunas, las intensas epidemias de peste y las guerras continuas. Este caldo de cultivo propició que el hombre viviera un período de extrema incertidumbre y aprensión, una “constante anticipación al desastre”², lo que motivó a su vez un enfermizo crecimiento del fervor religioso entre unas gentes que buscaban desesperadamente la salvación de sus almas, sabiendo que no podrían escapar a la destrucción de sus cuerpos. Por todo ello se multiplicó el número de peregrinos a los santos lugares, las donaciones y testamentos en favor de determinadas

¹ Se dice que la palabra “macabro” deriva etimológicamente del árabe *maquabir*, que significa “tumba, sepultura”. Cfr. RAPP, F.: “La réforme religieuse et la méditation de la mort à la fin du Moyen Âge”, en AA. VV.: *La mort au Moyen Âge*. Estrasburgo, 1977, págs. 53-66, esp. pág. 58. Entendiendo, pues, por macabro: “que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que ésta suele causar” (*Diccionario de la lengua española*. Madrid, RAE, 2001), un sinnúmero de motivos literarios e iconográficos inspirados en la aniquilación corporal deben ser calificados así. Esta afición a lo macabro se documenta ya desde el s. XIII en varios países europeos, pero fue la crisis del s. XIV la que “potenció su vertiente más repulsiva” (ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *Lo macabro en el gótico hispano*. N° 70 de la col. *Cuadernos de Arte Español*. Madrid, 1992, págs. 6-10). Acerca de la familiaridad del pueblo con la idea de la muerte en el otoño de la Edad Media, y de las manifestaciones literarias y artísticas que surgieron a causa de este espíritu, léase el capítulo titulado “Du mépris du monde aux danses macabres”, en DELUMEAU, J.: *La peur et la culpabilisation en Occident (XIII^e – XVIII^e siècles)*. S. I., 1983, págs. 44-97.

² ZIEGLER, P.: *The Black Death*. Londres, 1997, págs. 241-242. Esta obra es un completo estudio sobre la veloz expansión de la peste negra por Europa y sus repercusiones en la sociedad de los ss. XIV y XV. Vid. tb. “Les Malheurs du temps” y “Pathographie et Histoire: les répercussions psychologiques de la Peste Noire”, en SAUGNIEUX, J.: *Les Danses Macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. París, 1972, págs. 89-97.

órdenes religiosas, las misas por los difuntos, las limosnas a los desamparados, etc. En el ámbito literario e iconográfico, la Iglesia promocionó el ideario relativo a las Postrimerías (*quattuor hominum novissima*) con la intención de suscitar en el fiel un rechazo del Pecado terrenal en pos de la tan deseada Redención espiritual.

Las órdenes mendicantes, mediante una intensiva labor de predicación, jugaron un importante papel en este sentido³. Ya desde fines del siglo XIII venían extendiendo la idea de la necesidad perentoria de la confesión⁴: si una persona moría antes de satisfacer la correspondiente penitencia por un pecado confesado podría limpiar su falta en el purgatorio, pero si moría súbitamente sin confesión, su destino, inevitable y definitivo, sería el fuego eterno. Así pues, los frailes (en especial los dominicos), desasosegaban el corazón del cristiano inculcándole que debía estar siempre preparado para recibir las flechas de la Muerte y para comparecer ante el Redentor, y que eso podía suceder en cualquier momento, *pues ... somos ciertos della, e inciertos del día, e hora, e del como e quando della* (Testamento de Don Sancho de Ulloa)⁵. Al tiempo que se incrementa la literatura penitencial hace su aparición el *Ars moriendi*, una suerte de tratado de la buena muerte o manual sobre el modo de morir, que informa al cristiano acerca de las pruebas que ha de superar en su última hora; las *Ars moriendi* experimentan una extraordinaria difusión a partir de los años medios del siglo XV⁶.

También hacia fines de la decimotercera centuria, sobre todo a partir de la decimocuarta, surgen –quizás bajo la influencia de los *exempla* de los predicadores– otro tipo especialmente inquietante de relatos y representaciones moralizantes, de corte más profano, en los que Muerte y Hado son protagonistas indiscutibles: la Rueda de la Fortuna⁷, el Encuentro de los tres vivos y

³ El infante D. Juan Manuel († 1349), sobrino de Alfonso X el Sabio, comenta –en su *Libro de los fraires predicadores*– la labor desarrollada por franciscanos y dominicos y su éxito entre las gentes: “(...) *sabed que dos órdenes son las que al tiempo de agora aprovechan mas para salvamiento de las almas et para ensalzamiento de la sancta fe católica; et esto es porque los destas órdenes predicán et confiesan, et han mayor afacimientto con las gentes, et son las De los frailes predicadores et de los frailes menores*” (“Obras de don Juan Manuel”, en GAYANGOS, P. (recop.): *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid, 1860, págs. 229-442, esp. págs. 364-367).

⁴ Cfr. CAROZZI, C.: *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*. Madrid, 2000, pág. 163.

⁵ BERNARDO, J.: “Año 1505. – Testamento del conde de Monte Rey, don Sancho de Ulloa”, doc. LXXVI, en *Colección Diplomática de Galicia Histórica*. Santiago de Compostela, 1901, págs. 324-347, esp. pág. 324.

⁶ Cfr. LAUWERS, M.: “Mort(s)”, en LE GOFF, J., y SCHMITT, J.-C.: *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*. 1999, págs. 771-789, esp. pág. 787. Sobre las numerosas ediciones y variantes del *Ars moriendi* publicadas entre 1400 y 1500, vid. RAPP, F.: *op. cit.*, págs. 60-61 y SAUGNIEUX, J.: *op. cit.*, pág. 38. Según Saugnieux, las más célebres fueron el *Tractatus de arte bene moriendi* de J. de Jüterborgk y la *Predica dell'arte del bene morire* de J. Savonarola.

⁷ Ruedas de la Fortuna en: el *Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg (f° 215r, hacia 1180), hoy des-



los tres muertos⁸ y la Danza macabra⁹. En ellos se repite sin cesar el mismo mensaje de incertidumbre y desánimo: *Abisate bien que yo llegaré / A ty a desora que non he cuydado, / Que tu seas mançebo o biejo cansado, / Que qual te fallare tal te leuaré* (*Dança general de la Muerte*, ca. 1400)¹⁰. Y si es a fines del XIV cuando, según Mâle, la Muerte "aparece de pronto en todo su horror"¹¹ por medio de una serie de imágenes exacerbadamente expresionistas de su Triunfo¹², será durante el XV y principios del XVI cuando se extiendan éstas por toda Europa como una mancha de aceite por medio de la miniatura, la pintura sobre tabla, y la xilografía¹³. Hay que señalar aquí que, aun dentro de un espíritu general pesimista, se introduce en las obras maca-

truido (hasta su desaparición se conservaba en la Bibl. Municipal de Estrasburgo); en dos manuscritos británicos, uno custodiado en Manchester (*Rylands Univ. Lib.*, English MS1, Troy Book, f. 28v) y otro, del s. XV, en la *British Library*, Londres (Royal 18.D.II, f. 30v). También sobresale el grabado del *Almanaque* de M. van Landsberg, 1490.

⁸ Dichos de los tres muertos y los tres vivos en: *Recueil de poésies françaises*, hacia 1285 (*Bibl. de l'Arsenal*, 3142, fol. 311 vº); pintura mural de la catedral de Atri, Italia, fines del s. XIII; salterio de Robert de Lisle, hacia 1310 (*British Library*, Londres); capitel de la fachada O. de Sta. María del Mar de Barcelona, hacia 1335-1340; murales de la iglesia de S. Juan y S. Pablo de Peñafiel, mediados del s. XIV (hoy en el Museo de Valladolid); fresco del camposanto de Pisa, por F. Traini, hacia 1350-80 (Museo Nacional de Pisa); relieves del sepulcro de Pedro de Guevara, Oñate, Guipúzcoa, primer cuarto del s. XV; ilustración de la edición de Guyot Marchant, 1485-86.

⁹ Danzas macabras en: Libro de Horas ejecutado por J. de Bilhères entre 1474 y 1493 (*Bibl. Nat.* París, MS. Lat. 1072, fol. 194 vº); grabados de Lützelberger, 1522-1526, impresos en Lyon en 1538. Según J. SAUGNIEUX, J.: *op. cit.*, pág. 41, no hubo en ámbito peninsular representaciones pictóricas de la Danza macabra, sin embargo F. ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *op. cit.*, págs. 24-30, señala su existencia en el convento de Sta. Eulalia de Pamplona, en la sala capitular del convento de S. Francisco de Morella (segunda mitad del s. XV), en la capilla de la torre del Sto. Cristo del castillo de Javier (principios del XVI), etc. Véase tb. INFANTES, V.: *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca, 1997, págs. 343-348.

¹⁰ *Dança* reprod. íntegramente en SAUGNIEUX, J.: *op. cit.*, págs. 165-182, esp. pág. 166. Completo estudio sobre este texto y su cronología, autoría, etc. en INFANTES, V.: *op. cit.*, págs. 225-277.

¹¹ MÂLE, É.: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México - Buenos Aires, 1952, pág. 124.

¹² Primeros Triunfos de la Muerte murales: el de Orcagna en la *Sta. Croce* de Florencia (mediados del s. XIV); el del Museo Nacional de Pisa, 1350-80 (vid. n. 8). Por estas fechas, Petrarca († 1373) escribe su obra poética *Trionfi*, que dejará una profunda huella en el arte, sobre todo en Italia, a partir de mediados del XV. Cfr. BIALOSTOCKI, J. (1966): *Estilo e Iconografía*. Barcelona, 1973, pág. 190.

¹³ Cfr. HUIZINGA, J. (1978): *El otoño de la Edad Media*. Madrid, 2001, págs. 183-199, esp. pág. 192. Triunfos de la Muerte: a) Miniaturas: Libro de Horas iluminado por Bernat Martorell hacia 1430 (MS 398, s. f., Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona), Horas de María de Borgoña, Flandes, hacia 1477-1482 (MS 78B12, fol. 221r. *Kupferstichkabinett*, Berlín), Libro de Horas de la Bibl. Nacional de París, segunda mitad del XV (MS Lat. 10548, fol. 131 vº), Libro de Horas de la abadía de Monte Cassino, hacia 1500 (Bibl. Nac. de París, MS. lat. 1354, fol. 160 vº), Libro de Horas francés de la segunda mitad del XV (Bibl. Nac. de París, MS. lat. 1160, fol. 151 rº). b) Tablas: Tabla del taller de Memling, hoy en el *Musée de Notre-Dame* de Estrasburgo, fines del s. XV. c) Grabados: Grabado alemán del Maestro de las Banderolas, segunda mitad del s. XV; Portada de la *Predica dell'arte del bene morire*, de Savonarola, Florencia, hacia 1497 (Bibl. Nac. de París, Rés. D. 9796).



1a.

bras un cierto talante “democrático” que consuela a los más desfavorecidos de la sociedad, pues en ellas se recalca cómo la todopoderosa Muerte —especialmente en forma de pandemia— ataca tanto a ricos como a pobres, a clérigos y laicos, a jóvenes y ancianos, hombres y mujeres, poniéndoles a todos al mismo nivel: *Mors omnia aequat*.

§ 2. Es precisamente en ese período cronológico (entre el último cuarto del siglo XV y el primer cuarto del XVI) cuando se ejecutan, en la línea de la tradición expuesta y siguiendo las pautas del estilo gótico hispano-flamenco, las cuatro representaciones triunfales de la Muerte que persisten todavía hoy en Galicia¹⁴. Se integran en sendos conjuntos pictóricos desplegados sobre los muros interiores de cuatro iglesias románicas, dos de ellas dependientes de la diócesis lucense, y las otras dos de la archidiócesis compostelana. Se trata de los ejemplares de Santa María de Abades¹⁵, Santa

¹⁴ Esta cifra es, en cualquier caso, provisional, puesto que año tras año se suceden los descubrimientos de murales antiguos al levantar cales y desmontar retablos.

¹⁵ Mun. de Silleda, Com. de Deza, Prov. de Pontevedra. Arcipr. de Trasdeza, Dióc. de Lugo. Los murales de Sta. María de Abades han sido tratados solamente por J. M. García Iglesias (vid. n. 20), quien data esta Muerte en el último tercio del XVI; pero teniendo en cuenta el tipo de temática, su conformación iconográfica y la de los demás personajes representados en el espacio de la nave (individuos orantes, S. Andrés, Sta. Margarita (?), etc.) [1b y 1c] considero que no habría inconveniente en adelantar su cronología al primer tercio del siglo.

¹⁶ Mun. de Oza dos Ríos, Com. de Betanzos, Prov. de A Coruña. Arcipr. de Xanrozo, Archidióc. de Santiago. Los murales de Sta. María de Cuíña han sido citados o estudiados por Arce Temes, Chamoso Lamas, García Iglesias, Brais da Bouza, Sicart Giménez, Rosende Valdés y Valle Pérez. Datación: García Iglesias (vid. n. 20) las fecha en 1544, año de ejecución de las pinturas de la segunda etapa (según reza una inscripción situada bajo S. Pedro, en la embocadura N. del ábside). Sin embargo, a mi parecer, esta



1b.

María de Cuíña¹⁶, San Xulián de Moraime¹⁷ y Santa María de Mosteiro¹⁸ [1a, 2a, 3a y 4a]. No se conserva, sin embargo, hasta donde yo he podido averiguar, muestra parietal alguna de la Rueda de la Fortuna, de la Danza macabra o del Dicho de los vivos y los muertos¹⁹.

Con todo, no son éstas las únicas imágenes que aluden a la muerte en la pintura gallega de los siglos XV y XVI; existen otras referencias visuales en San Xurxo de Vale, Santa Cristina de Campaña, Santa Baia de Banga y Santa María de Mugares²⁰, pero para el presente estudio interesan solamen-

Muerte encaja mejor por sus características estilísticas e iconográficas en el conjunto fechado, también por inscripción (en el extremo E. del muro N.), en 1503 [2b].

¹⁷ Mun. de Muxía, Com. de Fisterra, Prov. de A Coruña. Arcipr. de Nemancos, Archidióc. de Santiago. Los murales de S. Xulián de Moraime han sido citados o estudiados por Trapero Pardo, Chamoso Lamas, García Iglesias y Cabada Geadás. Datación: hacia 1500, según García Iglesias (vid. n. 20). Yo aproximaría la fecha a los años finales del s. XV (1475-1500) por detalles como los plegados de los paños, los tocados de las figuras femeninas víctimas de los vicios, los diseños de las coronas, los motivos pictóricos que decoran la arquitectura real, el tipo de letra (gótica minúscula *formata*, en ocasiones florida) y la probable representación de Pío II, papa entre 1458 y 1464 (vid. n. 28) [3a, 3c y 3d].

¹⁸ Mun. de Guntín, Com. de Lugo, Prov. de Lugo. Arcipr. de Pallares, Dióc. de Lugo. Los murales de Sta. María de Mosteiro han sido aludidos solamente por SUÁREZ-FERRÍN, A. P.: "La Pasión y el Juicio Final en los murales de Santa María de Mañón". *Anuario Brigantino*, nº 23, Betanzos, 2000, págs. 379-422, esp. pág. 414, il. 15; *Idem*: "Las pinturas murales de San Vicenzo de Pombeiro (Pantón, Lugo)". *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, t. X, Lugo, 2001-2002, págs. 49-102, esp. n. 15. Datación: hacia 1510-20 aprox., teniendo en cuenta que las pinturas del muro S. están fechadas por inscripción en 1527 y que las del muro N. —entre las que se representa la Muerte— parecen haber sido realizadas con cierta anterioridad cronológica merced a una serie de detalles como pueden ser la caligrafía o la factura de las armaduras y los cascos de los jinetes [4a y 4b].

¹⁹ En cambio sí se custodia, en el Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela, un interesante ejemplar escultórico de una Rueda de la Fortuna, del s. XIII o XIV, procedente, quizás, de la catedral. Agradezco a la Prof. Sánchez Ameijeiras la noticia acerca de la existencia de esta pieza.

²⁰ Todas ellas, más las de Abades, Cuíña y Moraime, han sido tratadas conjuntamente por J. M. García



1c.



2a.

te los cuatro ejemplares mencionados con anterioridad por su ajustada cronología, su conformación iconográfica y su disposición en el interior del templo respecto a la orientación del mismo. Por el tipo de representación, que consiste en un esqueleto viviente de clara raigambre gótica que se impone, jactancioso y amenazante, ante el fiel situado en la nave. Por su disposición, pues todos los especímenes se localizan en el lateral norte de la nave del templo. Los ejemplares desechados se encuadran en otros periodos cronológicos, se integran en otras tradiciones iconográficas y responden a otras motivaciones²¹. ¿Cuál es la situación en el noroeste peninsular en este

Iglesias en una ponencia del *IV Congreso Español de Historia del Arte*, un trabajo publicado posteriormente como artículo en *Cuadernos de Estudios Gallegos* (GARCÍA IGLESIAS, J. M.: "Consideraciones sobre la idea de la muerte en la pintura de Galicia en el siglo XVI". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, t. XXXV, nº 100, Santiago de Compostela, 1984-85, págs. 397-417).

²¹ La Muerte hispanoflamenca de S. Xurxo de Vale (Baralla, Lugo), contemporánea de los ejemplares



2b.

momento? El hambre, la peste y la "guerra endémica" del siglo XIV²² parecían haber sido superadas durante la primera mitad del XV, pero las graves consecuencias demográficas de las revueltas populares y demás beligerancias del último tercio de la centuria²³ hicieron que se prolongara en Galicia la crisis bajomedieval, comenzando sólo a partir de 1520 una cierta recuperación

escogidos, también se dispone en el lado del evangelio de la nave, pero va a caballo y se integra dentro de un programa de sello apocalíptico. Por su parte, el ejemplar renacentista de Sta. Cristina de Campaña (Valga, Pontevedra), del segundo cuarto del XVI, aparece como un cadáver femenino no corrupto, orante y yacente dentro de su sepulcro, ubicado hacia el Sudeste (jojo!). Muy posiblemente no se trate de la Muerte en sí sino -como apunta García Iglesias- de Eva, madre del pecado y de la muerte, superados gracias a María, madre de virtud y salvación, protagonista de la Anunciación que se desarrolla justo encima. Por último, las herméticas alegorías manieristas de Sta. Baia de Banga (O Carballiño, Ourense) y Sta. María de Mugares (Toén, Ourense), pintadas hacia el tercer cuarto del XVI en las bóvedas de sus respectivos ábsides, surgen vinculadas a una corriente humanística ajena a la tradición escolástica en la que se enmarcan las demás muestras.

²² El hambre asoló a la población de Galicia durante la primera mitad del s. XIV. La peste se introdujo en 1348 por vía marítima, alcanzando rápidamente el interior de la región. Durante la segunda mitad del XIV tuvieron lugar varios conflictos armados: la guerra civil entre los seguidores de Pedro I y Enrique de Trastámara, las hostilidades entre Castilla y Portugal y la intervención británica, comandada por el duque de Lancaster. Cfr. PALLARES, M. C. / PORTELA, E.: "Idade Media", en AA. VV.: *Nova Historia de Galicia*. Perillo, 1996, págs. 147-234, esp. págs. 216-220.

²³ A saber: la rebelión *irmandiña* (iniciada en 1466) y el contraataque de la nobleza feudal, las disensiones entre el arzobispado y los nobles, el conflicto sucesorio que derivó en una nueva guerra civil (esta vez entre los partidarios de Juana la Beltraneja e Isabel de Castilla) y la guerra entre Castilla y Portugal. Para todo ello, cfr. PALLARES, M.C. / PORTELA, E.: *op. cit.*, págs. 225-231. Véase tb. LÓPEZ FERREIRO, A. (1904): *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1983,



3a.

socio-económica²⁴. En esta difícil coyuntura histórica, la incertidumbre y el temor dominaban todavía el ánimo del pueblo. En consonancia, tanto el sermón oral de los párrocos (expresado aún en tesitura escolástica²⁵) como el discurso pictórico plasmado en los interiores de las iglesias (según una serie de fórmulas acuñadas siglos antes) coadyuvaban para que Muerte y Juicio siguieran atormentando la conciencia del creyente de modo cotidiano.

Con relación a las figuras macabras de Moraime, Cuíña y Abades se ha comentado que su “tétrica imagen parece culminar todo un ciclo”²⁶. Personalmente opino que aún formando parte de un ciclo no lo culmina sino que, por el contrario, es su punto de partida, teniendo en cuenta que la Muerte es la primera de las cuatro Postrimerías, seguida del Juicio, el Infierno y la Gloria. Ciertamente se plantea ese trance como algo inevitable, pero no como algo insuperable. Precisamente los ejemplares galaicos se hallan en relación con el Pecado y la condenación, pero también, y sobre todo, con la idea de Redención. De este modo²⁷, si en Moraime²⁸ la figura

t. VII, págs. 241-288.

²⁴ Cfr. PÉREZ GARCÍA, X. M.: “Idade Moderna”, en AA. VV.: *Nova Historia de Galicia*. Perillo, 1996, págs. 235-352, esp. págs. 254-255.

²⁵ Cfr. GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *op. cit.*, pág. 398.

²⁶ GARCÍA IGLESIAS, J. M.: “Sobre los modos de ordenación en los programas pictóricos gallegos del siglo XVI”, en AA. VV.: *Actas del II Coloquio Galaico-Minhoto*. Santiago de Compostela, 1985, II, págs. 45-65, esp. págs. 60-61.

²⁷ Teniendo siempre en cuenta la visión parcial que presentan gran parte de los frescos gallegos en la actualidad, debida a las mutilaciones sufridas durante siglos y también a que muchos se encuentran todavía sin desencalar en su totalidad, referimos en las notas sigs. los temas que acompañan en cada una de estas iglesias a la figura de la Muerte.

²⁸ En el muro norte de Moraime se representan, una a una, las personificaciones de los siete Pecados



3b.

cadavérica acompaña a los siete Pecados Capitales [3a, 3c y 3d], llamados Mortales a partir del siglo XIII²⁹, en Abades³⁰, Cuíña³¹ y Mosteiro³² se relaciona con episodios alusivos a la Vida ejemplar de Cristo, desde su Concepción e Infancia [4c] hasta su Pasión y Sacrificio en la Cruz, con el Juicio Final, y con imágenes de Santos, Mártires y Vírgenes, protectores en el trance primero, e intercesores en el día último [1c], que proporcionan al fiel atemorizado el amparo que busca a condición de que se refugie en la virtud y

Capitales, acompañadas de demonios instigadores pero también de una serie de virtudes que les animan a practicar la limosna, la penitencia y la oración. De izquierda a derecha: la Soberbia, la Avaricia, la Ira, la Lujuria, la Gula [3d], la Envidia [3c] y la Pereza [3a]. En el extremo opuesto a la Muerte, una Cruz [3e], latina y flordelisada. Se conserva también en el muro occidental de esta iglesia, hacia el Sur, una imagen, acompañada de su respectivo *titulus*, del “: papa : pius :”; aunque pudiera tratarse de Pío I, mártir († 157) posiblemente se refiera a Eneas Silvio Piccolomini; Pío II († 1464). Un tema único en el panorama del mural galaico del s. XV, en el que nadie había reparado hasta la fecha.

²⁹ Cfr. CABADA GIADÁS, C.: “Memoria e imaxes morais: o ciclo mural de San Xulián de Moraime”, en *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. S. I., 1992, págs. 65-72, esp. pág. 71. Prudencio († 415), en su *Hamartigeneia*, explica que “nuestros vicios son nuestros hijos, pero cuando les damos la vida ellos nos dan la muerte, como a la víbora el parto de sus crías” (*cit.* por GOURMONT, R. (1892): *Le Latin mystique*. París, 1990, pág. 72).

³⁰ En Abades se distinguen rostros y manos de personajes orantes [1b], un S. Andrés [1c] y una Sta. Margarita (?) con un demonio encadenado.

³¹ En Cuíña acompañan a la imagen de la Muerte múltiples escenas de la Vida y Pasión de Cristo, *arma Christi* con sol y luna, Juicio Final [2c] y diversos apóstoles (Pedro, Pablo, Santiago el Mayor, Juan Evangelista) y Vírgenes (Catalina, Lucía), así como el retrato o la referencia documental de varios donantes (Vasco de Marante, Pedro de Santa María y Pedro de Marante) [2b].

³² El programa iconográfico de Mosteiro, inédito por el momento, incluye episodios de la Infancia [4c] y Pasión de Cristo, del Juicio Final [4d] e imágenes de varios santos intercesores (Andrés, Catalina, Sebastián), así como algunas imágenes alegóricas, un torneo [4b], una cruzada (?), un escudo de la fami-



3b bis.

en la oración [1b, 2b, 2c y 4d], en definitiva: en la Fe [3e]³³.

De esta forma, en Galicia, como en el resto del Occidente tardomedieval, la espantosa visión de la Muerte es empleada por la Iglesia con una finalidad didáctica, admonitoria, en el marco de una religiosidad que ha llegado a ser calificada como “cristianismo del miedo” (Delumeau)³⁴ o “ascetismo macabro” (Saugnieux)³⁵. Se pretende que el fiel reflexione sobre su segura llegada y sobre la vanidad de las cosas mundanas, con la intención de “inclinarse a la devoción a aquellos que, atemorizados, se enfrentan con la representación de su amenazante figura”³⁶. Predicadores y moralistas aconsejan tan crudo recordatorio como incentivo para desarrollar una vida virtuosa, despertando en el espectador un sentido de moderación o eutrapelia y suscitando su desprecio del mundo (*contemptus mundi*)³⁷, pues *la vida deste mundo es muy breve e la del otro durable para sienpre jamas*, según reza un

lia Pallares y Berbetoros, y varias inscripciones documentales en que constan Ares de Pallares, Teresa Vocábez y sus hijos, Pedro y Jácome de Vilar.

³³ La contraposición entre la Muerte y la Cruz en Moraima (vid. n. 28) ilustra esta idea de la Muerte como punto de partida y de la Cruz como punto de arribada, del mismo modo que la sentencia final del artículo de RAPP, F.: *op. cit.*, pág. 66: “*Le triomphe de la Mort ouvrait la route au triomphe de la Croix*”.

³⁴ DELUMEAU, cit. por NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Del milenarismo a las grandes angustias escatológicas”, en *Milenarismo y milenarismos en la Europa medieval*. Logroño, 1999, págs. 221-255, esp. pág. 223 (no da la referencia).

³⁵ SAUGNIEUX, J.: *op. cit.*, lám. V: “*L’extrême abondance des ouvrages destinés à pousser les hommes à la dévotion par la crainte plutôt que par l’amour de Dieu justifie l’expression ‘ascétisme macabre’ à laquelle on a parfois recours pour caractériser la littérature pieuse de ce temps*”.

³⁶ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: “Consideraciones sobre la idea de la muerte...”, pág. 414.

³⁷ Cfr. RAPP, F.: *Op. cit.*, pág. 56. Cfr. CABADA GIADÁS, C.: *op. cit.*, pág. 71. Cfr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *op. cit.*, pág. 240. Cfr. LAUWERS, M.: *op. cit.*, pág. 774.



3c.



3d.

testamento vallisoletano del siglo XV³⁸.

§ 3. Las Muertes de Abades, Cuiña, Moraime y Mosteiro [1a, 2a, 3a y 4a] se presentan como cadáveres activos a pesar de su avanzado estado de descomposición. Tienen el vientre abierto, los miembros descarnados, las cuencas oculares vacías y sin párpados, y la boca también abierta, sin labios, dibujando con su dentadura una cruel sonrisa³⁹. Se mueven en terreno abstracto, sin paisaje o motivo decorativo alguno que permita al pálido espectador relajar su atención. Una serie de atributos enriquecen el significado del *transi*. Para empezar, suele ir acompañado de pequeños animales inmundos

³⁸ Archivo Histórico Nacional, Madrid, Clero, Valladolid, Legs. 7716, s. n., y 7704, s. n. (ap. RUCQUOI, A.: "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el siglo XV", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. / PORTELA SILVA, M. J. (coords.): *La Idea y el Sentimiento de la Muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*. Santiago de Compostela, 1988, págs. 51-66, esp. págs. 58-59, n. 16.

³⁹ Todas estas características fisonómicas son propias de la Muerte en el contexto de la Danza macabra. Vid. CLARAMUNT, S.: "La Danza macabra como exponente de la iconografía de la Muerte", en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. / PORTELA SILVA, M.J.: *op. cit.*, págs. 93-98, esp. pág. 97.



3e.

relacionados con la humedad y la putrefacción: en Cuíña el terreno por el que camina está sembrado de múltiples gusanillos que se retuercen a sus pies [2a], en Mosteiro algunos sapos (o ranas) brincan a su alrededor [4a]. Varios autores han llamado la atención sobre esa “morbosa afición a lo desagradable” del espíritu del siglo XV⁴⁰, pero no se debe olvidar que lo hediondo e impuro se relaciona por tradición con lo demoníaco⁴¹. En la representación de las culebras se vislumbra también un significado simbólico, más allá de la corrupción material. Reptan, en Mosteiro y Abades, por el esqueleto; en la

⁴⁰ “La Iglesia había predicado el carácter transitorio de las cosas mortales, pero en el s. XV existía en la Europa septentrional –al igual que en la Península– una morbosa afición a lo desagradable” (BOASE, T. S. R.: “La Reina Muerte”, en EVANS, J. (dir.): *La Baja Edad Media. El florecimiento de la Europa Medieval*. S. I., 1993, págs. 203-244, esp. pág. 242. Huizinga, en un estilo más romántico, escribía: “el espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos” (HUIZINGA, 2001). Esta morbosa afición, este espíritu macabro, tuvo mucho que ver en la ejecución de las numerosas efigies funerarias que reproducen el aniquilamiento corporal, de las cuales en Galicia no existen paralelos. Cf. Sepulcros franceses de François I de la Sarra en la capilla de La Sarraz, Vaud (Suiza), hacia 1400; del conde de Nassau en S. Pedro de Bar-le-Duc; del cardenal Lagrange († 1402) en Aviñón, principios del s. XV. Cf. Sepulcros británicos de J. Wakeman, en Tewkesbury; y del reverendo R. Hamsterly († 1518). Cfr. MÁLE, É.: *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Paris, 1908, pág. 376, figs. 181, 183-184. Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: “En torno al tema de la Muerte en el arte español”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XXXVII. Universidad de Valladolid, 1971, págs. 267-273, esp. págs. 267-269. Cfr. ESPAÑOL BERTRÁN, F.: *op. cit.*, pág. 30. Cfr. BOASE, T.S.R.: *op. cit.*, pág. 207, 4.

⁴¹ Escribe Lecouteux “que el Demonio está siempre ligado a la impureza, que deja casi siempre una espantosa hediondez cuando desaparece y, detalle significativo, que a menudo se manifiesta en las letrinas” (LECOUTEUX, C. (1988): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Palma de Mallorca, 1999, pág. 70).



4a.

iglesia de Silleda [1a] incluso atacan, lanzándose al frente -desde la cintura y el cuello- con la boca abierta y la lengua viperina erizada, mientras su "socia" dispara la flecha. La sierpe es imagen del Diablo (Apocalipsis XII, 9), enemigo supremo del hombre. Encarna, en el cristianismo medieval, el orgullo, el egoísmo y, no ya la fecundidad (como en las sociedades matriarcales⁴²), sino la lujuria. Según Génesis III, habló a Eva en esta forma logrando que la primera mujer, madre de todos los hombres, se

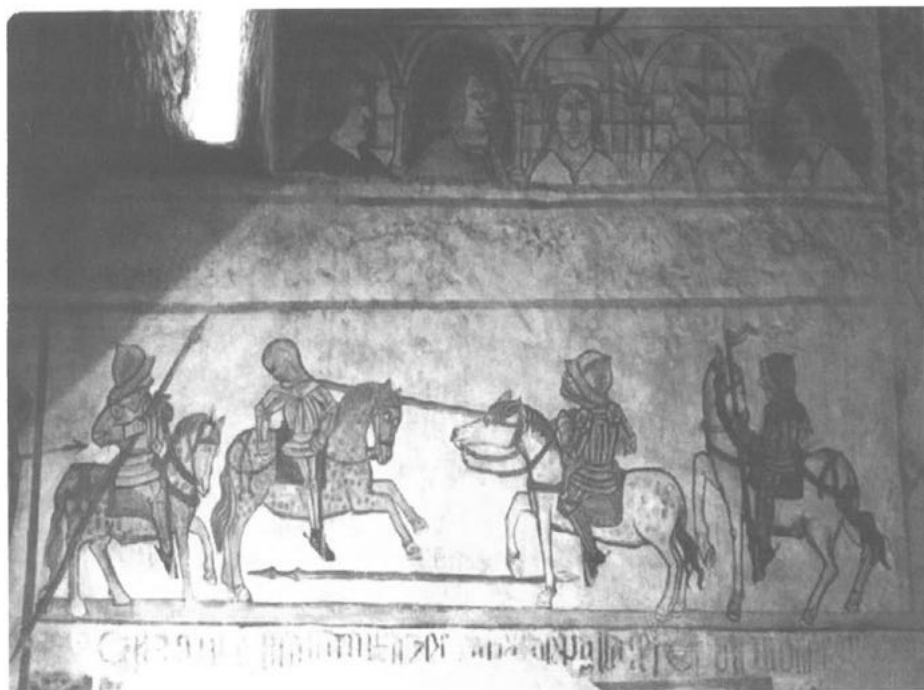
convirtiera en madre del Pecado y de la Muerte. García Iglesias, por su parte, apunta que la serpiente puede entenderse "como símbolo del Tiempo, aliado fiel suyo"⁴³, y no sería de descartar tal posibilidad teniendo en cuenta que Pecado, Muerte, Tiempo y Hado se relacionan íntimamente en la literatura y el arte de los últimos momentos del Medievo.

La Muerte maneja -excepto en Cuíña- arco y flechas, apuntando hacia su(s) víctima(s) y portando -en Abades y Moraime- la aljaba a la espalda⁴⁴. Nótese que la flecha fue, desde muy temprano, la más directa representación

⁴² Véase "La luna, la mujer y la serpiente", en ELIADE, M. (1954): *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, 1974, vol. I, págs. 201-203.

⁴³ GARCÍA IGLESIAS, J.M.: "Consideraciones sobre la idea de la muerte...", pág. 411. Para esta idea, el autor remite a BIALOSTOCKI, J.: *op. cit.*, pág. 197. En un grabado de A. Dürero († 1528), titulado La Muerte y el lansquenete, se la representa portando un reloj de arena, y en otro de T. Stimmer († 1584), La vejez, un anciano es advertido con el mismo instrumento.

⁴⁴ También en las Danzas macabras literarias, como en los Triunfos de la Muerte, ésta suele emplear arco y flechas, p. ej. en la *Dança General*: "Yo so la muerte çierta a todas criaturas / Que son y serán en el mundo durante / Demando y digo o omne porque curas de bida breue en punto pasante, / Pues non ay tan



4b.

simbólica de la peste⁴⁵. En Mosteiro se insiste en el tono caprichoso de su poder destructor y en lo repentino de su acaecimiento, pues al tiempo que el esqueleto dispara, en el torneo adyacente es herido de muerte un caballero, precisamente el que Ella ha elegido [4a y 4b]. Su disponibilidad para matar y su antojadiza intención se manifiestan por escrito en la filacteria desplegada a ambos lados de su calavera, donde dice: “Yo soy la Muerte, que tengo el arco armado, mato a quien quiero y dejo a quien me pago”⁴⁶.

En Moraime [3a], situada de espaldas al presbiterio (como en Abades), apunta hacia las víctimas de las tentaciones, pero la amenaza se extiende no

fuerte nin resio gigante / Que deste mi arco se puede anparar, / Conuiene que mueras quando lo tirar / Con esta mi frecha cruel traspasante”. Vid. tb. la segunda estrofa de la *Dança de la Muerte* en SAUGNIEUX, J: *op. cit.*, pág. 165.

⁴⁵ Cfr. BROSSOLLET, J. / MOLLARET, H.: *Pourquoi la peste? Le rat, la puce et le bubon*. S. l., 1994, págs. 14, 21.

⁴⁶ Todas estas pavorosas imágenes se acompañan de mensajes escritos, epígrafes desarrollados en negro, en letra gótica minúscula *formata* sobre filacteria. Por desgracia, ni en la iglesia de Abades ni en la de Cuíña es posible leer hoy el contenido de tales filacterias, pero algunos restos testimonian su existencia: en Abades se desplegaba ante el arco, sobre la flecha que dispara la Muerte [1a], en Cuíña lo hacía en el ángulo supe-



4c.

sobre una en concreto sino sobre todas ellas. Si se toma en consideración la impresión causada por las doce saetas que emanan de forma radial de su figura se podría pensar de nuevo en la idea del Tiempo, pues "doce es el número de las divisiones espaciotemporales"⁴⁷, pero quizás también en una contaminación con los radios de la Rueda de la Fortuna, subrayando así la idea de que todo está sujeto a cambio, que nada se puede calcular y menos algo tan fortuito como el ataque de la parca. En torno al cráneo, seis de ellas parecen con-

rrior izquierdo del recuadro, advirtiéndose aún el remate enrollado y las dos líneas paralelas que habrían servido, de paso, al amanuense para lograr la regularidad de los caracteres [2a]. En la iglesia de Moraime la inscripción se desarrolla, en tres renglones, bajo el arco, a la altura de los fémures del esqueleto [3a]; no me ha sido posible descifrar su contenido debido al deterioro actual, solamente algunas letras y las palabras "morte", en el primer renglón, y "sirves", en el segundo. Por ello, aportó la propuesta de GARCÍA IGLESIAS, 1984-85, pág. 401, quien lee "e : si la : morte : (te) si / guiese / vivo : na / die : te : s(alv)e". Por último, en la iglesia de Mosteiro sí se conserva el epígrafe [4a], en consonancia con el buen estado general de los murales, restaurados en el 2000 por el equipo de B. Besteiro. Esta vez la filacteria dice, con bastante claridad, lo siguiente: "yo soy lla **S** morte que te[no] / el arco ar / mado mato a qe / qero e dexo / qe me pago".

⁴⁷ CHEVALIER, J. / GHEERBRANT, A. (1969): *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, 1999, pág. 423.



4d.

formar una especie de contra-nimbo. En su cadera se apoya una pala de enterrador, y, a sus pies, diversos objetos aluden a la *vanitas*, al arraigo en las glorias y riquezas mundanas [3b]: tres coronas de oro, una espuela, etc. Unas tijeras recuerdan la definición de la Muerte como *cortadora del hilo de la vida* (*Selva de Epictetos*, comienzos del XVI)⁴⁸, mientras que una balanza atestigua la psicostasia que tendrá lugar *post mortem*⁴⁹. En Cuíña [2a], sin embargo, el artista no hace hincapié en el carácter violento o caprichoso de la Muerte, más bien exalta su presencia ineludible y la muestra dialogante, casi como si quisiese “bailar” una macabra danza con el espectador⁵⁰, mostrándole orgullosa los objetos con los cuales segará su vida humana y enterrará su cuerpo inerte: la guadaña, la pala y la yacija⁵¹.

⁴⁸ Texto completo en INFANTES, V.: *op. cit.*, pág. 306. Las tijeras eran, en la Antigüedad clásica, el principal atributo de Átropos, la parca inflexible “encargada de cortar el hilo de los días” (CHEVALIER, J. / GHEERBRANT, A.: *op. cit.*, pág. 997).

⁴⁹ Existen más objetos diseminados por esa zona inferior del mural pero, debido al estado de conservación en que se encuentra la obra, apenas es posible distinguirlos.

⁵⁰ La Muerte mira de frente, sonriendo, como en el Libro de Horas conservado en la Bibl. Nac. de París, o en la tabla del taller de Memling (hoy en Estrasburgo), citados en n. 13.

⁵¹ La Muerte sostiene los mismos atributos en: el Triunfo de la Muerte, de mediados del XV, de la



4dbis.

Con todos estos recursos se pretende que el cristiano adquiriera plena "conciencia de su condición perecedera" forzándole a meditar, en su individualidad, sobre "la angustiosa perspectiva de la 'muerte propia'"⁵². Porque incluso cuando la Muerte apunta a otro(s) con su flecha [1a, 3a y 4a], Ella se sitúa en tres cuartos hacia el que la observa, sugiriendo aquello de *hodie sibi, cras tibi* ("hoy a él, mañana a ti").

§ 4. A la vista de este análisis de las cuatro representaciones gallegas de la Muerte-viva se constata cómo siguen puntualmente las pautas habituales en

Pinacoteca de Siena; en un grabado de la *Predica dell'arte del bene morire* (vid. n. 13); en una miniatura de un Libro de Horas encargado para la abadía de Monte-Cassino (vid n. 13); en un grabado del incunable español de Dionisio Cartujano, *Continúa el libro de las Postrimerías*, Zaragoza, 1491; y en la Capilla Dorada de la catedral de Salamanca (1525).

⁵² NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *op. cit.*, págs. 228, 232-233. Cfr. ARIÈS, P.: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*. París, 1975, págs. 37-50. Según BIALOSTOCKI, J.: *op. cit.*, pág. 188, el pensamiento de la muerte "como motivo personal del individuo" apareció en la conciencia, acompañado por el temor, el arrepentimiento y el estremecimiento, "cuando se creó un nuevo sentido de la realidad", durante el período gótico tardío. También para RAPP, 1977, pág. 56, la pastoral de estos siglos finales de la Edad Media se dirige a los individuos más que a las comunidades. Incluso el reformador M.

la imaginería europea bajomedieval, pero lo que más me interesa resaltar aquí es su disposición recurrente en el interior de la iglesia, pues dicha localización en el espacio arquitectónico refuerza el mensaje que se pretende transmitir por medio de la imagen.

En todos los casos la Muerte se sitúa en la nave, en el espacio destinado al fiel, para que éste no pueda eludir su presencia; y siempre en el flanco izquierdo, a su siniestra. Esto es: se dispone en el muro del evangelio, el septentrional, orientada al Norte⁵³, bien se trate de un templo de nave única (Abades, Cuíña, Mosteiro), bien de un santuario de tres naves (Moraima). Considero más que probable que ésta sea justamente la causa por la cual se manifiesta tan activa y ufana, pues se encuentra amparada por su señor: el Diablo. El Norte es su reino, el reino del frío, las tinieblas, la putrefacción y la iniquidad. Ella triunfa allí y se jacta de ello.

Semejante subordinación del tema al espacio, semejante articulación del espacio por medio del tema, responde a una doble tradición simbólica.

A. Por un lado, la oposición derecha-izquierda en relación con la antítesis Bien-Mal es un lugar común en el pensamiento medieval occidental. Es por ello que el adjetivo latino *dexter* no significa sólo “que está a la derecha”, sino también “favorable, propicio, oportuno”, mientras que su antónimo, *sinister*, reviste el doble significado de “que está a la izquierda” y de “desgraciado, funesto, desfavorable”⁵⁴, una asociación simbólica que se rastrea tanto en el mundo clásico como entre los celtas⁵⁵ y que todavía pervive hoy en múltiples expresiones cotidianas⁵⁶.

En ámbito cristiano esta consideración contrapuesta de ambos lados se observa ya en las Sagradas Escrituras⁵⁷ y se prolonga en la Patrística medieval en los textos de san Agustín († 430)⁵⁸, entre otros. En este sentido, es elocuente la definición de san Isidoro de Sevilla († 636) del adjetivo *scaevus* (zurdo) como *sinister atque perversus*⁵⁹.

Lutero († 1546) consideraba que toda persona debía “sufrir su propia muerte” y que cada cual tenía que “buscarse su propio refugio y enfrentarse solo a los enemigos, el Diablo y la Muerte” (*cit.* según GUMBEL, H: *Deutsche Kultur vom Zeitalter der Mystik bis zur Gegenreformation*. Postdam, 1936, pág. 202; *ap.* BIALOSTOCKI, J.: *op. cit.*, pág. 191, n. 23).

⁵³ Consideración ya apuntada en SUÁREZ-FERRÍN, A.P.: *op. cit.*, pág. 414.

⁵⁴ Cfr. BERTRAND, P.-M.: “La Fortune mi-partie: un exemple de la symbolique de la droite et de la gauche au Moyen Âge”. *Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 1997, págs. 373-379, esp. págs. 375-376.

⁵⁵ Cfr. CHEVALIER, J. / GHEERBRANT, A. *op. cit.*, pág. 408.

⁵⁶ Como p. ej.: ser “el ojo derecho” de alguien, hacer algo “a derechas” o “adiestrar” vs. dar parte de un “siniestro” al seguro, levantarse de la cama “con el pie izquierdo”, etc.

⁵⁷ Génesis XLVIII, 17-19; Eclesiastés X, 2; Jonás IV, 11; Mateo VI, 3, XXV, 33 y sigs., etc.

⁵⁸ *Contra Secundinus*, XX, *Enarrationes in psalmos*, CVIII, 8, CXXXVI, 5, *Sermones*, CLXXX, 3, etc.

⁵⁹ *Libri etymologiarum*, X, 253 (*ap.* BERTRAND, P.-M.: *op. cit.*, pág. 375, n. 7).



B. Por otro lado, también se reitera desde antiguo la asociación del Norte (y el Oeste) con la muerte y el Demonio, y la vinculación del Sur (y el Este) con la vida y la Divinidad. Desde el Septentrión sopla el Aquilón o Bóreas⁶⁰, considerado en la Edad Media el viento devastador y destructor de iglesias. En España se le conoce comúnmente como "matacabras"⁶¹.

Las connotaciones negativas asociadas a este punto cardinal y al viento procedente de él le convirtieron por tradición en el lugar del infortunio⁶². Si bien las raíces de esta creencia se remontan a la cultura mesopotámica⁶³ y judía⁶⁴, se localiza la noción en algunos textos de la Sagrada Escritura⁶⁵, pero es en la literatura exegética medieval donde ha quedado reflejada con mayor firmeza. Así, como ha estudiado C. Sastre, desde Orígenes († 254), pasando por san Isidoro de Sevilla († 636) y Rabano Mauro († 856), hasta varios teólogos y visionarios del siglo XII como Hugo de Folieto, Garnerio, Hildegarda de Bingen u Honorio de Autun, el Norte fue considerado la morada del Diablo, "siendo el viento de allí procedente proveedor de tentaciones y oscuridad"⁶⁶.

⁶⁰ Latín: *Aquilo*. Griego: *Bore/aj*.

⁶¹ *Diccionario de la lengua española*. Madrid, RAE, 2001.

⁶² Cfr. CHEVALIER, J. / GHEERBRANT, A.: *op. cit.*, pág. 756.

⁶³ Ya en el segundo milenio a. C., en Mesopotamia, el demonio Pazuzu era "señor del asolador viento del norte, una manifestación destructiva del poder de Dios" (RUSSELL, J. B. (1977): *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al Cristianismo primitivo*. Barcelona, 1995, pág. 96).

⁶⁴ Según C. Sastre (siguiendo a B. L. Gordon: "Sacred directions, orientation, and the top of the map", en *History of Religions*. 1971, 10, págs. 211-217), entre los judíos "el Norte era considerado un viento y un lugar nefastos" (SASTRE VÁZQUEZ, C.: "Ab Austro Deus. El trifronte barbado de Artaiz: un intento de interpretación". *Príncipe de Viana*, año LVIII, nº 212, 1997, pág. 486).

⁶⁵ Cantar de los Cantares IV, 16; Isaías XIV, 13, etc.

⁶⁶ SASTRE VÁZQUEZ, C.: *op. cit.*, págs. 483-495, esp. pág. 487. Quede señalado aquí que el título que he elegido para mi trabajo se ha inspirado directamente en el de su estudio, y éste, a su vez, en las palabras de Hugo de Folieto referidas *infra*. A continuación exponemos algunos pareceres acerca de la valoración de los puntos cardinales y de los vientos asociados a ellos a lo largo de la Patristica medieval (teniendo en cuenta que en el estudio de Carlos Sastre se trata este tema con mayor extensión y claridad). S. Isidoro decía del *Aquilo* —en *De rerum natura*— que es gélido y seco, y que encoge el corazón de los hombres con el frío de la injusticia. Rabano Mauro —en *De Universo*— lo relaciona con el Diablo y con los hombres infieles, con el exceso de maldad y la escasez de caridad. Hugo de Folieto —en su *Aviarium*— afirma que en el Norte se encuentra la sede de Satanás, y que el viento que de allí procede invade la mente del individuo con graves tentaciones. También explica cómo del Norte procede el Diablo mientras que del Sur viene Dios (*Ab aquilone Diabolus, ab austro Deus*) (CLARK, W. B. (ed.): *The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloys's Aviarium*. Binghamton — Nueva York, 1992, págs. 136-138). Garnerio escribe —en *Gregorianum*— que con el nombre "Aquilón" se designa al espíritu maligno. Hildegarda de Bingen y Honorio de Autun mantienen en sus obras que tanto el Norte como el Oeste poseen un cariz nefasto y demoníaco. Según la santa germana —en su *Liber divinorum operum*—, a causa de la inducción del Diablo-serpiente, el primer hombre se oscureció con la negrura del Aquilón, y según el santo francés —en su *Expositio in cantica canticorum*—, el *Aquilo* es el Diablo en sí.

En los siglos subsiguientes permanece en plena vigencia este ideario: los escritos de Lucas de Tuy, en el XIII, o los del santo dominico Antonino de Florencia, en el XV, lo corroboran⁶⁷.

§ 5. Como vemos, no faltan alusiones al carácter maléfico del lado izquierdo ni a la relación del punto cardinal Norte con lo diabólico; en el pensamiento cristiano ambas nociones confluyen en su absoluta negatividad⁶⁸.

Este simbolismo convencional de los costados y de los puntos cardinales como portadores de valores morales penetró en la exégesis medieval de la arquitectura religiosa, y por ese motivo los mensajes relativos al Pecado y a la Muerte se disponen hacia el Norte y el Oeste, mientras a la Divinidad se le reserva preferentemente la bóveda del ábside, y por extensión, los flancos Este y Sur, delineándose así, de izquierda a derecha, un itinerario en el interior del edificio de la oscuridad a la luz, de la muerte a la vida, de la destrucción demoníaca a la gracia divina.

Si todas estas ideas influyeron en la decoración de la arquitectura religiosa, no parece factible que la orientación de las cuatro Muertes estudiadas sea fortuita en ningún caso, considerando que constituyen el cien por cien de los ejemplares de este tipo iconográfico en el panorama del mural gallego bajomedieval. Nos encontramos, por tanto, ante lo que M. Kupfer ha dado en llamar “función cartográfica”⁶⁹ de las pinturas, pues éstas indican al espectador, con su temática, cuál es el espacio negativo y cuál el positivo, de dónde viene lo malo y de dónde lo bueno, cuál es la dirección del Infierno y cuál la del Paraíso.

En fin: a través de los ejemplos propuestos hemos comprobado cómo la imagen se relaciona con el espacio. La decoración pictórica colabora en la articulación del interior del edificio estableciendo una disyunción entre unos espacios y otros y traduciendo ésta a términos espirituales⁷⁰.

Al mismo tiempo, la arquitectura destina ciertos espacios para la representación de una determinada temática, resultando la pintura subordinada a la estructura simbólica del edificio.

⁶⁷ Cfr. SASTRE VÁZQUEZ, C.: *op. cit.*, págs. 487-488.

⁶⁸ Es más, la identificación de la izquierda con el Norte, y de la derecha con el Sur, no admitía discusión entre los teólogos.

⁶⁹ Cfr. KUPFER, M.: “Symbolic cartography in a medieval parish: from spatialized body to painted church at Saint-Aignan-sur-Cher”. *Speculum*, 75, 2000, págs. 615-667, esp. pág. 663.

⁷⁰ Cfr. *Ibidem*, pág. 667.



Sería interesante poder constatar si la *Mors* triunfante se sitúa *ab Aquilone* en los interiores de las iglesias de otros ámbitos geográficos, pues supongo muy probable que se repita el mismo fenómeno por los motivos aquí expuestos***.

*** Este trabajo se inscribe dentro del marco del Proyecto de Investigación titulado *Corpus de Iconografía Medieval Gallega*, 2001-2003, subvencionado por la Xunta de Galicia (PGIDT01PXI21005PR), si bien difícilmente habría sido posible sin el respaldo económico que me brinda la Fundación Ramón Areces de Madrid para la realización de mi Tesis Doctoral.

Asimismo, deseo hacer constar mi agradecimiento por su apoyo y colaboración a R. Sánchez Ameijeiras, B. Besteiro García, Monsacutus, Ferdinandus y Andrés, sin olvidar, por supuesto, a mi familia, a los santos Juanes y a los párrocos de tantas y tantas iglesias (en especial a los de Abades, Cuíña, Moraimo y Mosteiro), que me han permitido visitar, estudiar y fotografiar in situ las obras que se analizan en el presente estudio.



ARQUETAS MUSULMANAS PARA MÁRTIRES CRISTIANOS: LA TRASLACIÓN DE SANTA EULALIA DE MÉRIDA AL RELICARIO OVETENSE*

ISABEL RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo

*Nieve ondulada reposa,
Olalla pende del árbol.
Su desnudo de carbón,
tizna los aires helados.
Noche tirante reluce,
Olalla muerta en el árbol.
Tinteros de las ciudades,
vuelcan la tinta despacio.*

(Federico García Lorca, *Martirio de Santa Olalla*)

La atracción que ejercieron las reliquias de los santos mártires desde los primeros siglos del cristianismo ha dado lugar, en las últimas décadas, a una amplia producción bibliográfica encuadrada en las investigaciones hagiográficas de carácter más general¹.

* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *Oviedo, ciudad medieval. De la fundación al incendio (siglos VIII-XVI)*, FICYT, PB-HUM01-04.

¹ Entre las obras de referencia GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: *El culto de los santos en la España paleocristiana y visigoda*. Madrid, 1966; BROWN, P.: *The cult of saints*. Chicago, 1981; VAUCHEZ, A.: *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après des procès de canonisation*. Roma, 1981; *Religion y société dans l'Occident medieval*. Turín, 1981 y "El santo", en LE GOFF, J. (ed.): *El Hombre Medieval*. Madrid, 1990, págs. 323-358; AA.VV.: *Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIème-XIIIème siècle)*. Rome, 1991; y más recientemente ABOU-EL-HAJ, B.: *The Medieval Cult of saints. Formations and transformations*. Cambridge, 1997. Específicamente sobre el culto de las reliquias vid. GRABAR, A.: *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. 2 vols., Paris, 1946; HERRMANN-MASCARD, N.: *Les reliques des saints. Formation, coutumière d'un droit*. Paris, 1975; GEARY, P.J.: *Furta sacra: thefts of relics in the Central Middle Ages*. Princeton, 1978, reed. 1991;

Los restos de estos *muestras ilustres* poseían, como señaló acertadamente A. Vauchez, la maravillosa capacidad que sólo compartían con la hostia consagrada: la de poder ser divididos sin perder su eficacia, ya que eran pequeñas partes del cuerpo fragmentado que, como Cristo, constituían una permanente fuente de regeneración; por eso su presencia tenía para la comunidad, tanto civil como eclesiástica, una importancia vital que desbordaba el marco meramente religioso². Así, como señaló recientemente E. Bozóky, desde el comienzo del culto de las reliquias, su posesión y control han estado ligados a las prácticas de poder, siendo uno de los mayores logros de la Iglesia de los siglos III y IV el impedir la *privatización* del uso de las mismas para proclamar su *utilidad pública* al servicio de la comunidad, villa o región a la que se le ligaba su culto³.

El valor religioso, político y económico de estos codiciados despojos propició, desde muy temprano, no sólo la construcción de *martyria* que los albergasen⁴ sino también el desarrollo de un vasto fenómeno de peregrinaciones, traslaciones e incluso robos de reliquias que sirvieron para extender el culto de los santos venerados desde sus lugares de *invención* o de martirio por la totalidad de la geografía cristiana⁵.

Al margen de estas consideraciones generales sobre el culto de los santos y de sus reliquias y encuadrando geotemporalmente el objeto de nuestra investigación, debemos en primer lugar recordar que en la Península Ibérica altomedieval la devoción de los santos se dirige fundamentalmente a los már-

citamos por la ed. francesa, Aubier, 1993; BOZÓKY, E., HELVÉTIUS, A.M. (eds.): *Les reliques. Objets, cultes, symboles*. Turnhout, 1999.

² “El santo”, págs. 345 y s. HERRMANN-MASCARD señaló a este respecto la reticencia a la desmembración de los cuerpos santos que mostró Roma hasta el siglo IX, momento a partir del cual este fenómeno se generaliza, mientras en los siglos anteriores su infrecuente práctica se reducía a las partes nobles del cuerpo (*op. cit.*, pág. 62).

³ “Voyage de reliques et démonstration du pouvoir aux temps féodaux”, en AA.VV.: *Voyages et voyageurs au Moyen Âge. XXVe Congrès de la SHMESP*. Paris, 1996, págs. 267-279, pág. 267.

⁴ Vid. sobre los edificios que albergan reliquias el reciente estudio de CROOK, J.: *The architectural setting of the cult of saints in the early Christian West (c. 300-c. 1200)*. Oxford, 2000; este autor dedica el primer capítulo a una introducción general sobre el culto de los santos, págs. 6-39.

⁵ Sobre la traslación de reliquias y su poder social vid. recientemente BOESCH GAJANO, S.: “Reliques et pouvoirs”, en *Les reliques...*; WAGNER, A. y GOULLET, M.: “Reliques et pouvoirs dans le diocèse de Verdun aux Xe-XIe siècles”. *Revue Mabillon*, 1999, págs. 67-88, y BOZÓKY, É.: “Voyage de reliques...”; EAD.: “L’initiative et la participation du pouvoir séculier dans les translations des reliques au haut Moyen Âge. Esquisse typologique”. *Sources travaux historiques*, 51-52, 1997, págs. 39-58; EAD.: “Le culte des saints et des reliques dans la politique des premiers Plantagenêt”, en M. AURELL (dir.): *La cour Plantagenêt (1154-1204)*. Poitiers, 2000, págs. 277-291 y “Le rôle des reines et princesses dans les translations de reliques”, en AA.VV.: *Reines et princesses au Moyen Âge, Les Cahiers du CRISIMA*, 5, 2001, págs. 349-360; sobre su importancia en la política de alianzas regias LALIENA CORBERA, C.: “Reliquias, reyes y alianzas: Aquitania y Aragón en la primera mitad del siglo XI”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XII. Poitiers, 2001, págs. 57-67. Por último, sobre los robos de reliquias la ya citada obra de GEARY, J.P.: *Furta sacra...* y sobre la literatura de las *translations* en la España medieval GIRÓN-NEGRÓN, L.M.: “*Commo a cuerpo santo*: el prólogo de Zifar y los *furta sacra* hispanolatinos”. *Bulletin Hispanique*, 2. 2002, págs. 345-368.



tires⁶, como atestiguan las fuentes disponibles, especialmente las de naturaleza hagiográfica⁷, pero también las litúrgicas⁸, cronísticas, hagiotoponímicas y arqueológicas.

Eulalia está entre los santos más venerados de la alta Edad Media peninsular⁹. La primera noticia conocida de su martirio, acaecido en tiempos de Diocleciano, y su temprano culto la constituye el famoso *Hymnus in Honorem Passionis Eulaliae Beatissimae Martyris* escrito por Prudencio ya a fines del siglo IV¹⁰. El poema no ofrece detalles históricos precisos, pero aporta un dato fundamental para fijar el inicio del culto a la virgen emeritense justo después de su muerte: la existencia de un *martyria* en el lugar donde sufrió tormento, encima de los huesos de la santa¹¹.

En el Bajo Imperio Mérida fue capital de la *Diocesis Hispaniarum* (284-409), y con ello gran foco irradiador del cristianismo y de la devoción popular hacia la santa. Tras el fin de la Hispania romana sus preladados mantuvieron la importancia de la ciudad, capitalizaron el culto a Eulalia e hicieron del mismo una de las claves de su poder¹².

⁶ FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: "Religiosidad popular y piedad culta", en AA.VV.: *Historia de la Iglesia en España. La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*, II-2º. Madrid, 1984, pág. 308.

⁷ Sobre la hagiografía en la Edad Media peninsular vid. BAÑOS VALLEJO, F.: *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*. Oviedo, 1989; sobre el período altomedieval págs. 29-46.

⁸ Así lo ponen de manifiesto los textos del *Pasionario Hispánico* (vid. las eds. de FÁBREGA GRAU, A.: *Pasionario Hispánico*. II, Madrid-Barcelona, 1955 y RIESCO CHUECA, P.: *Pasionario Hispánico*. Sevilla, 1995).

⁹ Ésta junto con San Vicente de Zaragoza encabezan la nómina de los santos hispanos entre los siglos VII y X (FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *La religiosidad medieval en España. I. Alta Edad Media: s. VII-X*. Oviedo, 2000, pág. 421).

¹⁰ Aurelio Prudencio: *Himnos a los mártires*; estudio preliminar, ed. y notas por BAYO, M.J. Madrid, 1946, págs. 73-84. Vid. también MATEOS CRUZ, P.: "El culto a Santa Eulalia y su influencia en el urbanismo emeritense, ss. IV-VI.", *Extremadura Arqueológica*, 3, 1992, págs. 57-79; BODELÓN GARCÍA, S.: "Quirico y Prudencio: Himnos a las dos Eulalias". *Revista de Estudios Extremeños*, LI, 1995, págs. 25-47; RECIO VEGANZONES, A.: "La mártir Eulalia en la devoción popular: Prudencio, primer promotor de su culto, peregrinaciones, expansión de sus reliquias e iconografía (ss. IV-VIII)", en *IV Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispánica (1995)*. Barcelona, págs. 317-336; HOMET, R.: "Significaciones de los martirios de Santa Eulalia de Mérida", en *Homenaje a Carmen Orcástegui, I. Aragón en la Edad Media*, XIV-XV (1999), págs. 759-775.

¹¹ *Nunc locus Emerita est tumulo / clara colonia Vettoniae... Hic, ubi marmore perspicuo atria luminat alma nitor/ et peregrinus et indigena / reliquias cineresque sacros servat humus ueneranda sinu... Sic uenerari ossa libet / ossibus altar et inpositum / illa dei sita sub pedibus / prospicit haec populosque suos / carmine propitiata fouet* (PRUDENCIO: *Himnos a los mártires*, III, págs. 186-215). F. SIMONET recoge la noticia de la localización del templo en el lugar del martirio, situado fuera de la ciudad, en la parte norte, junto al arroyo Albarregas (*Historia de los mozárabes en España*. Madrid, 1983, pág. 305, cit. por RIESCO CHUECA, P.: *Pasionario Hispánico...*, pág. 69).

¹² RECIO VEGANZONES, A.: "La mártir Eulalia en la devoción popular...", pág. 321. A este respecto vid. de la misma autora "La mártir Santa Eulalia de Mérida en calendarios y martirologios en la devoción popular y en su iconografía (siglos IV-VII)". *Extremadura Arqueológica*, 3, 1992, págs. 81-110.



1. Arqueta de Santa Eulalia de Mérida. Catedral de Oviedo (De la Puente Foto Espacio).

Hidacio recoge en su *Chronicon* la noticia de la profanación del santuario emeritense por el suevo Heremigario en 429, pero también la intervención divina en su defensa y con ello la legitimidad del poder episcopal sobre la ciudad y los restos de la santa¹³. A fines del siglo VI, el célebre obispo Masona (571-605) renovó el santuario, construyó un *xenodochium* para los enfermos y peregrinos que llegaban a Mérida e inició oficialmente el comienzo del traslado litúrgico y el movimiento espiritual de las reliquias de la mártir, dentro y fuera de la Península¹⁴. Próxima al tiempo de su obispado es la redacción de otra de las fuentes fundamentales sobre la devoción a Santa Eulalia en época visigoda, la compilación de las *Vitas patrum*. En ella destacan los pasajes referidos a la basílica martirial de la santa y al curioso episodio de la ocultación de su túnica por Masona para impedir que el arriano Leovigildo se la llevase a Toledo, nueva muestra del poder simbólico de las reliquias¹⁵.

En fin, en estos siglos hay que situar también la redacción de la *Passio* de la Santa, destinada a las celebraciones litúrgicas de su aniversario; basada en el himno de Prudencio, ofrece muchos más detalles relativos a la familia de la niña o los instigadores de su martirio, entre ellos el gobernador Calpurniano, y revela además una formación teológica superior a la de Prudencio, que se centraba en la poética descripción de la figura de la mártir¹⁶.

¹³ Hydace: *Chronique*, ed. de A. TRANOY, 2 vols, Paris, 1974, vol. I, págs. 12, 14 y 128 (párrafo 90); vol. II, pág. 63 y RECIO VEGANZONES, A.: "La mártir Eulalia en la devoción popular...", pág. 323.

¹⁴ *Ibidem*, págs. 323 y s.

¹⁵ A. MAYA SÁNCHEZ (ed.): *Vitas sanctorum patrum emeritensium*. Turnhout, 1992, págs. 59 y 65-70.

¹⁶ *Vid.* en la última ed. del Pasionario Hispánico de P. RIESCO CHUECA, arriba citada, la narración de la Pasión de Santa Eulalia de Mérida en las págs. 50-69. Diversos puntos de vista sobre este texto han aportado recientemente las publicaciones arriba citadas de R. HOMET y S. BODELÓN, así como GIL,



El *Officium in Diem Sanctae Eolalie*, incluido en el Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León, cierra la serie de los más tempranos textos relativos a su culto¹⁷.

La vitalidad de la literatura religiosa de la santa discurrió paralela a la extensión de su culto¹⁸. Eulogio habla de su basílica y *sacrarium* en Córdoba, en el territorio situado entre el Miño y el Mondego son más de treinta las iglesias dedicadas a ella antes de 1100¹⁹, y la sede iriense, citada en una donación de Alfonso III de 866, aparece bajo el nombre de Eulalia²⁰. La presunta invención de sus reliquias en Barcelona en 877 atestigua la expansión de su culto al NE peninsular, y la *Cantilène* o *Sequence de Sainte Eulalie* de 881, considerado el primer poema conocido en lengua francesa, pudo pertenecer a la parte paralitúrgica de un oficio y atestigua el alcance transpirenaico de su devoción²¹, confirmado por la aparición desde principios del siglo X de numerosas referencias hagiotoponímicas concentradas en la Francia meridional²².

En Asturias, fuentes de todo género mencionan la presencia de sus reliquias desde época altomedieval, y la importancia de su culto terminaría llevando a su proclamación como patrona de la diócesis de Oviedo en 1639²³.

Sorprende el silencio de las Crónicas asturianas²⁴, pero su ausencia en ellas queda subsanada por varios testimonios de su culto en los siglos IX y X²⁵: en 860 Ordoño I dispone de la iglesia de Santa Eulalia de Ujo

J.: "La Pasión de Santa Eulalia". *Habis*, 31, Sevilla, 2000, págs. 403-416; éste propone que la Pasión traza la figura de la mártir como contrapunto femenino de San Tirso. En el contexto ovetense, conviene recordar el temprano culto a este mártir, del que nos queda el brillante testimonio arquitectónico de la cabecera prerrománica de su templo junto a la catedral.

¹⁷ L. BROU y J. VIVES (eds.): *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*. Barcelona-Madrid, 1959, págs. 55-62.

¹⁸ Sobre el hallazgo de inscripciones alusivas a las reliquias de la mártir y de ladrillos con la sumaria representación iconográfica de su martirio en la Bética paleocristiana Vid. RECIO VEGANZONES, A.: "La mártir Eulalia en la devoción popular...", págs. 327 y 331-5.

¹⁹ DAVID, P.: *Études Historiques sur la Galice et le Portugal du VI^e au XII^e siècle*. Paris, 1947, pág. 234.

²⁰ Véase FLORIANO, P.: *Diplomática española del período astur (718-910)*. II, Oviedo, 1951, núm. 85. No deja de ser sintomático que la única sede episcopal del noroeste peninsular que sobrevivió a la invasión musulmana esté dedicada a Santa Eulalia.

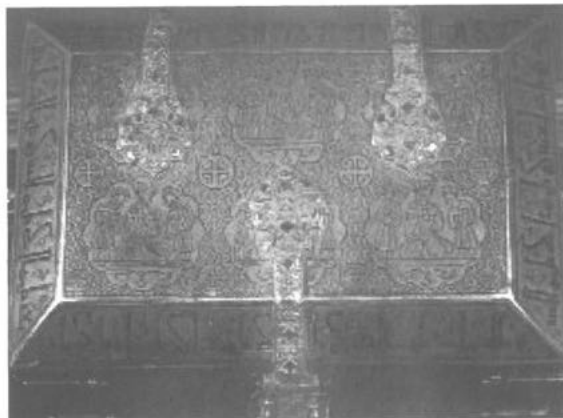
²¹ M.-P. DION (ed.): *La cantilène de Sainte Eulalie. Actes du colloque de Valenciennes*. Lille, 1990.

²² Véase HIGOUNET, CH.: "Hagiotoponymie et histoire. Sainte-Eulalie dans la toponymie de la France", en *Paysages et villages neufs du Moyen Age*, Bordeaux, 1975, págs. 77-82, págs. 77, 80 y el mapa de la pág. 79. Recuérdese también su titularidad de la antigua catedral de Elna, y la tardía representación de su martirio en uno de los pilares góticos de la nueva catedral de Saint Étienne.

²³ Sobre el dilatado y complejo proceso de declaración del patronato Vid. el documentado estudio de GARCÍA SÁNCHEZ, J.: *Santa Eulalia de Mérida, patrona de Oviedo y Asturias (siglo XVII)*. Oviedo, 1995, págs. 22-56.

²⁴ GIL, J., MORALEJO, J.L. y RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J.I.: *Crónicas asturianas*. Oviedo, 1985. Sobre la presencia de reliquias en los textos Vid. CALLEJA PUERTA, M.: "Las reliquias de Oviedo. Religión y poder", (en prensa).

²⁵ Véase con carácter general HEVIA BALLINA, A.: "El santoral asturiano a través de las reliquias de la



2. Arqueta de Santa Eulalia de Mérida. Catedral de Oviedo. Lateral (De la Puente Foto Espacio).

(Mieres)²⁶, la iglesia en la que fue recluso Alfonso II según las Crónicas se ha identificado con Santa Eulalia de Abamia (Cangas de Onís)²⁷; entre 876 y 956 se consagró Santa Eulalia de Morcín con reliquias suyas²⁸, Santa Eulalia de Selorio (Villaviciosa) se documenta en un diploma regio de 905²⁹, y la vinculación de sus reliquias al entorno de los monarcas vuelve a encontrarse en 951 en Santa Eulalia del Valle (Carreño)³⁰ y San Martín de Salas, donde también se depositaron restos suyos³¹.

A finales del siglo XI nuevos testimonios manifiestan la continuidad de su culto: en 1086 se constata la existencia de un templo de Santa Eulalia en Doriga (Salas)³², y reliquias de la mártir vuelven a encontrarse en la desaparecida Santa Marina de Oviedo³³. Pero lo más significativo en esta época

Cámara Santa de Oviedo, del *propium* ovetense y de los titulares de ermitas, capillas y capellanías". *Memoria Ecclesiae*, II, Oviedo, 1991, págs. 109-149; pág. 125.

²⁶ SÁEZ, E.: *Colección documental del archivo de la catedral de León (775-1230)*, I (775-952). León, 1987, núm. 2.

²⁷ RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, J.I.: *La monarquía asturiana (718-910)*. León, 1995, pág. 79. *Vid.* nuestro trabajo *Arquitectura religiosa medieval en el espacio oriental de Asturias (ss. XII-XVI)*. Oviedo, 2002, págs. 151-7.

²⁸ DIEGO SANTOS, F.: *Inscripciones medievales de Asturias*. Oviedo, 1994, pág. 182.

²⁹ SANZ FUENTES, M.J.: "Transcripción", en *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*. Barcelona, 1995, núm. 15.

³⁰ DIEGO SANTOS, F.: *Inscripciones medievales...*, pág. 196.

³¹ *Ibid.*, pág. 163.

³² SANZ FUENTES, M.J.: *Liber Testamentorum*, nº 70.

³³ "... pignora apostolorum et martirum hoc est de sancti Iusti et Pastoris, Adriani et Natalia... et Eulaliae" (DIEGO SANTOS, F.: *Inscripciones medievales...*, pág. 90).



es su presencia en el ámbito catedralicio, pues se menciona en la dilatada inscripción de la tapa del Arca Santa³⁴, y la relación de reliquias de la Cámara Santa contenida en el *Códice de Valenciennes* sitúa fuera del Arca *corpora sanctorum martirum Eulogii et Lucrecie et beate Eulalie*³⁵.

Estos dos valiosos testimonios son los primeros fiables que mencionan expresamente la existencia de reliquias de Santa Eulalia en el relicario de la Catedral de Oviedo, llamado a ser en la intención de sus fundadores el gran relicario del Reino³⁶. Su puesta en valor había sido claramente una labor compartida entre la monarquía y el obispado³⁷, que culminó con el acto solemne de la apertura del Arca Santa por Alfonso VI en el año 1075.

A partir de 1100, sin embargo, el polémico obispo Pelayo será la figura más claramente empeñada en publicitarlo. A él se debe la interpolación a la Crónica de Alfonso III en la que se atribuye la traslación de las reliquias de Santa Eulalia de Mérida en una caja de plata al rey Silo (774-783) *“...fuit in civitatem que dicitur Emerita, et beatissimam virginem Eulaliam, que ibi a Calpurniano prefecto fuerat interfecta et a christianis sepulta, extraxit a sepulchro, in quo iacebat recondita, et misit in capsellam argenteam, quam ipse facere iusserat”*; según el mismo texto las habría depositado en la iglesia de Santianes de Pravia *“(Quod cum corpore beate virginis Eulalie secum in Asturiis territorio Praviæ aduxit, et in ecclesiam Sancti Iohannis apostoli...)”*, y habría sido Alfonso II quien las llevase a San Salvador de Oviedo para depositarlas en el tesoro del arcángel San Miguel, el piso superior de la Cámara Santa, donde colgó su arqueta de una cadena de hierro sobre el Arca Santa: *“...Adefonsus rex castus ad ecclesiam Sancti Salvatoris Ovetensis sedis, quam ipse fecerat, memoratam virginem Eulaliam et predictam cunabuli partem transtulit, et in thesauro Sancti Micahelis archangeli eam collocavit, et in cathenam ferream, que pendeat super archam, in qua diversa et multa sanctorum pignora sunt recondita, iussit predictam capsellam cum*

³⁴ DIEGO SANTOS la fecha en el último cuarto del s. XI (*Ibid.*, pág. 62). ALONSO ÁLVAREZ, R.: “Arca Santa”, en I.G. BANGO TORVISO (dir.): *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Madrid, 2001, págs. 398-400.

³⁵ FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *La iglesia en Asturias en la alta Edad Media*. Oviedo, 1972, II, págs. 160-162).

³⁶ Sobre la devoción al relicario ovetense desde la primera fundación de la misma vid. SUÁREZ BELTRÁN, M.S.: “Los orígenes y la expansión del culto a las reliquias de San Salvador de Oviedo”, en J.I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR (coord.): *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*. Oviedo, 1993, págs. 37-55. Vid. también GARCÍA CUETOS, P.: “Los reyes de Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo”, en *Maravillas de la España medieval*, págs. 205-14.

³⁷ SUÁREZ BELTRÁN señala que sólo en el primer tercio del S. XI el relicario ovetense comienza a adquirir cierta fama fuera de la región, coincidiendo con el episcopado de Ponce de Tabernoles, y al que noticias posteriores atribuyen haber intentado sin éxito descubrir el contenido del Arca Santa. Por otra parte, esta autora apunta que ya en esta centuria el viaje al relicario de la ovetense pasa a ser uno de los actos piadosos obligados para los reyes de León (“Los orígenes y la expansión del culto...”, págs. 38 y s.).

³⁸ PRELOG, J.: *Die Chronik Alfons' III. Untersuchung und kritische Edition der vier Redaktionen*. Frankfurt am Main, 1980, págs. 88-90.

beata Eulalia pendere..."

A partir de este momento entra en juego el propio Pelayo, quien se presenta a sí mismo como descubridor de estas reliquias en el año 1102, cuando entrando en el tesoro pregunta a los guardas del mismo sobre el contenido de la caja y no sabiendo responder éstos, la abre y encuentra la auténtica con el nombre de Santa Eulalia. Ante tal hallazgo, siempre según las interpolaciones pelagianas a la Crónica de Alfonso III, el domingo siguiente las reliquias se exponen públicamente en la Catedral y por último el obispo decide meter la caja que las guardaba en otra mayor, de plata, donada por Alfonso VI que fue de nuevo depositada en el tesoro: "...*Deinde capsellam ipsam misit predictus episcopus in aliam capsam maiorem argenteam, que ibi dederat rex dominus Adefonsus...*" La narración acaba contando cómo se obtuvieron en la Narbonense antifonas para la celebración de su culto: "*Deinde inquisivit et invenit in Narbonensi provincia responsa et antiphonas, que sunt supratextate virginis, et iussit ea scribere et canere ubique*"; de dicho material no tenemos rastro alguno³⁹.

De este texto, el más extenso sobre la llegada y puesta en valor de las reliquias de la santa emeritense a la Cámara Santa, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

a.- Que la traslación atribuida a Silo resulta cuando menos incierta: las crónicas del siglo IX no la mencionan y los más tempranos testimonios de reliquias de Santa Eulalia en Asturias no pasan por Oviedo⁴⁰.

b.- Que la interpolación de Pelayo puede inscribirse en su política de legitimación de la importancia y antigüedad de su diócesis en un momento delicado de reorganización⁴¹.

c.- Que si bien podemos descartar la veracidad de estas noticias no hay por qué dudar de Pelayo cuando se refiere a Alfonso VI como donante de la arqueta de plata con que se dignificaron tan preciadas reliquias.

Desde su sede, Pelayo impulsó la expansión del culto en su Diócesis y consagró varias iglesias con reliquias suyas, como Santo Adriano de Tuñón en 1108 y Santa Eulalia de Doriga en 1121⁴². En lo sucesivo, las de

³⁹ Vid. BONNASSIE, P. e.a.: "La Gallia du Sud, 930-1130", en *Hagiographies*, I. Turnhout, 1994, págs. 289-344.

⁴⁰ Duda de la veracidad de esta traslación FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *La iglesia en Asturias en la alta Edad Media...*, pág. 36. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ se preguntaba si habrían llegado como fruto de las embajadas de Alfonso III a la corte califal cordobesa, donde ya vimos que se veneraban reliquias de Eulalia ("Dulcideo", en *Orígenes de la nación española. Estudios críticos sobre la historia del reino de Asturias*, III. Oviedo, 1975, págs. 729-754).

⁴¹ Un reciente análisis sobre el episcopado de Pelayo de Oviedo y la reforma en torno al año 1100 en CALLEJA PUERTA, M.: *El conde Suero Vermúdez, su parentela y su entorno social. La aristocracia asturleonense en los siglos XI y XII*. Oviedo, 2001, págs. 455-477. De hecho, las noticias coinciden con las aspiraciones de Santiago de Compostela con la herencia emeritense; hemos documentado otro caso de competencia con Santiago en RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I. y CALLEJA PUERTA, M.: "Una santificación popular en la Asturias medieval: Santo Dolfo de la Mata (Grado)". *Memoria Ecclesiae*, XX, Oviedo, 2001, págs. 605-630.

⁴² DIEGO SANTOS, F.: *Inscripciones medievales...*, págs. 181 y 171.



3. Arqueta de Santa Eulalia de Mérida. Catedral de Oviedo. Cubierta (AA.VV.: *La catedral de Oviedo*, II. *Catálogo de bienes muebles*, Oviedo, 1999, pág. 49).

Santa Eulalia mantendrían su presencia en los listados de reliquias de San Salvador de Oviedo, en la Cámara Santa, pero situadas fuera del Arca Santa, en un ámbito propio. Prueba de esta continuidad es la fundación en 1344 de la Cofradía de la Cámara Santa, en que se documenta de nuevo la presencia del *cuerpo de Santa Olalla que fue martir en Merida*⁴³.

Por último, en los albores de la época moderna, tiene gran valor el texto del viaje de Ambrosio de Morales a las iglesias del norte en 1572. En él se detiene largamente en la descripción de la Cámara Santa y su contenido, y por primera vez se ofrece una descripción pormenorizada de la arqueta Santa Eulalia y la disposición de las reliquias que, por su detalle y por ser con casi total seguridad un reflejo de la que presentaban en época medieval, consideramos oportuno reproducir a continuación:

“Al otro lado frontero en semejante grada junto al Santo Sudario, está un Arca mas alta que larga, de plata maziza, sin madera, labrada à la Morisca de atauxia, y de nielado. Abrieronse tres cerraduras, que tiene, y hallóse dentro otra Arca menor de plata, en que estan algunos huesos y cabellos de Santa Eulalia la de Mérida, y fuera estaba un lienzo teñido en algunas partes al parecer con sangre, y asi parece del velo desta Santa, de que hay mucha mención en la Vida de Mazona, Arzobispo de Mérida. No se abrió esta arca pequeña, ni otra de marfil, que allí dentro tambien está, por ser muy dificultoso abrirlas. Este Arca con el Cuerpo de Santa Eulalia sacan en procesión en las mayores necesidades en aquella tierra y siempre hallan notable misericordia lo que a nuestro Señor demandan, y así es tenuta esta Arca en

⁴³ SUÁREZ BELTRÁN, M.S.: “La cofradía de la Cámara Santa de Oviedo”. *Asturiensia Medievalia*, 7, Oviedo, 1993-1994, págs. 165-177.

*grandísima veneración*⁴⁴. A continuación reproduce la historia de la traslación y deposición de las reliquias en la Cámara Santa que ofrecía el obispo Pelayo.

El pasaje de Morales desvela una serie de noticias de sumo interés y sirve como referencia para comparar el estado de la arqueta en el siglo XVI y el que presenta en la actualidad, tras las ligeras intervenciones que mencionaremos al ocuparnos de su descripción formal. Aparte de los datos materiales que nos revela el texto, sus palabras nos aportan algunos detalles históricos de interés. Cuando este viajero llegó a la Catedral de Oviedo, la arqueta estaba en la Cámara Santa, al lado de una de las reliquias más importantes como es el Santo Sudario. Dentro del arca mayor —la que hoy se conserva— había otra menor también de plata, que perfectamente pudo ser la que sirvió para trasladar las reliquias desde Mérida a Oviedo; ésta contenía algunos huesos y cabellos de la santa, si bien Morales no los vio directamente por no poder abrirla; junto a ella había otra cajita de marfil que tampoco se pudo abrir. Este sistema de custodia de reliquias a modo de cajas chinas era frecuente en la Edad Media y se ha descrito para el Arca Santa, por lo que este dato ratifica nuestra opinión de que en el siglo XVI el contenido original del arca apenas debía haberse alterado. Fuera de esas cajitas Morales menciona otra reliquia inédita hasta entonces, el velo ensangrentado de la santa que protagonizó la anécdota de Masona antes mencionada. Finalmente, el cronista de Felipe II testimonia la salida en procesión del arca con las reliquias en épocas de necesidad, dato que indica la continuidad de la fe en sus propiedades taumátúrgicas en el siglo XVI.

A partir de A. de Morales, el resto de los autores que en época moderna se ocuparon de las reliquias de Santa Eulalia de Mérida repiten las noticias históricas de Pelayo y no aportan grandes novedades a la completa descripción que de la arqueta ofreció aquél⁴⁵. Por último, los autores que trataron esta pieza en el siglo XIX, si bien tampoco van a aportar nueva documentación medieval sobre la misma, abordarán por primera vez su estudio estilístico y proporcionarán la única traducción existente de la inscripción cífica que bordea la tapa, como veremos a continuación.

La arqueta de las reliquias de Santa Eulalia de Mérida se encuentra actualmente en la capilla barroca a ella dedicada, construida entre 1690 y aproximadamente la tercera década del siglo XVIII por los arquitectos Fernández Camina, padre e hijo. Para dignificar el relicario se construyó, justo debajo de una imponente cúpula, un baldaquino, contratado con Domingo Suárez de la Puente en 1697, quien trasladó la arquitectura a Juan

⁴⁴ MORALES, A. de: *Viaje a los reynos de León y Galicia y Principado de Asturias*. Ed. facs. Oviedo, 1978, 1ª ed. 1765, págs. 84 y s.

⁴⁵ Véase MARAÑÓN DE ESPINOSA: *Historia eclesiástica de Asturias*, Gijón, 1977, pág. 44; CARVALLO, L.A. DE.: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Ed. facs. Gijón, 1988, 1ª ed. 1695, págs. 184, 188. RISCO: *España sagrada*. T. XXXVII, págs. 279-294 y T. XXXVIII, págs. 123 y s., ed. facs., Gijón, 1986, 1ª ed. Madrid, 1793. Además de estas fuentes, remitimos para la abundante bibliografía sobre la historia de las reliquias y culto de la santa en las épocas Moderna y Contemporánea a la obra ya citada de GARCÍA SÁNCHEZ, J.: *Santa Eulalia de Mérida...*, *passim*.



García de Astucha⁴⁶. Se trata de una arqueta de plata sobredorada⁴⁷, de forma prismática, cubierta con una tapa troncopiramidal. Mide 0,30 x 0,42 x 0,30 cm, pesa 10,400 kg. y está elaborada con las técnicas del cincelado y nielado⁴⁸; el interior alberga actualmente las reliquias de la santa en otra arqueta tapada con un paño. Mientras la base y el interior de las gruesas láminas de plata están sin decorar, las caras vistas exteriores, incluida la tapa, se cubren con la misma ornamentación nielada; sobre un fondo punteado con diminutas marcas de punzón e invadido en su totalidad por infinitas líneas festoneadas se recortan en el frente, parte posterior y tapa seis medallones de doce lóbulos de idéntico tamaño, distribuidos simétricamente en dos pisos, que encierran una representación de carácter cortesano en la que los tres personajes que la componen se adaptan estrictamente al contorno lobulado. Éstos se disponen con total simetría, elevados sobre una suerte de ménsula de borde nacelado que parece volar sobre un delicado tallo que se ramifica en otros dos foliados en los extremos; en el centro, se dispone frontal y sentado con las piernas cruzadas a la manera oriental un personaje vestido con amplios y ricos ropajes de mangas largas y anchas decoradas con cintas horizontales en la parte superior y en los bordes. Ladea la cabeza hacia su lado derecho y sujeta con la mano izquierda apoyada sobre el regazo una flor de largo tallo, mientras con la derecha alza una especie de vaso o copa. Lo flanquean dos personajes en pie, de menor tamaño, que inclinan el tronco y la cabeza hacia él cerrando la composición en forma de paréntesis. Visten túnicas de manga larga y ancha, de largo hasta la rodilla y recogen los brazos a la altura del pecho señalando con el dedo índice hacia la figura central. Los tres van tocados con turbantes y presentan los rasgos faciales sumariamente dibujados. La zona correspondiente a las enjutas de los polilóbulos se decora con medallones circulares en los que se inscriben cuatro corazones dispuestos radialmente que generan una cruz. La menor superficie de los laterales de la arqueta aloja cuatro medallones en lugar de seis. Por último, los bordes de la tapa sustituyen esta ornamentación por sendas bandas corridas superpuestas. La vertical encierra una sucesión de finos tallos vegetales que se enroscan simétricamente en forma de volutas rematadas en hojas acorazonadas y encierran palomas de alas extendidas. Por último, las bandas en forma de trapecio inclinado acogen una inscripción en caracteres cúficos entre los que se intercalan motivos vegetales, cuya única traducción es la que realizó Pascual Gayangos a petición de Juan de Dios Miguel Vigil en 1845 a partir de la copia que de ellas hizo Ciriaco Miguel Vigil, que es la siguiente:

⁴⁶ Véase sobre la capilla y el baldaquino RAMALLO ASENSIO, G.: "La capilla de Santa Eulalia" y ficha núm. 135. Baldaquino de Santa Eulalia; 1697 en AA.VV.: *La catedral de Oviedo*. T. I. *Historia y restauración*, págs. 174-181 y T. II.- *Catálogo de Bienes Muebles*. Oviedo, 1999, págs. 211 y s.

⁴⁷ Si bien hoy la superficie de plata ha perdido casi completamente la capa sobredorada, en el siglo XIX aún conservaba un ligero tinte amarillento y el dorado de la línea de contorno de las figuras que la decoran (vid. RADA Y DELGADO, J.D.: *Viaje de SS.MM. y A.A. por Castilla, León, Asturias y Galicia*. Madrid, 1860, pág. 339).

⁴⁸ Ficha núm. 401.1 del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia. Equipos A-B., 21.XI.88. Archivo de la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.

*“Bendición completa, abundancia de bienes y de comodidades, y seguridad perfecta: celsitud siempre en aumento, paz duradera, juntamente con gloria e imperio perpetuo (acompañen al dueño de este edificio)”*⁴⁹.

La arqueta medieval sufrió una restauración en la segunda mitad del siglo XVII que sustituyó el primitivo sistema de cierre⁵⁰ por un par de bisagras en la parte posterior y otra en el centro del frente, las tres de plata y con una recargada ornamentación vegetal. Al añadirse estos cierres varios de los medallones polilobulados originales de la arqueta quedaron semicultos. Muy probablemente del mismo momento daten las asas en forma de serpientes entrelazadas que se clavaron en los laterales y las argollas que perdieron los cierres, situadas sobre aquéllas en la tapa, así como las ocho abrazaderas lisas, con remate acorazonado, que refuerzan los cantos de la arqueta⁵¹.

Tras esta intervención, cuya inconveniencia ya señaló A. de los Ríos⁵², tenemos noticia únicamente de una restauración de la arqueta llevada a cabo en Madrid bajo la supervisión de Gómez Moreno para reparar los daños que sufrió en la voladura de la Cámara Santa en 1934⁵³.

A falta de inscripciones relativas a la fecha, taller, patrocinio o destinatario, el estudio de la arqueta de Santa Eulalia en las artes islámicas plan-

⁴⁹ Vid. MIGUEL VIGIL, C.: *Asturias Monumental, Epigráfica y Diplomática*. Ed. facs. Oviedo, 1987, 1ª ed. 1887, pág. 29, lám. XVIII. Éste dice que en la segunda parte de la inscripción se repiten las mismas palabras, variando sólo las de “*gloria é imperio perpetuo*” sustituidas por “*felicidad y toda clase de honores*”. Si bien fue este autor el que obtuvo la primera y única traducción que hasta el presente tenemos, antes de publicarla en su magnífica obra algunos contemporáneos suyos lo hicieron (vid. QUADRADO, J.M.: *Recuerdos y Bellezas de España*, Madrid, 1855, pág. 133.; RADA Y DELGADO, J.D.: *Viaje de SS.MM...*, pág. 340 y s., quien la transcribe en árabe indicando que está reducida al *neski* y explica la aclaración entre paréntesis por haber “*debido ser hecha o adornada el arca, como su riqueza indica, para colocarse en un templo o palacio*” y AMADOR DE LOS RÍOS: *Monumentos Arquitectónicos de España*. Ed. facs. Oviedo, 1988, 1ª ed. Madrid, 1877, pág. 45, que recoge la también la transcripción árabe).

⁵⁰ A. DE MORALES vio tres cerraduras -muy posiblemente las originales- pero no las describe (vid. *Viaje...*, pág. 84). A la vista de los cierres andalusíes que conservan algunas arquetas de metal peninsulares conservadas en la Colegiata de San Isidoro de León y en el Museo Arqueológico Nacional citadas más abajo, que se corresponden con la estructura de los barrocos de Santa Eulalia, es muy posible que las de nuestra pieza fueran de este tipo.

⁵¹ En 1668 y 1669 la Diputación del Principado de Asturias dedica una cantidad de su presupuesto a la mejora de esta urna de plata que el platero ovetense Fabián de Vigil Casso estaba acabando (vid. MIGUEL VIGIL, C.: *Asturias Monumental...*, pág. 107 y *Colección histórico-diplomática del Ayuntamiento de Oviedo*. Ed. fac. Ayuntamiento de Oviedo, 1991, 1ª ed. 1889, pág. 353). Sobre Fabián de Vigil Casso vid. KAWAMURA KAWAMURA, Y.: *Arte de la platería en Asturias. Período barroco*. Oviedo, 1994, pág. 76.

⁵² Vid. *Monumentos Arquitectónicos...*, pág. 45.

⁵³ Vid. GÓMEZ MORENO, M.: “El Arca Santa de Oviedo documentada”. *AEA*, vol. 69, 1945, págs. 125-136; pág. 127. Este autor no especifica las intervenciones que se llevaron a cabo en dicha restauración, pero comparando una fotografía de la arqueta procedente del archivo MAS de Barcelona tomada en los años veinte, se puede afirmar que no alteró en absoluto el estado de la pieza antes de esta destrucción (vid. Archivo fotográfico del R.I.D.E.A., foto núm. 19, carpeta núm. 14).



tea dificultades particulares⁵⁴. La carencia de documentación fiable obliga a buscar su procedencia y datación en el análisis formal, iconográfico y ornamental, así como en la sugerente inscripción que rodea la tapa.

La sencilla iconografía descrita indica, en una obra musulmana, la función profana de una pieza cuyo contexto cortesano se constata en el tamaño jerárquico y la disposición de los personajes en polilóbulos, constantes iconográficas del arte mueble califal. Entre ellos destaca la arqueta de Leire, fabricada en Cuenca en 1005, por la similitud de las figuraciones humanas, las escenas áulicas comunes en la eboraria omeya o la propia ménsula sobre la que se emplazan las figuras⁵⁵; aunque el despliegue ornamental de esta caja de marfil es muy superior al de la argétea, en aquélla hallamos un claro referente iconográfico de la época final del califato. No tan próxima pero también comparable es otra pieza profana califal de marfil en la que se realza al príncipe por un marco lobulado: el bote de al-Mugira (968), dedicado a uno de los hijos de Abd-al-Rahman III⁵⁶. J. Dodds ha estudiado, partiendo de estas dos representaciones, el cambio en la imagen del califa⁵⁷, pero la frecuencia y amplitud cronológica de este modelo le da sólo valor indicativo⁵⁸.

Estos paralelos iconográficos identifican al personaje central de la arqueta de Santa Eulalia con un califa o príncipe flanqueado por dos sirvientes, mayordomos o esclavos, personas que, en la Córdoba del siglo X constituían además la guardia personal del príncipe⁵⁹.

⁵⁴ Si bien algunos autores decimonónicos apuntaron su elaboración por manos cristianas, quizá imitando el estilo islámico (Vid. QUADRADO, J.M.: *Recuerdos y Bellezas...*, pág. 133; RADA Y DELGADO, J.D.: *Viaje...*, pág. 341) y la última noticia publicada sobre la arqueta no se define demasiado en este punto (vid. GARCÍA DE CASTRO, C.: "Arqueta-relicario de Santa Eulalia: siglo XI", en AA.VV.: *La catedral de Oviedo. II. Catálogo de Bienes muebles*. Oviedo, 1999, ficha 29, pág. 49), debemos adelantar nuestra opinión sobre la factura de la arqueta por parte de un taller netamente islámico.

⁵⁵ Vid. sobre esta pieza entre otros GAUTHIER, M.M.: *Les routes de la foi: reliques et reliquaires de Jerusalem à Compostelle*. Fribourg, 1983, ficha 11; HOLOD, R.: "Arqueta de Leire", en AA.VV.: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, Madrid, 1992, ficha 4, págs. 198-200; HARRIS, J.A.: "Muslim Ivories in Christian Hands: the Leire Casket in context". *Art History*, 18/2, 1995, págs. 213-221; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: "Arqueta de Leire", en *Maravillas de la España Medieval...*, ficha 34; MAKARIOU, S.: "Quelques réflexions sur les objets au nom de Abd al-Malik, ibn al-Mansur". *Archéologie Islamique*, 11, 2001, págs. 47-60, con abundante bibliografía.

⁵⁶ Vid. BERNUS TAYLOR, M.: *Les arts de l'Islam*. Musée du Louvre, Paris, 2001, pág. 30.

⁵⁷ Vid. "The arts of al-Andalus", en S.K. JAYYUSI (ED.): *The legacy of Muslim Spain*. Leiden, 1994, vol. II, págs. 599-620, pág. 606.

⁵⁸ En metal se puede citar la medalla de oro de al-Muktadir (908-32) del British Museum (GABRIELI, F.; SCERRATO, U.: *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*. Milano, 1993, págs. 377 y 390; Vid. también págs. 206 y ss., 390 y 562 y ss.); en madera la pieza fatimí Louvre, inv. 4062, del Cairo, finales del s. XI; en pintura los baños cairotas del XI o la capilla de los reyes normandos de Sicilia en Palermo, del XII pero con claras reminiscencias fatimíes (TALBOT RICE, D.: *L'Art de l'Islam*. Singapour, 1993, pág. 84 y s. con una reproducción de ambas pinturas y sobre las sicilianas GABRIELI, F.; SCERRATO, U.: *Gli arabi in Italia...*, págs. 359 y ss.).

⁵⁹ Vid. sobre la organización de la corte califal cordobesa las reeds. facsímiles de las obras clásicas de LÉVI-PROVENÇAL, E.: *L'Espagne musulmane au Xème siècle*. Paris, 1996, 1ª. ed. Paris, 1932, págs. 51

Proporciona nuevos argumentos la inscripción cúfica que bordea la tapa, localización característica en los objetos suntuarios islámicos de carácter profano⁶⁰. Similar a la ovetense, aunque más rica en datos, es la de la arqueta de Hisam II de la catedral de Gerona (976)⁶¹, y otras cuatro de los siglos XI y XII conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y en San Isidoro de León⁶². Todas son de plata nielada y se decoran con motivos exclusivamente vegetales; y aunque ninguna muestra la iconografía de la ovetense, Calvo Capilla la ha vinculado con una de las isidorianas por la identidad de sus caracteres, ornamentación y contenido, así como de los roleos de la tapa⁶³. A. Franco Mata ha fechado esta pieza a principios del siglo XI⁶⁴, pero su último estudio la retrasa a fines de esta centuria o principios de la siguiente.

Por último, a pesar de la potencial relación que podría establecerse entre la arqueta de Santa Eulalia, el Arca Santa y la arqueta del obispo Arias, estas dos últimas también conservadas en la catedral de Oviedo y con inscripciones de aparente aspecto cúfico, no es posible en este extremo proponer entre ellas parentesco alguno por tratarse en los dos últimos casos, de inscripciones pseudocúficas, como en su momento señaló M. Gómez Moreno⁶⁵.

y ss. e *Histoire de l'Espagne musulmane*, T. II. *Le Califat umayyade de Cordoue* (912-1031). Paris, 1999, 1ª. ed. Paris, 1950, págs. 123 y ss.

⁶⁰ En el campo de la eboraria, además de los objetos arriba mencionados, presentan inscripciones en las tapas, entre otras, las tres arquetas califales precedentes de Madinat-al-Zahra (966) conservadas en el Museo del Louvre (BERNUS TAYLOR, M.: *Les arts de l'Islam...*, pág. 29), el Instituto de Valencia de Don Juan y la iglesia parroquial de Fitero (SILVA SANTA-CRUZ, N.: "Nuevos datos para el estudio de dos piezas de eboraria califal: arquetas de la iglesia parroquial de Fitero y del Instituto de Valencia de Don Juan". *Anales de Historia del Arte*, 9, Universidad Complutense de Madrid, 1999, págs. 27-33); y los botes de la catedral de Braga (1004-1008, CORTÉS, M.: "Bote de la Seo de Braga", en *El esplendor de los omeyas cordobeses: la civilización musulmana de Europa occidental*. Granada, 2001, pág. 250), el precedente de la catedral de Zamora (964), conservado en el Museo Arqueológico Nacional (FRANCO MATA, A.: "Bote de Zamora", en *Remembranza. Las Edades del Hombre*. Zamora, 2001, pág. 65); algo más tardías las arquetas de Silos (1026/1140-50, GAUTHIER, M.M.: *Les routes de la foi*, pág. 32; ÁLAMO, C. DEL y VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: "Caja relicario de marfil con esmaltes", en *De Limoges a Silos*. Madrid, SEACEX, 2001, págs. 312-15) y de la catedral de Palencia (1049-1050, ROBINSON, C.: "Arqueta de Palencia", en AA.VV.: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, págs. 204-206; NUÑO GONZÁLEZ, J y HERNANDO GARRIDO, J.L.: "Reliques et reliquaires à l'époque romane dans la région de Palencia: quelques réflexions sur le concept de trésor dans l'Histoire" en *Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale*. Conques, 1994, págs. 51-70).

⁶¹ CASAMAR, M.: "Arqueta de Hisam II", en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, págs. 208 y s.

⁶² CALVO CAPILLA, S., en *Maravillas de la España Medieval...*, fichas 20-23. Una procede de Egipto y esta autora relaciona su llegada a la Península con el saqueo del tesoro fatimí en 1069.

⁶³ Se corresponde esta arqueta con la ficha núm. 21 de las arriba citadas, pág. 113, en la que se recoge la traducción publicada por A. de los Ríos en 1877. Hay que destacar que en ella, como ocurre en la de Santa Eulalia, tampoco se menciona la supuesta persona a la que se dedican los buenos deseos.

⁶⁴ FRANCO MATA, A.: "El tesoro de San Isidoro y la Monarquía leonesa". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1991, págs. 52 y s.

⁶⁵ *El Arte Románico Español*, Madrid, 1934, pág. 30. Sobre el arca santa vid el reciente estado de la



El texto de la arqueta de Santa Eulalia⁶⁶ es bastante frecuente en las piezas cortesanas desde época califal; sobre el estudio de M. Ocaña Jiménez su grafía es *cúfico simple*⁶⁷, si bien introduce ciertos adornos independientes de las letras arábigas, propio del tiempo de al-Hakam II (353/964-65), presente en los capiteles del Alcázar de Córdoba y la del ya citado bote de Zamora⁶⁸ o las arquetas de marfil de Fitero y el instituto Valencia de don Juan (355/965-66)⁶⁹.

La transcripción presenta, en opinión de F. Maillo, bastantes dificultades, fundamentalmente en las dos palabras más importantes del texto que Gayangos no supo interpretar, siendo el resto una secuencia de sustantivos y adjetivos.

Según F. Maillo, la única traducción ajustada que se corresponde con la gramática, si bien siempre es posible elegir otras acepciones en cada palabra, es la siguiente:

*“Bendición a [la] comunidad, gracia completa, bienestar cumplido,
paz duradera, felicidad, gloria
Reino eterno, gracia completa, bienestar cumplido
Excelsitud sublime, salud perpetua con honra”*⁷⁰

Una vez analizados la iconografía y la inscripción de la arqueta de Santa Eulalia, podemos proponer varias hipótesis sobre su cronología y posible filiación estilística. En primer lugar, el parecido que presentan el *cúfico simple* de su inscripción y el de las piezas de eboraria califal citadas más arriba, fechadas en época del califato de al-Hakam II (961-976), junto con el tipo de representación del soberano, que se remonta al menos a principios de esa centuria, nos permiten proponer esta datación para la arqueta asturiana, con la aclaración de que, si así fuera, se trataría de un producto orientalizante, ya que

cuestión de ALONSO ÁLVAREZ, R. en *Maravillas de la España Medieval...*, ficha 160, págs. 398-400.

⁶⁶ Queremos agradecer al profesor de la Universidad de Salamanca D. Felipe Maillo Salgado la inestimable ayuda que nos ha prestado en el análisis paleográfico e interpretación de esta inscripción. A él se debe la nueva traducción de la misma que aquí recogemos, que corrige la que en su día ofreció P. Gayangos.

⁶⁷ *El cúfico hispano y su evolución*, Madrid, 1970; sobre este tipo de caligrafía ver también las recientes publicaciones de FERNÁNDEZ-PUERTAS, A.: “Calligraphy in Al-Andalus”, en S. K. JAYYUSI (ed.): *The legacy of Muslim Spain*. Leiden, 1994, vol. II, págs. 639-676; sobre el *cúfico simple* págs. 643-647; este autor, igual que Ocaña, hace coincidir su apogeo con al-Hakam II (961/976) y su final con los comienzos del siglo XI, prolongados como un arcaísmo con alguna innovación hasta fines de esa centuria, 643. Igualmente MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.A.: “Escritura árabe ornamental y epigrafía andalusí”. *Arqueología y Territorio Medieval*, 4, 1997, págs. 127-162, con abundante bibliografía.

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 35, lám. XIX y pág. 36, lám. XX. Maillo Salgado nos ha señalado que la letra del bote de Zamora es la misma que la de la arqueta de Santa Eulalia.

⁶⁹ OCAÑA, M.: *op. cit.*, pág. 37, lám. XXII. Sobre la interpretación de las inscripciones de ambos cofres vid. el artículo de Silva Santa-Cruz antes citado, págs. 30-33.

⁷⁰ Cada coma, según el traductor, podría ser sustituida por una “y”, pero de este modo se adapta mejor al español.

en la al-Ándalus califal no se solían emplear turbantes sino *galanswa*, especie de bonetes o capirotos⁷¹.

Una segunda opción a considerar, a nuestro juicio, sería la de su factura a principios del siglo XI, momento de elaboración de la arqueta de Leire, con cuya iconografía presenta evidentes paralelos y fecha propuesta en una ocasión, como vimos más arriba, para la arqueta de San Isidoro emparentada con la asturiana. En este momento el *cúfico simple* aún estaría en vigor, si bien con un cierto carácter arcaizante. Sin poder descartar absolutamente esta opción, la consideramos menos probable ya que, como señalamos más arriba, contamos con ejemplos de esta iconografía a lo largo de toda la Edad Media y el tipo de letra apunta más claramente al tercer cuarto del siglo X.

Por último, debemos señalar algunos nuevos motivos que apoyarían la datación tradicional de fines del siglo XI o incluso principios del XII. Según esta opción, el tocado del turbante de los tres personajes encajaría iconográficamente dentro de un modelo peninsular. Por otro lado, el retraso de la datación de la arqueta de San Isidoro de León familiarizada con la nuestra apoyaría igualmente esta cronología. Por último, la ambigua representación del interior de los círculos situados en las enjutas de los medallones, cuyos corazones podrían estar dibujando una especie de cruces, podrían indicar la factura de esta pieza a manos de artífices mudéjares al servicio de reyes cristianos, como ya señaló Rada y Delgado⁷², opción que nos llevaría a datar la arqueta entre la segunda mitad del siglo XI y principios del XII bajo dominio almorávide.

Por nuestra parte, a pesar de la falta de documentación fiable, consideramos la primera opción la más probable al considerar como principal argumento de datación el análisis caligráfico que remite claramente al tercer cuarto del siglo X.

Por último, únicamente queremos añadir que, dada la frecuente presencia de este tipo de representación en la cultura del Egipto fatimí, ya en este país, ya en la Sicilia de 906-1061, y habida cuenta de los documentados contactos comerciales tanto entre la España musulmana y el Egipto fatimí⁷³ como entre aquella y la isla italiana⁷⁴ que hicieron llegar a la península numerosos objetos suntuarios, no sería extraño que alguno de estos objetos sirviera

⁷¹ Agradecemos de nuevo a F. Maíllo Salgado esta precisión.

⁷² *Viaje...*, págs. 340-341. F. Maíllo Salgado considera igualmente sospechosos estos motivos, indicándonos al analizar la inscripción la posibilidad de que estos artesanos mudéjares podrían haber dedicado sus elogios sin comprometerse a la *umma* o comunidad, identificada con la comunidad musulmana.

⁷³ CASAMAR PÉREZ, M.; VALDÉS FERNÁNDEZ, F.: "Saqueo o comercio. La difusión del arte fatimí en la Península Ibérica", en *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII- II. Almanzor y los terrores de Milenio, Codex Aquilarensis*, 14, Madrid, 1999, págs. 133-160. M. BARRUCAND (ed.): *L'Egypte fatimide. Son art et son histoire*. Paris, 1999.

⁷⁴ GUICHARD, P.: *L'Espagne et la Sicile Musulmanes aux XIème et XIIème siècles*. Lyon, 2000. Este autor menciona la arqueta de Santa Eulalia de la catedral de Oviedo en la pág. 30 y reproduce uno de sus medallones en la pág. 31.



de modelo a los artesanos andalusíes ejecutores de la arqueta ovetense que, sin embargo, dejarían la certeza de su origen peninsular en la filiación hispanomusulmana de la inscripción. Este último dato es el que nos impide proponer su procedencia de la capital egipcia, como se hizo con una de las cajas custodiadas en la Colegiata de San Isidoro de León, cuya llegada a la península se ha puesto en relación con el saqueo del tesoro fatimí en 1069⁷⁵.

Para terminar esta aportación al estudio de la arqueta de Santa Eulalia de la catedral de Oviedo, debemos referirnos brevemente al modo de adquisición por parte del monarca Alfonso VI de la arqueta para donarla a la Catedral. Aunque no podamos concretar la fecha exacta de esta donación, formaría parte de las múltiples ofrendas que el monarca haría a los tesoros de las catedrales del norte peninsular en el marco de un fenómeno perfectamente documentado en la Edad Media⁷⁶. Así, aparece mencionado como donante en la inscripción del Arca Santa citada en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, pero también en la del frontal de altar del obispo Gelmírez de Compostela⁷⁷.

Sobre la forma de adquirir este género de objetos se pueden plantear varias hipótesis ya anotadas por diversos autores. Pudo tratarse de una adquisición no violenta, como un regalo fruto de algún pacto político con los jefes musulmanes⁷⁸. Pero también es muy posible que su apropiación se haya producido en el contexto bélico de la Reconquista, formando parte del botín de algún expolio, pues es de sobra conocido que éste fue el cauce de llegada de numerosos objetos robados procedentes del Sur peninsular que terminaron por engrosar los tesoros de las iglesias cristianas septentrionales⁷⁹.

Como conclusión debemos recordar que la arqueta de las reliquias de Santa Eulalia de Mérida de la catedral de Oviedo constituye uno de los obje-

⁷⁵ CALVO CAPILLA, S.: *Maravillas...*, ficha núm. 23, pág. 114.

⁷⁶ Vid. a este respecto entre otros IÑIGUEZ, F.: "Las arquetas de reliquias del castillo de Loarre", *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*. Zaragoza, 1977, I, págs. 165-171; MORALEJO, S.: *Ars sacra et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle*. Abadía de Saint-Michel-de-Cuxá, 1980, págs. 189-238. HENRIET, P.: "Un exemple de religiosité politique: Saint Isidore et les rois de León (XI^eme-XIII^eme siècles)", M. DERWICH; M. DMITRIEV (dir.): *Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Age et à l'époque moderne. Approche comparative*. Wrocław, 1999, págs. 77-95. Y más recientemente con carácter monográfico BANGO TORVISO, I. G.: (dir.): *Maravillas de la España Medieval...*; dentro de esta obra especialmente BANGO TORVISO, I. G.: "La piedad de los reyes Fernando y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana en el siglo XI", págs. 223-227.

⁷⁷ MORALEJO, S.: *Ars sacra...*, págs. 204-210.

⁷⁸ REILLY, B.F.: *El reino de León y castilla bajo el rey Alfonso VI (1065-1157)*. Toledo, 1989. No debemos olvidar por otra parte, que Alfonso VI tuvo como concubina a Zaida, bautizada Isabel, viuda de Al-Quadir, de cuyo ajuar pudo formar parte la arqueta.

⁷⁹ RUIZ SOUZA, J.C.: "Botín de Guerra y Tesoro Sagrado", en *Maravillas de la España Medieval...*, págs. 31-39.



tos islámicos que integran el nutrido conjunto de los que, concebidos con una función claramente ligada a un ámbito áulico profano, acabaron paradójicamente siendo admirados por los más devotos seguidores de los santos cristianos, que los emplearon para dignificar las reliquias depositadas con celo en su interior⁸⁰.

⁸⁰ Sobre el fenómeno del reaprovechamiento de arquetas islámicas como relicarios cristianos *vid.* los artículos ya citados de NUÑO GONZÁLEZ y HERNANDO GARRIDO: “Reliques et reliquaires...”, HARRIS, J.A.: “Muslim Ivories...” y de MAKARIOU, S.: “Quelques réflexions...”. También SHALEM, A.: “From royal caskets to relic containers: two ivory caskets from Burgos and Madrid”, en *Muqarnas*, XII 1995, págs. 24-38. *Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval church treasures of the Latin West*.



ESCULTURA Y DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA EN EL SIGLO XV: EL INTERIOR DE LA LONJA DE PALMA

SEBASTIÁN SABATER TERRASA
Universidad de las Islas Baleares

Guillem Sagrera Escultor

Quien fue director y principal artífice de las obras de la Lonja de Mercaderes de Mallorca es la figura más importante del arte medieval en las Baleares y, sin duda, una de las que ha tenido mayor proyección fuera del ámbito local durante toda su historia. En consonancia con su significación artística, es bastante notable la bibliografía que se le ha dedicado, tanto aquella encaminada a sacar a la luz datos documentales sobre su vida y trayectoria profesional, como la que se ha planteado el análisis de sus obras y la reflexión sobre su influencia en los territorios de la Corona de Aragón. No obstante, Sagrera es conocido sobre todo en su faceta de arquitecto y, por lo tanto, ha sido estudiado preferentemente desde esta perspectiva, aún cuando nos encontramos ante uno de los frecuentes casos durante la Edad Media en que un mismo artífice que trabaja la piedra asume la función de maestro de obras y arquitecto paralelamente a la de escultor, como así sucedió en la Lonja¹.

¹ Para el estudio de Guillem Sagrera en su faceta de escultor, las contribuciones básicas como conformadoras del estado de la cuestión son, por orden cronológico: FILANGIERI DI CANDIDA, R.: *Castel Nuovo, reggia angioina ed aragonese di Napoli*. Napoli, Editrice Politecnica, 1934; FILANGIERI DI CANDIDA, R.: *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castelnuovo*. 2 vols., Napoli, Editrice Politecnica, 1938; WETHEY, M. E.: "Guillermo Sagrera". *The Art Bulletin*, XXI, 1939, págs. 44-60; PONSICH, P.: "Notes sur les maîtres d'oeuvres de la Cathédrale de Perpignan". *Études Roussillonaises*, 1953, págs. 183-209; DURÁN SANPERE, A., AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gòtica, Ars Hispaniae*. Madrid, Plus Ultra, 1956; PANE, R.: *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*. 2 vols., Milano, Edizioni di Comunità, 1975, vol. I; LLOMPART, G.: "Sagrèriana Minora". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 1983, págs. 407-434; ALOMAR, G.: *Guillem Sagrera*. Barcelona, Blume, 1970; PALOU SAMPOL, J. M.: *Guillem Sagrera*. Palma, Ajuntament de Palma, 1985; MANOTE CRIVILLÈS, M. R.: *L'Escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*. Tesis doctoral microfichada, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996; MANOTE, M. R., PALOU, J. M.:

Con toda probabilidad, esta simultaneidad de oficios propia de la época² se dio desde los inicios de su actividad. En 1397, Sagrera aparece por primera vez documentado cortando piedra en Felanitx a las órdenes de su padre Antonio para el Portal del Mirador de la Catedral de Mallorca³, una escueta noticia que certifica únicamente un aprendizaje como albañil. Sin embargo, la posterior trayectoria de Sagrera como escultor inmerso en las tendencias borgoñonas, así como el papel de la imaginería del Portal del Mirador en la escultura sagreriana, como suministradora de motivos y fuente de inspiración en el tratamiento de algunas imágenes, parecen conducir en esta dirección. Recordar, a este respecto, que en la fecha indicada Pere de Sant Joan, conocido especialmente por sus trabajos escultóricos en Cataluña y Mallorca, había asumido la dirección de la portada monumental, en la que también actuaba Jean de Valenciennes quien, previamente a su llegada a Mallorca, había dirigido la decoración escultórica del Hôtel de Ville de Brujas⁴. Puede decirse, por lo tanto, que Sagrera estuvo en grado de conocer durante sus primeros años de formación una de las tendencias más importantes de la escultura europea de la época, aquella que determinaría su estilo posterior.

El estudio de Guillem Sagrera suele llevarse a cabo siguiendo las tres etapas establecidas por Gabriel Alomar en atención a los diversos lugares de residencia del artista y a sus principales focos de actividad como arquitecto. Una primera fase, o período rosellonés, se considera que comienza en torno a 1405, a partir de la posibilidad de que marchase al continente acompañando a Pere de Sant Joan, quien aparece en Girona en 1404, una sugerencia de Marcel Durliat comúnmente aceptada en lo que respecta a la cronología. El primer documento que sitúa a Sagrera en Perpinyà data, no obstante, de 1410 y se relaciona, significativamente, con su faceta de escultor: el contrato de un púlpito de piedra a realizar con el normando Raulí Vauter para la iglesia de los franciscanos que debía tener decoración esculpida, concretamente una cabeza humana, arquillos y escudos del donante. En esta línea de relaciones con maestros y obras nórdicos, destacar que es durante su estancia en Perpinyà cuando

"L'escultura gòtica mallorquina", en *Mallorca gòtica*. Catálogo de la exposición, Barcelona-Palma, Museo Nacional de Arte de Cataluña-Gobern Balear, 1998, págs. 51-79; MANOTE CRIVILLÉS, M. R.: "Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols", en *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona (Napoli 1997)*. *La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*. 2 vols., Napoli, Ed. Paparo, 2000, vol. II, págs. 1729-1743.

² YARZA LUACES, J.: "Artista-artesano en el gótico catalán". *Lambard. Estudis d'art medieval*, nº 3, 1983-1985, págs. 129-169.

³ DURLIAT, M.: "Le Portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque". *Pallas*, IX, 1960, págs. 245-255.

⁴ HUMBERT, A.: *La Sculpture sous les ducs de Bourgogne. 1361-1483*. Paris, Henri Laurens, 1913; LOUIS, A.: "Les consoles de l'Hôtel de Ville de Bruges", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1937, págs. 199-210; QUARRÉ, P.: *La sculpture en Bourgogne a la fin du Moyen Age*. Fribourg, Office du Livre, 1978; CAMP, P.: *Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Age*. Dijon, Les Cahiers du Vieux Dijon, 1990.



1. Tímpano esculpido con san Mateo evangelista. Portal de acceso a una de las torres de ángulo.

se considera que Sagrera viajó a Dijon, donde habría conocido directamente las esculturas realizadas por Claus Sluter para la Cartuja de Champmol. La segunda etapa corresponde a su etapa de residencia en Mallorca, entre 1420 y 1447; es ésta la etapa de madurez del artista y la única que permite conocer plenamente su actividad en la faceta que interesa a este discurso a partir de sus documentados trabajos en la Catedral y en la Lonja. La tercera y última secuencia discurre en Nápoles, desde 1447, fecha en que Sagrera asume la reconstrucción del Castel Nuovo, hasta su muerte en 1454. A pesar de las intermitentes tentativas para conectar a Sagrera con el proyecto arquitectónico y la escultura figurativa del Arco de Triunfo que da entrada al recinto, la escultura claramente sagreriana se reduce a una ménsula muy deteriorada de la Sala dei Baroni que responde a los parámetros establecidos por el autor en la escultura del interior de la Lonja mallorquina.

La escultura figurativa de la lonja

Aunque existe consenso, avalado por datos documentales, en fijar en torno a 1420 la fecha de inicio de las obras de la Lonja, edificio destinado a sede del gremio de mercaderes, sala de contrataciones y Consulado de Mar, el contrato entre Guillem Sagrera y los representantes del Colegio de la Mercadería no se firmó hasta 1426⁵, lo cual permite colegir que el corpus escultórico del edificio fue realizado substancialmente entre esta fecha y

⁵ La primera transcripción del documento, conservado en el Archivo del Reino de Mallorca, corresponde a Antonio Frau. FRAU, A.: *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, año I, n° 22, noviembre 1885.



2. Esculturas aplicadas representando personajes masculinos. Muros de los ventanales.

1447, año en que Sagrera parte hacia Nápoles. En 1422, paralelamente a su actuación en la Lonja, Sagrera recibía el pago correspondiente por esculpir la estatua de San Pedro para una de las jambas del Portal del Mirador.

Las estipulaciones de la escritura, además de regular los aspectos técnicos, económicos y los plazos de ejecución del proyecto, contienen requisitos sobre la decoración arquitectónica y la imaginería. En este último apartado, concretamente, se especifica el programa iconográfico a desarrollar en el exterior así como el modo en que debían distribuirse las esculturas, aunque en el resultado final se produjeron cambios puntuales respecto a los requisitos del contrato. Nada se dice, en cambio, sobre la decoración interior del edificio, lo que puede implicar, en principio, que el responsable del proyecto pudo contar con una cierta libertad en la elección de temas y en su ordenación dentro del recinto. En relación a las diferentes facturas que se han notado entre lo conservado, se han emitido diferentes propuestas acerca del grado de intervención real de Sagrera, entre las cuales prevalece actualmente la que considera que la mayor parte de piezas fueron trabajadas por los numerosos miembros de un taller que obraba en ocasiones de forma colectiva, según los parámetros fijados por el maestro principal⁶.

El corpus escultórico del exterior de la Lonja es el más conocido y tratado por la investigación: dos tímpanos en las fachadas menores donde se sitúan sendas imágenes del Ángel de la Mercadería y de Nuestra Señora, tres representaciones hagiográficas -San Juan Bautista, Santa Catalina de

⁶ Gabriel Alomar, en 1970, recogiendo en parte opiniones anteriores, atribuyó a los ayudantes o discípulos de Sagrera únicamente las imágenes exteriores de santa Catalina y santa Clara, así como la escultura ornamental; por lo tanto, el grueso del conjunto escultórico se atribuyó al maestro principal. Los últimos estudios de M^a Rosa Manote tienden, en cambio, a restringir esta apreciación, al considerar que Sagrera no inter-



3. Esculturas aplicadas representando personajes masculinos. Muros de los ventanales.

Alejandro y Santa Clara- que se adosan a las torres de esquina sobre ménsulas antropomórficas y diez gárgolas es lo que se conserva de un conjunto que, hasta finales del siglo XIX, contaba también con una imagen de San Nicolás y con otras dos representaciones angélicas en el centro de las fachadas mayores.

El tratamiento formal de estas esculturas ha sido explicado a partir de la filiación borgoñona, en relación con las fórmulas de Claus Sluter y su escuela, unos modelos que ya se consideran aplicados en la documentada estatua de San Pedro del Portal del Mirador y en la contigua de San Pablo que también figura atribuida a Sagrera. Ha sido también ampliamente destacada la calidad y singularidad del Ángel de la Mercadería, en especial por el tratamiento imaginativo de sus alas, con las cuales se crea el marco para la imagen.

Menos atención ha despertado, en cambio, el amplio corpus escultórico del interior del edificio, a juzgar por las exiguas menciones que ha recibido y las escasas reproducciones gráficas. El conjunto está formado por tímpanos con escultura aplicada, ménsulas y claves de bóveda; se concentra, por lo tanto, en lugares determinados de la construcción:

En las cuatro puertas de acceso a las torres de esquina, tenemos arcos conopiales decorados con ornamentación vegetal y coronamiento en forma de cruz. En los correspondientes planos de imposta, ménsulas con representaciones aparentemente hagiográficas, demasiado deterioradas para permitir su identificación. Y, en los cuatro tímpanos que delimita la estructura, se incluyen las imágenes de los santos evangelistas, representados en actitud sedente

vino directamente en la figura de San Juan Bautista, tampoco en la mayor parte de las claves de bóveda, sólo parcialmente en la Virgen del tímpano de poniente y únicamente en dos de los evangelistas del interior (san Mateo y san Lucas).



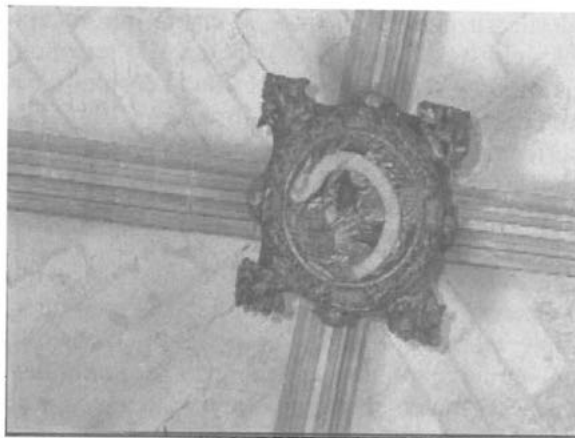
4. Esculturas aplicadas representando personajes masculinos. Muros de los ventanales.

y acompañados de sus atributos.

En las fachadas mayores, el grueso de las paredes permite que los ventanales se configuren como pequeñas estancias cubiertas por un tramo de bóveda de crucería. Las correspondientes claves están esculpidas con figuras de ángeles, mientras que en los ángulos exteriores de los muros se repiten las ménsulas, en esta ocasión con personajes masculinos representados según diversas edades.

Las doce claves de bóveda de la sala están también decoradas con relieves: en los cuatro tramos centrales con el escudo de la Corona de Aragón; en los ocho tramos laterales, se alterna el de Ciutat de Mallorca con representaciones figurativas constituidas por el ángel protector de los mercaderes.

Estilísticamente, las esculturas del interior de la Lonja responden, al igual que las del exterior, a dos modelos dentro de la tónica de la escultura de la época. A excepción de las figuras angélicas, las imágenes destacan por su propensión a la monumentalidad -conseguida a partir de una amplitud de formas en la que tiene mucho que ver la importancia dada a los ropajes y a la caída de los pliegues- así como por la fuerte caracterización de las cabezas, un tratamiento expresivo y aparentemente realista de la imagen que se corresponde con las fórmulas propias de la tendencia borgoñona en escultura. Las representaciones de ángeles, cuyo ejemplo más representativo es la figura del portal mayor del edificio, muestran un estilo algo distinto y en todo caso más original en cuanto falto de fuentes directas: si bien el exceso y pesadez del ropaje responde a la escultura de la época, mientras que el tratamiento idealizado del rostro puede explicarse en atención a los usos de la escultura gótica desde su período clásico, el tratamiento imaginativo de las alas -espacial a la vez que decorativo- supone una elaboración por parte de Sagrera de ciertos rasgos también presentes en el Portal del Mirador de la Catedral, concretamente de algu-



5. Relieve con el ángel custodio protector de los mercaderes. Clave de bóveda de la sala.

nas figuras angélicas en las arquivoltas -supuestamente obra de Valencienes- que ya insinúan un tratamiento que se potencia en la Lonja⁷.

Formas de articulación con la arquitectura

En relación a la escultura local, las realizaciones de Sagrera y su taller desarrollan y consolidan, por lo tanto, la dirección estilística emprendida desde finales del siglo XIV con la presencia de maestros nórdicos en el Portal del Mirador. Este hecho, así como la calidad de ejecución, han sido los aspectos que han motivado el interés en su estudio. Cabe destacar también que, paralelamente, supusieron un avance en el proceso de autonomía de la escultura monumental y decorativa respecto al marco arquitectónico, un proceso propio del gótico desde sus inicios y que en la escultura medieval hispánica culmina durante la segunda mitad del siglo XV. En el Portal del Mirador, las esculturas para las jambas de Sagrera se conciben de forma plenamente autónoma respecto a su emplazamiento, siguiendo los usos ya consolidados en la escultura de la época. También en el exterior de la Lonja el bulto redondo tiene predominio absoluto. A continuación comentaremos las diversas soluciones que se dan en el interior.

En el tratamiento de los tímpanos, la diferenciación forma-fondo, pro-

⁷ El tratamiento de las alas del Ángel de la Mercadería ha sido explicado desde un hipotético conocimiento de presupuestos renacentistas -WETHEY, ALOMAR- o bien se ha destacado únicamente su singularidad. Los intermitentes intentos de adscribir la Virgen del mainel del Portal del Mirador a Sagrera, una imagen de signo clásico realizada en mármol, han reforzado esa pretendida veta italianizante del escultor. En mi opinión, y tal como sugirió Durlat, la imagen mariana es importada, una posibilidad basada en el material de ejecución, nunca utilizado por Sagrera, en sus rasgos formales y en sus reducidas dimensiones.

pia del gótico desde su período clásico, se había introducido en Mallorca desde inicios del siglo XIV. El ejemplo más claro lo tenemos en una de las primeras obras realizadas según los cánones de la escultura francesa, la portada de Santa Ana del Palacio Real de la Almudaina, obra datada en torno a 1309 que se adscribe a Pierre de Guines, escultor real originario de Artois. Si aquí el artista situó las imágenes de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana sobre peanas, con el resultado de enfatizar las connotaciones estatuarias de la escultura monumental, para las imágenes de los evangelistas de la Lonja [1] es el propio espacio del tímpano el que se proyecta hacia el exterior, formando repisas que funcionan como superficie-base de unas esculturas que toman el muro como simple telón de fondo. Por lo tanto, la escultura sagreriana reprende aquí un camino ignorado en el tímpano del Portal del Mirador de la Catedral, obra más cercana en el tiempo que insiste, en cambio, en el aspecto narrativo para tratar el tema de la Santa Cena.

Las ménsulas esculpidas también penetraron en Mallorca a partir de las obras realizadas bajo mecenazgo real, concretamente en la ya citada capilla de Santa Ana y en la capilla de la Trinidad de la Catedral: imágenes angélicas de cuerpo entero y representaciones del tetramorfos que se sitúan en los apeos de las bóvedas, adaptadas con habilidad a la forma en punta invertida del elemento arquitectónico y, por lo tanto, con una función decorativa que se asocia visualmente a la estructural. Desde el último tercio del siglo XIV, una vez recuperada la actividad escultórica monumental en Mallorca, otro tipo de ménsulas también de origen francés se introducen en el retablo gótico de la Catedral y, poco después, en el Portal del Mirador, aquellas compuestas por bustos antropomórficos que sirven como base de sustentación, respectivamente, de la arquitectura del retablo y de hornacinas para las imágenes exentas. En el exterior de la Lonja, Sagrera adopta y desarrolla este último tipo, al igual que en las situadas en los portales del interior, de las cuales arranca el arco conopial que enmarca las entradas a las torres de esquina. Muy distintas en su concepción son, en cambio, las ménsulas de los ventanales [2 y 3], para las que utilizamos el término únicamente por una convención debida a su lugar de ubicación, aunque en realidad las esculturas se presentan adosadas al muro sobre otras ménsulas y capiteles con decoración vegetal. Imágenes, por lo tanto, plenamente autónomas en su tratamiento respecto a condicionantes de carácter funcional y que, en algunos interesantes ejemplos, parecen subrayar el hecho mediante la relación gestual con los elementos arquitectónicos y la escultura propiamente decorativa [4]. De ellas se ha destacado la diversidad tipológica, la variedad en posturas, gestos y actitudes, así como un interés por la amplitud de volúmenes propio de la tendencia estilística en que se incluyen.

El último grupo escultórico a considerar en el interior de la Lonja son las claves de bóveda con figuras angélicas, entre las cuales pueden distinguirse dos tipologías desde la perspectiva de su integración en el marco. Las claves de bóveda figurativas de la sala contienen un ángel en relieve con la filacteria alusiva a su condición intercesora, según una composición que adapta



los motivos a la forma circular del soporte mediante tres variantes en la posición [5]. En los ventanales, en cambio, se proyecta el motivo hacia el exterior, con ángeles de cuerpo entero en atrevidas posturas escorzadas que parecen surgir de las claves de bóveda [6]. Dos formas diversas, por lo tanto, de concebir la relación con el marco, en dependencia respecto a él o enfatizando la autonomía de una escultura que se sirve del elemento arquitectónico para potenciar el virtuosismo técnico. Estas dos tipologías se corresponden, significativamente, con tratamientos también diversos de la imagen: mientras que los motivos de la sala poseen cualidades eminentemente decorativas, en los ángeles de los ventanales destacan las expresiones acusadas y el sentido del movimiento, con una clara intención de realismo para sugerir la imagen del vuelo. En ambos casos, la escultura sagreriana se ha valido de las posibilidades brindadas por los modelos borgoñones, aunque las claves de la sala pertenecen a una línea tradicional en el tratamiento del elemento que arranca, en Mallorca, de las obras reales de principios del siglo XIV, mientras que las ubicadas en los ventanales suponen una ruptura con los antecedentes y una clara relación con las innovaciones europeas del siglo XV.

Puede decirse, en conclusión, que la Lonja de Mercaderes de Mallorca constituye una muestra de las diferentes formas de relación establecidas entre arquitectura y escultura durante la época gótica. La concepción estatuaría de la escultura monumental del exterior y el tratamiento autónomo de aquella situada en el interior de los muros supone la integración de la escultura en una empresa común, el edificio, que no implica la pérdida de su esencia como lenguaje plástico. Frente a esta opción, la subordinación que supone el uso del relieve y la adaptación al marco en las claves de bóveda de la sala. Y otras dos alternativas se dan en los dos restantes conjuntos que se han considerado, donde la fusión de ambas disciplinas conduce a soluciones que pueden calificarse como originales en relación a la escultura de filiación borgoñona que se realiza en contexto hispánico, aunque las claves de bóveda siguen siendo un apartado muy desatendido en el estudio de la escultura como para ser concluyentes al respecto.

Desde el conocimiento documental que tenemos, cabe valorar la responsabilidad de Sagrera en la elección de estas opciones, dado que asumió la dirección de la totalidad del proyecto. La perspectiva adoptada en la aproximación al tema corrobora, por lo tanto, que el artista, además de adoptar las fórmulas borgoñonas para su imagería, comprendió también algunos de los principios que aplicaba la escultura nórdica de la época, cuyo ejemplo paradigmático lo constituye la Cartuja de Champmol: la emancipación del contexto arquitectónico, aunque la intención narrativa que allí le fue inherente parece ser ignorada por el artista. Por otra parte, resulta también significativo que, al igual que en Francia desde el último cuarto del siglo XIV y en la escultura determinada por ésta⁸, la escultura de la Lonja alterne la escultura monumental con otra en principio de tipo decorativo donde se revela un claro interés por dar dinamismo y espontaneidad a las actitudes.

La diversidad de soluciones que pueden notarse contribuye a dar varie-



6. Clave esculpida con una figura angélica. Bóveda de uno de los ventanales.

dad a unas imágenes de iconografía ciertamente reiterativa en el interior. Para este aspecto del tema, se han hecho alusiones a la probable vinculación de las figuras angélicas de la Lonja con la devoción al Ángel Custodio, una devoción propia de la Corona de Aragón que surgió en Valencia en ámbito municipal a finales del siglo XIV y que rápidamente se extendió a Cataluña y a Mallorca; de hecho, la fiesta al Ángel Custodio se introdujo en 1407, en el mismo año los jurados le dedicaron capilla en la Catedral y, dos años después, al constituirse en gremio, los mercaderes le tomaron como protector⁸. Respecto a las imágenes restantes, posiblemente pueda atribuirse a Sagrera la elección de personajes masculinos indeterminados como motivos escultóricos para los ventanales, dado que eran muy corrientes en las ménsulas de filiación francesa desde el siglo XIV y que ya, como se ha dicho, se conocían aquí a partir del Portal del Mirador, un tema que en todo caso le sirve como fuente de inspiración para esculturas novedosas.

⁸ M^a Rosa Terés ha subrayado este hecho en relación al coro de la Catedral de Barcelona. TERÉS TOMÀS, M. R.: *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. Barcelona, Proa, 1987.

⁹ LLOMPART, G.: "El ángel custodio en los Reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico". *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, 1971, págs. 147-188. En sintonía con esta explicación, cabe recordar dos hechos. En primer lugar, que en el contrato para la realización de la Lonja, los mercaderes estipulan: (...) *que lo dit Guillem dege é sie tengut fer en los tres fronts restants de la dita Lotge (...) una figura del Angell, quescuna ab son Tabernacula demunt, é que quescun dels dits Angells tenge á un costat lo senyal Reyat, é en saltre costat, lo senyal de la dita ciutat de Mallorca*. Y, además, que la imagen más importante del ángel en la Lonja se situó finalmente sobre el ingreso principal al edificio, probablemente por extrapolación de la costumbre, que se sabe existía en Valencia durante el siglo XV, de colocar su imagen sobre las puertas de la ciudad.



La impronta de Guillem Sagrera se muestra en otras obras situadas al margen de las grandes empresas de la Lonja, la Catedral y el Castelnuovo, obras dispersas entre Mallorca, Nápoles y Sicilia que se consideran surgidas de la mano de sus colaboradores. En Italia escultura de carácter ornamental, en Mallorca algunas imágenes de carácter menor tanto en ejecución como en dimensiones que reflejan con mayor o menor fidelidad las fórmulas sagrerianas de representación, aunque nada de lo conservado permite conocer si también tuvieron eco posterior sus planteamientos para la escultura aplicada. Por esta razón, son de interés cuatro pequeñas piezas hechas en piedra de Santanyí -el material usual de trabajo de Sagrera- que se conservan en el Museo Diocesano. Según los datos de Bartolomé Ferrá¹⁰, quien las dio a conocer a finales del siglo XIX, las imágenes de los cuatro evangelistas sedentes acompañaban una Trinidad en relieve en uno de los portales del desaparecido convento de los trinitarios de Palma: de nuevo una solución mixta que se sirve aquí de dos técnicas escultóricas, las cuales suponen diversos tipos de integración con el marco, en esta ocasión aplicadas, al parecer, en una misma obra¹¹. Ningún rastro, en cambio, de otras claves de bóveda tan atrevidas y originales como las de la Lonja.

¹⁰ FERRÀ, B.: "Los evangelistas". *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1896, págs. 21-25.

¹¹ Además de las piezas citadas y de algunos restos procedentes de la Cartuja de Valldemossa que se conservan en la finca de Son Ferrandell, se consideran vinculadas al círculo de Sagrera otras tres obras: los ángeles músicos del presbiterio de la Catedral, la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles y la imagen de San Juan Bautista insertada en el retablo barroco de la parroquial de Muro. En mi opinión debería revisarse esta última adscripción, ya que el tratamiento formal de la escultura parece anunciar una datación no anterior a la del siglo XVI.



PRESENTACIÓN A LAS COMUNICACIONES DE LA SECCIÓN 5

*JAVIER ORDÓÑEZ VERGARA
FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ*

En los albores del siglo XXI la perspectiva con la que desde la Historia del Arte se contemplan cuestiones tan cruciales para el desarrollo de la cultura como el Patrimonio Histórico, constituye una vía irrenunciable por la contribución de esta disciplina al conocimiento y la gestión de la herencia cultural del pasado. Esta afirmación se sustenta en que dentro de la interdisciplinariedad de los trabajos a acometer en relación con los testimonios históricos, los historiadores del arte se sitúan en una posición insustituible para comprender, en toda su complejidad, los procesos de génesis y transformación de los testimonios históricos en relación con la producción artística.

El patrimonio histórico, o su más amplia definición de patrimonio cultural, desempeña en la sociedad un papel, cada vez más relevante, cuyos diversos aspectos requieren un análisis por parte de los distintos profesionales que proceden de la historia del arte. El propio concepto, que no ha dejado de evolucionar ampliando sus límites, su presencia en los medios de comunicación social, la protección otorgada por la administración o el corpus legislativo generado, son algunas de las cuestiones que sugiere.

Quizá los retos para el historiador del arte en relación al Patrimonio sean los mismos de siempre –la investigación, la tutela, la conservación, la difusión de los bienes culturales, de sus soportes y su carga significativa-, pero la motivación para alcanzarlos surge de planteamientos que parten de asumir la raíz social de la cultura, de la profundización en sus valores democráticos, y de su capacidad –en fin- para servir como instrumento de comunicación, entendimiento e integración entre los individuos y los pueblos, como viene proponiendo UNESCO cada vez con mayor insistencia.

Pero otra vertiente nos viene dada por el ciudadano que ostenta el derecho a su disfrute que garantizan las leyes. La confrontación de distintos “conceptos de patrimonio” en diferentes esferas de la sociedad genera conflictos no siempre bien resueltos, mientras que el usuario de los museos y exposiciones, el investigador o el gestor cultural integran un subgrupo en torno a otro tipo de demandas.

Por otra parte, la presencia del arte y el patrimonio en la literatura de viajes nos conduce hasta un problema de mayor vigencia: el papel del patrimonio cultural como recurso turístico nos sitúa ante otro tipo de público y ante el dilema de que tipo de rentabilidad puede ser exigida al patrimonio, y si su cuantificación admite una relación de equivalencia con el nivel de inversiones para su conservación.

Persuadidos de una realidad patrimonial cada vez más compleja -por presentar una diversidad creciente, y estar afectada por factores nuevos y cambiantes, como los fenómenos de masificación de determinados ámbitos y actividades ligados a la cultura, al turismo o a la denominada sociedad del ocio-, los historiadores del arte trabajamos por adecuar los principios de nuestra disciplina a las necesidades, problemas y perspectivas que caracterizan al Patrimonio en la actualidad, así como a las expectativas de la sociedad respecto a los bienes que lo integran.

De este esfuerzo son clara muestra las aportaciones hechas a la sección quinta del XIV Congreso CEHA, donde se invitaba a reflexionar a sus participantes -dentro del tema más genérico de la *correspondencia e integración de las artes* y al respecto del Patrimonio Cultural- en sus diversas líneas maestras.

Dichas líneas cristalizan en la ponencia marco de la mesa, que con el título *Patrimonio Cultural y público del Arte*, pronunció su presidenta, la Dra. D^a M^a del Mar Lozano Bartolozzi, que toma como punto de partida la necesaria actualización del concepto mismo de Patrimonio: debe alejarse de valores asociados a la idea de *únicum*, y profundizar en su capacidad representativa para reflejar, no sólo unos valores referenciales respecto al pasado sino también respecto al presente y a su proyección futura. Sirve, asimismo, de soporte a la memoria y la conciencia cultural colectiva, y está, además, fuertemente vinculada su gestión con el resto de circunstancias que caracterizan la sociedad actual.

M^a del Mar Lozano profundizó también en la necesidad de conocimiento de los contenidos culturales de los bienes patrimoniales a través de la investigación histórico-artística, con especial atención a la vertiente documental -el documento como testimonio primordial- y vinculada al resto de aportaciones de la práctica interdisciplinar que es el trabajo en patrimonio, así como las herramientas jurídico-administrativas con las que es posible encarar actualmente su defensa.

Otro apartado es el dedicado a la conservación de los bienes culturales, en el que se expone un estado de la cuestión de las actuales tendencias que dominan este campo: qué conservar y cómo hacerlo, preguntas a las que hoy se responde de modo muy diverso (como ya ocurría en el pasado), pero ahora más justificadamente, quizá, en pro de una mejor adecuación a las peculiares características y circunstancias del bien cultural, y donde la convivencia entre lo antiguo y lo nuevo debe alcanzarse allí donde sea posible.



Se destaca, además, la importancia que han de tener los trabajos de difusión en relación con el Patrimonio, tanto desde la perspectiva de la aportación esencial que suponen para la formación cultural de los ciudadanos, como por su incidencia en el mantenimiento del sentido y valoración de los bienes patrimoniales. El museo, institución y ámbito capaz de toda suerte de adaptaciones e innovaciones enriquecedoras, sigue teniendo un gran protagonismo a este respecto, pero no se olvida el peligro que supone la abusiva musealización de espacios patrimoniales que se empobrecen en su tradicional y espontánea interacción con la población, precisamente por el desarrollo de iniciativas que los singularizan artificial, excesiva o inadecuadamente.

Por último, la Dra. Lozano Bartolozzi concluye en la responsabilidad de la Historia del Arte y sus profesionales en relación a la formación en materia de Patrimonio y a la integración de sus titulados en los equipos interdisciplinares que se ocupen de su investigación y gestión.

Todos los asuntos tratados en esta brillante ponencia marco, serían abordados en el conjunto de comunicaciones aportadas por los numerosos participantes en esta sección, que se relatan a continuación, agrupadas temáticamente.

Al respecto de las cuestiones relativas al **concepto de Patrimonio** se encuentran aportaciones como la de José Castillo Ruiz, *Molinos frente a catedrales: el patrimonio histórico como factor de desarrollo y la historia del arte*, que se inicia con esta atractiva metáfora en la evolución del concepto de patrimonio, que pronto se verá desprovisto de matizaciones y parcelaciones al eliminarse la diferenciación entre patrimonio cultural y natural. No obstante, partiendo de esta premisa pronto se adentra en aspectos siempre presentes, como el valor y uso del patrimonio, la relevancia cada vez mayor de la interpretación, y las consecuencias que esta demanda tiene sobre los criterios de intervención y la necesidad de satisfacer las demandas del público de cara al turismo.

La aportación de Natalia Tielve García, *Una contribución para la consideración del Patrimonio Cultural como seña de identidad y bien de consumo*, aborda la conceptualización genérica del Patrimonio, de su sentido cultural en la sociedad actual y de su determinación por parte del fenómeno de la mercantilización a la que como consecuencia del consumo de masas se ven expuestos numerosos bienes patrimoniales. Analiza también diferentes aspectos en relación con la gestión del Patrimonio, desde el fenómeno de la interpretación al papel que juega el turismo cultural y la dinamización sociocultural en su promoción y conservación, sin olvidar la incidencia que tienen los programas europeos de política cultural en relación con la herencia patrimonial.

Juan García-Murga Alcántara, en *Notas para una visión contemporánea del Patrimonio Cultural*, se ocupa básicamente de la escasa presencia que el Patrimonio y los valores culturales que representa tienen en la educación formal, de modo que no abundan los contenidos ligados a la formación humanística del alumnado en los diferentes niveles escolares, al tiempo

que aboga por reclamar una más estrecha relación entre la escuela y el museo, de la que es buen exponente algunos de los ejemplos que se plantean en la comunicación.

Al respecto de la **intervención en Patrimonio Histórico** (de carácter arquitectónico, por lo general) y de los correspondientes trabajos de gestión que suponen, han presentado sus aportaciones: Carmen Adams, en la comunicación titulada *Nuevos equipamientos culturales y de servicios en ciudades de tradición industrial. El Avilés del siglo XXI*, analiza el caso de un localidad cuyo carácter y morfología aparece profundamente determinada por una intensa implantación industrial a partir de mediados del siglo XX, y como tras su desmantelamiento, el planeamiento urbano ha sabido convertir esta circunstancia, no en una debilidad, sino en una oportunidad de desarrollo y preservación de la seña de identidad de su población.

Jaume Andreu Galmés, en *La arquitectura tradicional adaptada para museos etnográficos, casas-museo u otros centros de exposición: el caso de Mallorca* analiza una serie de intervenciones de rehabilitación en edificios de arquitectura tradicional para adaptarlos a nuevos usos, casi siempre relacionados con lo cultural y en muchos casos con lo expositivo, valorando los diversos resultados alcanzados con respecto a su potencial como testimonios históricos.

Catalina Cantarellas Camps realiza su aportación en la comunicación *Una actividad contemporánea: el proyecto de intervención de Miquel Barceló en la Catedral de Mallorca. La relatividad del patrimonio cultural*, en la que analiza una actuación que aborda directamente uno de los aspectos más controvertidos del patrimonio: ¿Antigüedad y originalidad frente a calidad y creatividad? La estrecha relación de un artista con reconocimiento internacional respecto a su ciudad natal -en la que apenas está representada su obra-, y el ofrecimiento del cabildo para que realice los vitrales de una de las capillas de la catedral pese a la necesidad de tener que desmontar un retablo de mediocre factura, dio origen a una polémica que se presta a plantear interesantes reflexiones acerca de si debe prevalecer la conservación a ultranza frente a la generación de nuevo patrimonio.

M^a del Carmen Díez González, en *El proyecto de Residencia-Club de Ancianos en el antiguo Convento de San Francisco de Plasencia*, hace un repaso a la historia y restauración de este enclave monumental, y de otro antiguo convento con el que guarda numerosos paralelismos, como es San Francisco de Cáceres: de ambos se juzgan los aspectos positivos que han supuesto sus procesos de rehabilitación, sin dejar de reseñar ciertos excesos en la remodelación o la falsa ambientación de estos complejos monumentales.

Dolores Garvayo García, en *La Capilla del Puerto de Málaga. Recuperación y uso*, se centra en la evolución histórica y en las diversas intervenciones ejecutadas en este monumento, poniendo de relieve sus valores tradicionales y otros nuevos que enriquecen su apreciación actual a la luz de los cambios espaciales y funcionales que afectan o se prevén para su entorno en



un futuro próximo; Natalia Juan García, con *Una relación de las restauraciones de la iglesia del Monasterio de San Juan de la Peña*, hace un repaso por las intervenciones llevadas a cabo en el monumento, incluyendo las últimas propuestas aún por ejecutar, haciendo una crítica de las mismas, de sus objetivos, procedimientos y repercusión en el edificio histórico, recogiendo además las implicaciones que tanto a nivel de uso como de significado suponen respecto a la idea dominante en cada momento sobre el Patrimonio Cultural; Jordi Mestre-Quetglas en *Restauración y rehabilitación del patrimonio arquitectónico: nuevos usos y funciones. La fábrica de "Flassaders" de Palma de Mallorca*, reflexiona sobre los criterios de intervención en inmuebles históricos a partir del análisis de una actuación llevada a cabo en la antigua fábrica textil, juzgando el proyecto y su materialización a la luz de sus logros a nivel de imagen y función, aunque en detrimento del sacrificio de algunos de sus valores históricos.

Margarita Novo Malvárez, en *Rehabilitación y reutilización del Patrimonio Histórico-Monumental. El caso del Hotel-Monumento de San Clodio (Leiro-Ourense)*, analiza la repercusión que la adecuación del patrimonio arquitectónico de carácter monástico a otros fines (principalmente hosteleros) ha tenido para la preservación de los valores históricos que representa este legado; María Antonia Pardo Fernández, en *La restauración monumental del Castillo de Fera, Badajoz*, se centra en el caso particular de las intervenciones operadas en este monumento desde mediados del siglo XX, que juzga a la luz de los criterios dominantes en cada momento en materia de restauración, para extraer conclusiones acerca de su idoneidad desde el punto de vista metodológico y de los resultados obtenidos.

Francisco José Rodríguez Marín, en *Rehabilitación y recuperación de la arquitectura industrial en Málaga*, analiza el caso particular de una ciudad con un importante pasado industrial en la que, paradójicamente, esta parcela del patrimonio se encuentra escasamente representada. La casuística de las diversas actuaciones realizadas durante los últimos treinta años permite extraer interesantes conclusiones acerca de los criterios de intervención, no siempre acertados.

En el apartado dedicado a **Protección del Patrimonio** se encuentran las aportaciones de María Ángeles Ávila Macías, quien en *La conservación del patrimonio cultural: ¿Quién o quienes son los responsables?*, con su inquisidora pregunta nos traslada directamente hasta una realidad en la que confronta el marco idílico que plantean las leyes y una realidad en la que, en el marco geográfico de Extremadura, numerosos conjuntos históricos declarados carecen de Plan Especial o pertenecen a municipios cuyos ayuntamientos no tienen recursos humanos y económicos adecuados para cumplir el papel de tutela que la ley les asigna.

Álvaro Ávila de la Torre, con la comunicación *La conservación del patrimonio en la ciudad de Zamora a través de la labor de la Comisión Provincial de Monumentos*, nos traslada al ámbito cronológico de la segunda mitad del siglo XIX y a las actuaciones desarrolladas en materia de patrimo-

nio. La actividad de la Comisión nos pone de relieve como los criterios a la hora de emitir juicios y dictámenes chocan frontalmente con los que imperan en nuestra sociedad, pero su conocimiento es el que, en definitiva, nos permite comprender la realidad de algunos de nuestros monumentos, e incluso, porqué algunos de ellos no se han conservado.

Belén Calderón Roca, en *Recuperar la memoria: la necesidad de conservar los trazados urbanos para la comprensión, interpretación y valoración de los centros históricos*, plantea la fragilidad de los centros históricos, sus problemas de conservación y las posibilidades de hacer frente a su degradación a través de medidas e instrumentos de protección como los planes urbanísticos.

Eva María Ramos Frendo, en *La oligarquía malagueña y su papel en la conservación del patrimonio artístico local*, hace una historia de la protección del patrimonio artístico por parte de la burguesía, entendiéndolo que tanto el coleccionismo como el consumo de nuevas creaciones –responsable de la promoción de un incipiente mercado artístico– suponen la base de una parte significativa de la herencia cultural que hoy consideramos.

La aportación conjunta de Lola Caparrós Masegosa y José Castillo Ruiz, *La protección del patrimonio histórico en Granada a través de su recepción social en la prensa: 1850-1900*, resalta, no solo el papel que esta fuente desempeña a la hora de conocer el patrimonio, sino también acerca de los criterios con los que se intervenía en importantes conjuntos, como la Alhambra, no siempre indiscutidos ni exentos de polémicas.

Concha Fontenla San Juan, con *Ciudad histórica y turismo cultural. La Habana Vieja: mestizaje y sincretismo en mutación*, recorre la evolución urbana de aquella ciudad, su problemática desde el punto de vista patrimonial y las dificultades y restos que presenta su preservación.

Lena Saladina Iglesia Rouco, en *Patrimonio artístico: conservación y usos en Burgos (1885-1985)*, aborda, de forma genérica, la situación patrimonial de una provincia con el mayor número de conjuntos históricos declarados de su comunidad en dos etapas sucesivas que tienen un punto de inflexión en el año de inicio de la guerra civil.

María Sánchez Luque, en *La gestión municipal del Patrimonio urbano en España*, se ocupa de las dificultades para la tutela del patrimonio inmueble partiendo de la situación jurídica actual y sus precedentes, llamando la atención sobre las posibilidades que para su corrección se plantean –principalmente– desde el planeamiento urbanístico.

Imagen y símbolo podrían ser el epígrafe bajo el que se engloban algunas de las aportaciones a esta mesa del congreso, y entre ellas la de Ascensión Hernández Martínez, *Patrimonio e identidad ciudadana: el caso de Medellín, Colombia, y el proyecto de “Ciudad Botero”*, nos traslada a una ciudad sin un casco histórico relevante, con un importante grado de destrucción de su patrimonio y a su vez, con un crecimiento incontrolado. Tomando como ejemplo el denominado “efecto Guggenheim” en la ciudad de Bilbao analiza las consecuencias positivas que sobre la ciudad, su ciudadanía y su autoestima tiene el



anuncio de creación de un museo del reconocido artista internacional natural de esta ciudad.

Pedro Miguel Ibáñez Martínez, titulada su comunicación *Educación de la mirada y conservación y disfrute del patrimonio: el caso de Cuenca*, una ciudad que por su declaración como Patrimonio Cultural de la Humanidad mantiene una singular relación con su patrimonio pero en la que el análisis de las guías de la ciudad, entre otras fuentes, revela la imagen que la ciudad tiene de sí misma, y como la realidad catedralicia, en la práctica, oculta casi el resto de su patrimonio.

La comunicación de Isabel Yuste Navarro, *Publicidad e imagen ciudadana*, presenta a la propia ciudad como patrimonio y resalta como muchas importantes urbes aparecen identificadas con la luz, la eternidad, la magia, la celebración de congresos, el arte... en un ejercicio en el que la ciudad trata de venderse a sí misma, presentando a Bilbao y al museo Guggenheim como ejemplo claro de la consecución del éxito.

Un último grupo lo constituyen las aportaciones dedicadas a **ámbitos patrimoniales diversos**, con comunicaciones centradas en aspectos más bien concretos y relacionados con el Patrimonio Cultural, como José María Arcos Franco, con *Organización administrativa y financiera de las obras en las casas de encomienda de la Orden de Alcántara: el Partido de la Serena*, donde analiza los aspectos tipológicos, organizativos y funcionales de algunas realizaciones arquitectónicas vinculadas con esta orden militar, tratando su origen y el modo en que se ejercía su gestión y mantenimiento durante la Edad Moderna y, en definitiva, resaltando su papel histórico y su relevancia desde el punto de vista patrimonial.

Xesqui Castañer López, en *El patrimonio mueble como eje vertebrador del espacio urbano en Vitoria-Gasteiz*, analiza el papel de la escultura en espacios públicos en el contexto de la evolución que ha ido experimentando este arte en las últimas décadas, y que se manifiesta en el caso de la capital vasca.

Olaia Fontal Merillas, en *Los "Patrimonios". Desde lo cotidiano hasta lo universal en la enseñanza del patrimonio cultural*, aborda un aspecto poco tratado por los historiadores del arte como es el de la didáctica del patrimonio. Tras analizar el tratamiento que esta materia tiene en diversos ámbitos educativos, concluye en que ésta es percibida como un conjunto de mandamientos que imperan al disfrute del patrimonio sin dar las claves para conseguirlo. Su alternativa se ejemplifica en el diseño de una unidad didáctica para un diseño curricular en el que cuestiones como la memoria o las vivencias cotidianas constituyen el recurso para reconciliar al patrimonio con los que los han de estudiar.

Palmira González López, con *Análisis, descripción, catalogación y conservación de fondos documentales de fotos fijas para cine. Una experiencia de colaboración entre el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y la Filmoteca de Cataluña*, narra los presupuestos y objetivos -ligados fundamentalmente a la conservación- de un proyecto

de organización y catalogación de fondos fotográficos relacionados con la producción cinematográfica.

Dentro de este apartado también requiere justa mención Agustín Martínez Peláez, que en su aportación titulada *Mercado público del arte: balance de un siglo y expectativas para un nuevo uso: 2000-2002*, que nos recuerda que el arte es también un objeto de consumo y que como tal tiene precio, se compra y se vende. Poniendo de relieve algunas de las cotizaciones estelares del siglo, analiza la actividad de las más destacadas casas de subastas, galerías y los artistas mejor cotizados como un medio de poner al arte en contacto con la sociedad, en una relación en la que trágicos sucesos como los atentados del 11-S en Nueva-York tienen su influencia.

Rafael Somozas García-Pardo, quien, en *Tratados de minería y metalurgia para la arquitectura industrial en Almadén (Ciudad Real)*, se interesa por las tipologías y técnicas constructivas tradicionales ligadas a una actividad extractiva y productiva concreta, llamando la atención sobre la necesidad de estudios aplicados a la realidad específica de determinados ámbitos patrimoniales donde se han desarrollado unos bienes culturales marcados por unas características que los hacen diferentes a los de su entorno, y que constituyen por eso elementos imprescindibles para interpretar la evolución histórica de ese lugar, pero que para su comprensión —es el caso de la arquitectura que se analiza— se requiere el conocimiento de los procedimientos técnicos con los que dichos elementos fueron realizados, y para ello es preceptivo acudir a la tratadística correspondiente.

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, en *Transformación del paisaje y Patrimonio Etnográfico en el imaginario colectivo*, hace una llamada de atención sobre la fragilidad de un acervo patrimonial como el localizado en el ámbito rural, y que al margen de sus valores tradicionalmente reconocidos, posee un innegable interés desde el punto de vista etnológico o antropológico, cuya correcta comprensión y salvaguarda sólo se alcanza desde su contemplación en una perspectiva generalista que considere las múltiples relaciones existentes dentro del marco geográfico —y por tanto histórico y cultural— en que se inserta; Nuria Torreblanca Perles, en *Evolución y cambio de un elemento urbano: la fuente pública en el siglo XX*, analiza la trascendencia histórica de este tipo de infraestructuras que exceden su mera funcionalidad respecto al abastecimiento de agua para representar un importante papel en la evolución urbana, analizando su proyección hacia el futuro, y centrándose en el caso de Málaga.

María Villalba Salvador, en *Museos estatales y acción cultural. Propuestas educativas en el periodo 2000-2002*, también se ocupa de educación y patrimonio aunque centrada en el ámbito particular de los museos. Actividades desarrolladas por éstos durante los últimos años, tales como la creación de la imagen corporativa, hojas de mano, el portal de los museos y actividades diversas —con un notable incremento durante los últimos años—, son analizadas en el marco genérico del papel educativo que desempeñan estas instituciones.

Sección Quinta

PATRIMONIO CULTURAL Y PÚBLICO DEL ARTE

Presidenta: Dra. D^a. M^a. del Mar Lozano Bartolozzi
Vicepresidenta: Dra. D^a. M^a Reyes Hernández Socorro
Secretarios: Dr. D. Francisco José Rodríguez Marín
Dr. D. Javier Ordóñez Vergara

Ponente: Dra. D^a. M^a del Mar Lozano Bartolozzi



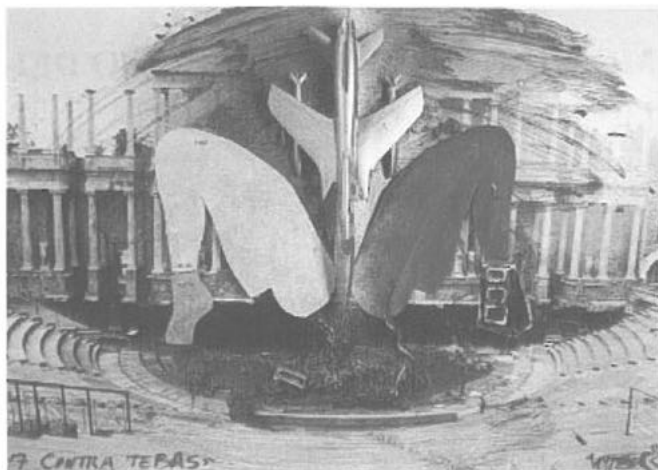
PATRIMONIO CULTURAL Y PÚBLICO DEL ARTE

M^a DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
Universidad de Extremadura

A la Doctora Doña Concepción García Gainza.

Quiero comenzar esta Ponencia sobre algunos temas relacionados con el Patrimonio Cultural, los Museos y el público del arte, con dos imágenes que me sirven de telón de fondo a las consideraciones que voy a hacer. Una es la mirada contemporánea de un artista, Wolf Vostell, sobre uno de los monumentos más conocidos de nuestro país, el teatro romano de Mérida, al concebir un proyecto escenográfico que sin embargo no fue realizado. El artista quiso considerar que aquellos no debían percibirse anclados y aislados en el pasado, sino también como referentes de cualquier interpretación humana diacrónica y motivo de provocación cultural, al igual que gran parte de su arte multimedia¹ en el que pone en evidencia que erotismo y destrucción son fuentes de energía y marcan las grandes tragedias universales. La otra es la visión ofrecida por las nuevas técnicas de iluminación artística para sugestionar a los espectadores y turistas, con ánimo de sumar lecturas más o menos fantasiosas a la memoria del pasado, y fruto de la preocupación comunicativa de la llamada industria cultural. Luz que se utiliza para resaltar elementos formales o para reconstruir espacios virtualmente con mayor o menor capacidad imaginativa. Iluminación que se emplea como efecto estético y como medio de repartir el flujo turístico a lo largo del día y de la noche, pero una práctica en el Patrimonio no siempre suficientemente profesionalizada que también corre peligro de exageraciones y efectos de mal gusto. He elegido además un inmueble de la ciudad de Mérida y su conjunto arqueológico declarado

¹. Wolf Vostell. Proyecto escenográfico para "Los 7 contra Tebas", obra del Festival de Teatro Clásico de Mérida del año 1992.



1. Wolf Vostell. Proyecto para “Los 7 contra Tebas” (1992).

Patrimonio de la Humanidad el año 1993, porque es el espacio en el que desarrollo una responsabilidad de gestión de Patrimonio.²

Concepto de Patrimonio

Empecemos recordando que el Patrimonio ya no es entendido solamente por su valor de singularidad estética, monumental o por la fascinación romántica que transmite, como en la visión del castillo de Heidelberg en Alemania, sino sobre todo como legado arqueológico, histórico y artístico, alimento de la memoria colectiva; pero también como recurso de intervención sobre él por parte de la sociedad actual que lo utiliza como referencia emocional y étnica, como activo didáctico y turístico³ o como fuente de nueva historia y actividad vital o cultural, patente por ejemplo en la citada visión de los artistas; por lo que cualquier gestión de actuaciones sobre él requiere distintos niveles de comprensión.

Si bien, para la mayoría, la antigüedad jerarquiza los valores; por la experiencia de Mérida sé que para el ciudadano de nuestro entorno, es más asumible la conservación de un puente romano que de un puente de hierro

² Al llevar seis años como Directora Científica del Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida.

³ TROITIÑO VINUESA, Miguel Ángel: “Ciudades históricas y turismo: los desafíos de la sostenibilidad”, *Mérida Ciudad y Patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*, Número 4, 2000, págs. 93-109, y CALLE VAQUERIZO, Manuel de la: *La ciudad histórica como destino turístico*, Barcelona, Ariel Turismo, 2002.



2. Vista aérea de los puentes de Mérida sobre el río Guadiana.

del siglo XIX. De los cuatro construidos sobre el cauce del río Guadiana, el romano se declaró B.I.C. y el de hierro, con bastante debate, se incluyó en el Catálogo de Elementos Protegidos del Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico y Arqueológico de Mérida, pero con respecto a los puentes contemporáneos: como el de Fernández Casado (1955-1959) y el de Santiago Calatrava (1981-1991), no se aceptó ese tipo de catalogación cualificadora y preventiva, aunque la merezcan para estudiosos de la ingeniería y de la historia del arte, sino que tras mucha discusión y a propuesta del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida, y así se hace constar en el Plan, se realizó un “Inventario de edificaciones contemporáneas” con la relación de 5: los dos puentes citados y tres edificios, de Rafael Moneo (Museo Nacional de Arte Romano), Javier Sáenz de Oiza (Escuela de la Administración Pública) y Juan Navarro Baldeweg (Consejerías de la Junta de Extremadura), determinando que “La singularidad característica de estas obras y su carácter de uso público hacen que la regulación particularizada de las intervenciones que sobre los mismos puedan hacerse no sea un criterio aceptable, proponiéndose como solución alternativa el establecimiento de condiciones de carácter genérico en las fichas del inventario y remitiendo a la necesidad de informes técnicos vinculantes sobre la conveniencia e idoneidad de las propuestas que para la reforma o ampliación de las edificaciones pudiera producirse”. Pues felizmente el concepto de patrimonio es cada vez más amplio y rico. Patrimonio objetual y patrimonio inmaterial, más allá del concepto de cualidad y monumentalidad.⁴ Un concepto revisado continuamente,

⁴ Concepto recogido ya por la Ley de Patrimonio Histórico Artístico Español de 1985 y las declaraciones del Consejo de Europa.



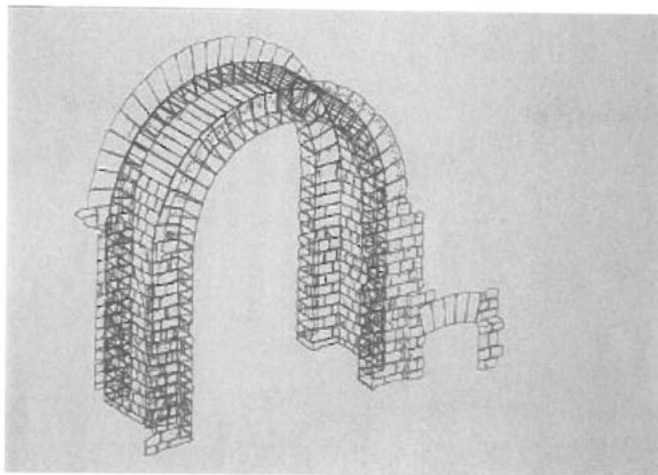
3. Catas arqueológicas en la Autovía Mérida-Almendralejo, año 2002.

al ser producto de la experiencia humana. Patrimonio sobre el que ha pasado el tiempo por lo que su estudio es no solamente horizontal y sincrónico sino transversal y diacrónico con las superposiciones que se producen.⁵ Pues un Bien Cultural transmite o sustenta símbolos, mitos, contenidos religiosos, políticos e históricos, y hay que conocer tanto por qué se realizó ese bien como los significados que ha ido teniendo a lo largo de su itinerario histórico. Es lo que llamamos patrimonio vivo e intangible que engloba raíces culturales, oficios y artesanías, gastronomía, fiestas, juegos, celebraciones religiosas y civiles, producción oral, escrita y musical.

Por eso las declaraciones de B.I.C., con categorías de Conjuntos Históricos, Parques Arqueológicos, Ciudades y Monumentos Patrimonio de la Humanidad, y Sitios Mixtos (que unen cultura y paraje natural), definidos por la legislación correspondiente y por la UNESCO, como patrimonio cultural y medio ambiental, han sido hechas según criterios que han ido evolucionando. Así la Medina de Túnez, La Habana Vieja y sus fortificaciones, El Centro Histórico de Florencia o el Parque Nacional de Göreme y lugares Rocosos de Capadocia, requieren distintas formas de protección social y conservación, y atendiendo a las Leyes y a las recomendaciones internacionales, por muy teóricas que nos parezcan, para la propia praxis cotidiana.

Pero seamos conscientes de lo mucho que hay que avanzar en la valoración patrimonial; por ejemplo, la alerta por la fragilidad de la protección

⁵ *Actas "Congreso ciudades históricas vivas, ciudades del pasado: pervivencia y desarrollo"*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1997. El citado congreso partió de la problemática actual y los conflictos que pueden concurrir en la convivencia e integración del pasado de las ciudades con el desarrollo actual sin impedir su vitalidad.



4. Fotogrametría del Arco de Trajano en Mérida.

de lo más cercano llevó a la creación del grupo internacional DO.CO.MO.MO⁶, puesto en marcha a nivel internacional en 1989, con sede en Delf, cuyo propósito consisten en inventariar y proteger el patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno, patrimonio de los años veinte, treinta hasta los sesenta del siglo XX. Un inventario desarrollado ya en algunas Comunidades Autónomas pero no en todas y cuyos inmuebles de esa época vemos sucumbir día a día, a pesar de que haya que integrar el arte moderno hasta la rigurosa contemporaneidad al igual que la arquitectura popular. Por esta protección se lucha además en los Catálogos con fichas individualizadas aprobados por los Planes Especiales de Protección y Normas municipales, pero la experiencia nos dice, como comentaba antes, que muchos inmuebles, son luego descatalogados a menudo por los políticos de turno que no comprenden el valor de lo más cercano en el tiempo o menos espectacular y no entienden la defensa de una arquitectura, mobiliario urbano o paisaje, por el hecho de corresponder a una tipología propia y que ellos consideran una arquitectura menor, o por un valor ambiental. Los cambios de gobierno municipal o de personas dentro de ellos y las diferencias entre los arquitectos de las oficinas de seguimiento del Plan y de los equipos que lo redactaron, hace que a menudo se olviden los compromisos aprobados, resultado de estudio y consenso social.

Sin embargo hay que reconocer la ampliación de los elementos valorados: por ejemplo las obras públicas como las vías, calzadas y puentes; sirve de referencia la rehabilitación de la Via Nova a su paso por la “serra do

⁶ “Documentation and Conservation of buildings, sites and neighborhoods of the Modern Movement.”, El DO.CO.MO.MO. Ibérico engloba España y Portugal.



5. Templo de Diana en Mérida.

Xurés” (Ourense)⁷; la arquitectura y mobiliario industrial, que vemos reutilizada para otros contenedores o como símbolo conmemorativo. Aunque muchos se hayan perdido como una magnífica nave de madera del siglo XIX en las minas de Aldea Moret en Cáceres, que ha servido de alimento de las hogueras de indigentes desapareciendo por completo. Un concepto de patrimonio en el que el bucle que supone relacionar tanto los Bienes como los seres que los han producido y su cuidado futuro ha sido recogido en la “Carta Europea de las Ciudades y Territorios de Cultura y Patrimonio”, de la Asociación A.V.E.C., firmada el año 2000 en Pécs (Hungría). Una asociación nacida en 1997, entre colectividades territoriales de los países de la Unión Europea y de la Europa Central y Oriental, con un patrimonio cultural, que fomenta los intercambios de información y de criterios, así como de actividades culturales y la obtención de recursos de fondos comunitarios; apoyada por el programa ECOS-OUVERTURE de la Comisión Europea, cuya carta dice:

“El patrimonio de una ciudad o de un territorio es algo más que la simple colección de los bienes muebles e inmuebles reunidos en ese lugar a lo largo de numerosos siglos.

El patrimonio es, también, el ágil mecanismo por el cual, generación tras generación, un pueblo da sentido tanto a lo que le distingue de otro, como a lo que le une al resto de la comunidad humana.

El patrimonio, es además la huella del mestizaje y de los aportes suce-

⁷ DURÁN, M., NÁRDIZ, C., FERRER, S. y AMADO, N.: *La Vía Nova en la Serra do Xurés. La rehabilitación de la Vía Nova entre Portela do Home y Baños de Riocaldo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.



6. Tarragona. Vista de la cabecera oriental del Circo romano.

sivos que han forjado el carácter único de cada ciudad. Es además la suma de miradas que posan los humanos sobre este elemento irremplazable de su Patrimonio común."

Pero hay que tener cuidado con la mitificación de un pasado como símbolo y fuente de identidad de un pueblo contemporáneo, pues a veces eso da lugar a conflictos irreversibles como ocurre con las miradas fanáticas y radicales fundamentalistas, que o bien destruyen el pasado perteneciente a culturas e ideologías distintas a la establecida en el poder de un momento determinado (ejemplo extremo fue el de los talibanes en Afganistán) o bien lo buscan para justificar un origen que puede llevar a la segregación étnica y a un nacionalismo independentista.⁸

Digamos también algunas palabras sobre el Estudio del Patrimonio. Documentación y Conocimiento

Documentar e investigar es una obligación y un derecho con una dimensión de profesionalidad y de ética social, que va ganando terreno, eso

⁸ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni: "Monumentos y sentimientos. El Patrimonio arquitectónico como factor de identidad y solidaridad", en *Mérida. Ciudad y Patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*, nº 4, Mérida, 2000, pág. 58. "*Es necesario destacar el carácter de punto de referencia del monumento, individual y colectivo, su capacidad para reconocernos en nuestra propia biografía y, a veces, en la biografía colectiva, y sobre todo su primera condición a atenuar, su carácter simbólico, especialmente en tanto que símbolo del pasado, carácter que tantas veces le confiere un potencial conflictivo*".

si, sobre todo en la arqueología urbana y del territorio. Cada vez es más frecuente observar en las obras de una autovía o de un aparcamiento urbano las catas y excavaciones arqueológicas. Sin duda el conocimiento desarrollado por equipos multidisciplinares debe preceder a cualquier actuación sobre el Patrimonio. Prospectivas e informaciones previas evitarían llegar a muchas situaciones de conflicto, así como la actualización continua de las Cartas arqueológicas y de Riesgo, los Catálogos de Bienes, exigidos por la propia Ley de Patrimonio, pero que a menudo están inéditos y son incompletos, por lo que la consulta de la administración y los profesionales de obras son de resultado escaso y poco profundo y la convocatoria regular y siempre que sea necesario de las Comisiones de Patrimonio. Además a la información se debe añadir la reflexión posterior, para actuar con el tiempo y las consultas necesarias. Tiempo que no siempre se consigue, por las presiones de quienes financian o promocionan las obras, empezando por las propias administraciones que funcionan con recursos y plazos limitados.

Hay que aplicar además nuevos métodos al estudio y conocimiento del Patrimonio para poner al día los citados Catálogos, Inventarios, Guías científicas, y encargarlas siempre a expertos⁹. Son necesarios para todos los proyectos de conservación y restauración, que deben hacerse con el compromiso de analizar las obras a partir de estudios históricos y técnicos y un diagnóstico de sus patologías. Pero también es necesario analizarlos en una ficha o registro de bienes patrimoniales que parta de la totalidad para insertar el bien en el espacio, contexto social y entorno tanto local o urbano, edificio, museo, etc. con la documentación aneja potenciando el concepto de red informática, estudiando el parcelario de las poblaciones y su mantenimiento hasta determinadas épocas; y el contexto tanto territorial como medioambiental, con la intervención, además de los historiadores, de ingenieros de caminos, geógrafos, antropólogos y restauradores. Con una reivindicación, en resumen, reiterativa de la investigación científica previa para cualquier actuación, coordinada por los historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos, etc., sistemática, rigurosa y metodológica, que nos lleven a una normalización de las fichas de estudio y registro con un tratamiento informático y a unas estrategias de protección.¹⁰ Pues el bien patrimonial es también un sistema de relaciones con una evolución en un ecosistema.

Fichas acompañadas de la documentación obtenida por técnicas y métodos aplicados para conocimiento y diagnóstico del estado de conservación del

⁹ No podemos dejar de citar aquí la modélica metodología realizada en el Catálogo Monumental de Navarra, dirigido por la Doctora García Gaínza, en el que siempre se añadió a la exhaustiva labor de campo una buena planimetría y una copiosa documentación de archivo. JOVER HERNANDO, Mercedes: "Reflexiones en torno a las luces y sombras del Patrimonio Artístico en Navarra", en *Mito y realidad en la historia de Navarra*, III, Pamplona, SEHN, 1999, págs. 319-350.

¹⁰ Sobre un modelo de ficha informática para un modelo de Sitio de Patrimonio se está trabajando en el proyecto RESIDE y asociación AVEC.



patrimonio que son herramientas auxiliares de primera categoría como la fotogrametría para una cartografía y planimetría digitalizada, de la que por cierto carecen todavía gran número de nuestros Bienes inmuebles, la señalización diacrónica en planos y alzados, técnicas ultrasónicas no destructivas que permiten analizar el estado de conservación de cada una de las partes del Bien sin alterarlo, petrológicas, estudios químicos, biológicos, estudio de los colores o policromías y superficies, que ayuden a conocer el paso del tiempo o acumulación de pieles, el deterioro de los materiales, el origen de éstos, las restauraciones y los añadidos para entender las etapas dominantes, los elementos parásitos, y el seguimiento desde la superficie de restos del subsuelo en una prospección sin impacto. Los proyectos de investigación coordinados entre distintos departamentos de universidades (H^a del Arte, Física, Geología, etc.) o de estos y oficinas de rehabilitación y gestión del patrimonio, son un camino que ya se ha emprendido por algunos y comienza a dar resultados, para unirlo a todo el material arqueológico, de archivo, bibliográfico e iconográfico y de otros testimonios que ayuden a entenderlos; desde la vista dibujada del viajero hasta la tarjeta postal contemporánea. Se añade la necesidad de conocer las técnicas de trabajo de cada época, muchas de las cuales son el objetivo de escuelas-taller municipales que siendo muy positivas por el aprendizaje que suponen, no siempre actúan con suficiente conocimiento. Pues es tan importante atender a la forma como al material del bien. Pero también sería necesario incluir en la ficha de los catálogos, además del estado de conservación, posibles usos e interpretaciones del bien, según los sistemas de construcción y la evaluación de la resistencia de la estructura física frente a las cargas, que si son recogidos en parte, en el planeamiento urbano, no lo son en aquéllas. Documentación que debe ser conservada en centros y archivos públicos accesibles para los investigadores.¹¹ Hoy día, que contamos con medios como internet, instrumento para la difusión, a través de las páginas web, sería conveniente facilitar la comunicación en este sentido. Una comunicación nacional e internacional que si bien está en marcha en algunos proyectos como el programa “Rutas del Barroco”¹² y otras propuestas del Consejo de Europa, del que ha surgido la reciente publicación del “*Atlas Mundial de la Arquitectura Barroca*”, no alcanza todavía suficiente ritmo. Además los Planes Nacionales de Información sobre el Patrimonio Histórico Español, elaborados por el Consejo de Patrimonio previstos por la Ley de Patrimonio Histórico Español, no han cumplido sus objetivos. Algunas Comunidades tie-

¹¹ Que en muchos casos tienen que acceder todavía a las memorias de los proyectos de restauración y sus estudios histórico-artísticos, y a los inventarios que permanecen inéditos y obsoletos, pidiendo el favor al servicio de Obras y Proyectos de la Consejería correspondiente, sin un archivo bien organizado para la consulta.

¹² BONET CORREA, Antonio (ed.): *Atlas Mundial de la Arquitectura Barroca*, Madrid, Electa, Ediciones Unesco, 2001.



7. Integración de los restos de la Puerta Romana de los Leones en Verona (Italia).

nen los inventarios de Bienes Muebles e Inmuebles bien informatizados, pero no todas han llegado a ello, lo mismo ocurre con los Museos, aunque los Museo Nacionales sí tienen un sistema de catalogación común.¹³

Gestión del Patrimonio

Está clara la responsabilidad tanto política como social en las formas de conservación y protección. Miradas interdisciplinares, con buenos especialistas, métodos mixtos y participación ciudadana, informada y bien encauzada desde el principio, enriquecen el talante democrático que debe priorizarse. No puede haber conservación, restauración y mantenimiento sin órganos que lo gestionen bajo la responsabilidad de las administraciones públicas. Pero cada lugar tiene su propia personalidad y los modelos deben acomodarse defendiendo una convivencia de culturas en el tiempo y en el presente. El marco de competencias va generando las leyes autonómicas, el Consejo de Patrimonio Histórico coordina algunas acciones desde el Estado.¹⁴ El fruto del traspaso

¹³ CARRETERO, A, PÉREZ, CHINCHILLA GÓMEZ, M. (et. al.): *Normalización documental de Museos*, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

¹⁴ CASTILLO OREJA, M. A.: "Las administraciones públicas y la conservación del patrimonio histórico",



de competencias ha hecho surgir además Consorcios como el de Santiago de Compostela, el de la Ciudad Monumental Histórico-Artístico y Arqueológico de Mérida¹⁵, el de Toledo, que funciona sobre todo para temas de rehabilitación arquitectónica. Son ejemplo de búsqueda de una coordinación fluida entre las instituciones que tienen competencias en el patrimonio de la ciudad y su territorio y a veces con implicación de organismos como las Cajas de Ahorros.

El funcionamiento del Consorcio de Mérida formado por la Junta de Extremadura (Consejería de Cultura), el Ministerio de Educación y Cultura, la Diputación de Badajoz y el Ayuntamiento de Mérida, se materializa en una Comisión Ejecutiva que preside el Director General de Patrimonio Cultural y se reúne mensualmente, configurada por representantes de las instituciones consorciadas, de colectivos profesionales, de los grupos políticos, asociaciones no gubernamentales y de vecinos. Funciona a la luz de la Legislación vigente más las normas y catálogo del Plan Especial de Protección, en una ciudad con un importante conjunto arqueológico-histórico-artístico que conservar y difundir, y una arqueología urbana preventiva que se enfrenta diariamente a posibles conflictos por la superposición de distintas culturas que hay ante todo que documentar y proteger, en la mayor parte de los casos siendo sus restos cubiertos sin impedir construcciones posteriores. Otras figuras de gestión para planificar políticas de conservación, restauración y valorización del Patrimonio, son por ejemplo las ARI (Áreas de Rehabilitación Integral), que tienen un perfil que busca aunar políticas de rehabilitación de vivienda, recogidas por la Ley, con el respeto de los valores patrimoniales.¹⁶ Derivados de los Planes están también espacios con una declaración que requiere un PERI, PEIARI (Planes de Investigación Arqueológica y Reforma Interior), PEIAMU (Plan Especial de Investigación Arqueológica y Mejora Urbana)¹⁷, etc.: es decir donde se deben aplicar antes de actuar en ellos una Plan Especial con investigación arqueológica, histórico artística previa, por ser un espacio o zona y sector urbano característico, como las áreas de los Foros en Mérida, el Área de Rehabilitación Concertada del Bajo Albaicín y Barrio de la Churra en Granada, o el Plan Especial del Centro Histórico Parte Alta (PEPA) de

en *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico, reflexiones sobre el caso español*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1995, págs. 53-62.

¹⁵ LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar, "Mérida. Algunas consideraciones sobre la gestión de su Patrimonio. El Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida", *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, Número 3, Mérida, págs. 9-24. Y "El Consorcio de la ciudad monumental histórico-artística y arqueológica de Mérida" en *Actas del Simposio Internacional: La Gestión del Patrimonio Cultural. La transmisión de un Legado*, Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla-León, Valladolid, 2002, págs. 47-71.

¹⁶ En Extremadura se desarrollan con oficinas para gestionar ayudas e información en poblaciones declaradas Conjunto Histórico Artístico, financiadas por la Consejería de Vivienda y Urbanismo y la Consejería de Cultura, más las mancomunidades o los ayuntamientos respectivos.

¹⁷ Estas dos últimas contenidas en el Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico-Arqueológico de Mérida.



8. Yacimiento arqueológico de Morería y edificio de las Consejerías de Juan Navarro Baldeweg en Mérida.

Tarragona.¹⁸ Otros mecanismos son las propuestas y desarrollo de Planes Directores como el de Catedrales, el de los Castillos y otros elementos de arquitectura defensiva, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en colaboración con el Ministerio de Fomento, de Sitios arqueológicos, y de intervenciones puntuales como planes pilotos o modelos. También los Planes de Excelencia Turística con fondos nacionales, autonómicos y municipales, se desarrollan en varias poblaciones dado el interés alcanzado por valorar las ciudades y los BIC como destino de turistas y visitantes, que son relevantes activos con ingresos económicos¹⁹.

Además se han creado distintos tipos de Asociaciones como las de las Ciudades Patrimonio de la Humanidad. O de Redes internacionales entre ciudades, y regiones, como la citada Red de Ciudades AVEC. Todos tienen su logotipo y otros símbolos, y buscan fomentar la cooperación e intercambio de información entre las ciudades inscritas.

No hay que olvidar el impulso prioritario dado a los temas de Patrimonio en los proyectos científicos I+D Nacionales y Regionales, Proyectos Interregionales, Proyectos Europeos y zonas limítrofes. También

¹⁸ *Tarragona Construir damunt les restes. Darreres propostes i intervencions a la Part Alta*, Catálogo exposición organizada por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Tarragona y el Colegio de Arquitectos de Cataluña, Tarragona, 1993.

¹⁹ El tema del turismo cultural está siendo tratado también por cartas y recomendaciones internacionales como la "Carta del Turismo Cultural" adoptada en 1976 y otras declaraciones posteriores como la Declaración de Querétaro "Patrimonio y Turismo" (1993) o la "Carta Internacional sobre Turismo Cultural. La Gestión del Turismo en Sitios con Patrimonio significativo" (México, 1999).



9. Integración de un Pozo subterráneo en la calle Pozo Blanco de Pamplona.

hay instituciones que son centros de investigación y gestión además de centros de documentación y formación, como el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), Centro de Documentación del Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida o el SPAL, Servicio del Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona. Estos centros e instituciones funcionan con distintas finalidades y presupuestos; documentación, gestión, difusión, para obtener recursos, actuaciones de planes determinados, en este sentido es importante la labor de las Fundaciones, alternativa de apoyo al Patrimonio, a las Administraciones Culturales o de colaboración con ellas.²⁰ O las Asociaciones como Partal (Asociación Libre de Profesionales de la Restauración Monumental ALPRM) y las Organizaciones No Gubernamentales de Acción Social. Se une la labor de mecenazgo a la que afecta la nueva Ley de Mecenazgo en trámite que recoge las exenciones fiscales por actividades de interés general. El mecenazgo de empresas es muy positivo pero a veces condiciona las labores de rehabilitación o coleccionismo de Patrimonio.

Pero en la gestión debe estar también la educación, pues es triste el deterioro de los monumentos y sus entornos, la cultura del graffiti y el vandalismo²¹, que si bien son un factor antiguo en la historia, cada vez es más insoslayable y se trata de superar con materiales antiadherentes y blindajes.

²⁰ Son ejemplo la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Fundación la Caixa, La Real Fundación de Toledo, Fundación de Estudios Romanos, Fundación Caja Madrid, entre otras.

²¹ RÉAU, Louis : *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* (1958), Paris, Éditions Robert Laffont, (reed. 1994).

El hacer partícipes a los propios ciudadanos del uso o disfrute de los bienes busca el objetivo del respeto, es lo que defiende el tercer punto de la Carta AVEC: *“Los habitantes deben ser, más que usuarios, ciudadanos responsables y activos de su ciudad”*. La experiencia nos dice que es positivo realizar campañas de diálogo ciudadano para implicar a los habitantes de un barrio o los feligreses de una iglesia en la rehabilitación de un inmueble o restauración de un bien mueble, pero sin ceder a la demagogia. Un vandalismo que también afecta a constructores cuando empiezan las obras de rehabilitación y se permiten destrucciones o restauraciones irreversibles, si no hay un comprometido seguimiento de las obras.

La Conservación, restauración y rehabilitación debe hacerse según criterios que busquen sobre todo mantener lo que la historia nos ha transmitido²², con medidas preventivas antes de revalorizar e integrar y con estrategias de difusión. Una conservación activa, en muchos casos de uso y disfrute al transmitir este legado, y sostenible pues no se concibe conservar sin un proyecto simultáneo de futuro mantenimiento, siendo frustrante pasearse por cascos históricos rehabilitados con magníficos Planes Urban ya en franco deterioro, o monumentos a los cuales les está ocurriendo lo mismo. Además cada monumento, lugar, ciudad, requiere un conocimiento profundo y particularizado del medio pues las rehabilitaciones deben ser también particularizadas y con la búsqueda de una intervención específica con la que se identifiquen los usuarios. La metodología va cambiando al revisar criterios y técnicas. Giovanni Carbonara es uno de los arquitectos italianos cuyas teorías se consideran paradigmáticas. Defensor en un principio de una postura creativa en la práctica de la restauración, para él no se trata de ofrecer modelos técnicos universales, sino de analizar cada restauración para saber la solución más integral; además se inclina recientemente por un gran respeto a la naturaleza del bien con la acumulación del tiempo y sus huellas, por eso afirma:

*“Las superficies, se decía, son y quedan sin duda como lugares de degradación, más bien de la degradación más virulenta e impetuosa (si sólo se piensa en los fenómenos de contaminación atmosférica), pero sería injusto olvidar, como ocurre a menudo, que se trata también de “lugares de testimonio histórico” (por los seculares signos del tiempo y por la acción del hombre) y de lugares, si no más artísticos –a causa de la gravedad de los daños sufridos– quizás siempre “estéticos”, por los valores pintorescos y figurativos “secundarios” que se resumen con el nombre de “pátina”.*²³

²² RIVERA, Javier: “Restaurar es un fin en sí mismo”, entrevista en *Patrimonio Histórico de Castilla y León*, Año I. N°3, Valladolid, 2000, pág. 24: “Restaurar es un fin en sí mismo, porque lo esencial es salvar el legado histórico. Luego se le puede buscar un uso que será algo secundario”.

²³ CARBONARA, Giovanni: “La Restauración entre la Conservación y la Reconstrucción”, texto publicado en *Palladio, Rivista di storia dell'architettura e restauro*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato



Ya la restauración y limpieza radical de la catedral de Burgos quitándole no solamente la suciedad sino la pátina del tiempo (como se observa por ejemplo en la Puerta de la Coronería) ha sido cuestionada por muchos expertos medievalistas y de restauración. Igualmente la sustitución de algunas esculturas, de la fachada principal, por réplicas de poliéster para evitar el deterioro de aquellas, suscitó una polémica importante y un debate aún abierto, ante la pregunta de su ralentizada musealización. Realmente con respecto a los traslados de esculturas a museos, que sin duda han sido sensatas en algunos casos, ya se escuchan también protestas como las de Ricardo Dalla Negra, profesor de Restauración en Florencia que afirma:

*“Se ha convertido, desafortunadamente, en una praxis normal, el traslado de las esculturas de su arquitectura, localizaciones históricas, incluyendo estos, fachadas de las iglesias o edificios, plazas, casas, jardines, etc...En algunos casos las motivaciones resultan de ideas que se ha pensado prudentemente, hay una clase de “aplazamiento” de criterio...pero casi nunca, antes de los resultados de la eliminación, otra posibilidad ha sido considerada, lo que es decir un programa de mantenimiento de actuación.”*²⁴

El acrecentamiento de los métodos para conocer el color y la textura dominante de cada época de los cascos históricos y de algunos edificios, en la que han influido después cambios físicos, químicos y bióticos, intentando su recuperación, es uno de los temas importantes en restauración. Estamos viendo surgir hace unos años una preocupación estética del color, ejemplo es la ciudad italiana de Bolonia con sus definidores colores rojizos o la portuguesa Mértola con sus enjalbegadas fachadas blancas de tradición popular. Pero no siempre es suficientemente científica, llegándose a un abuso de imitación, que actualmente es denunciado por algunos, que además observan una tendencia a valorar una vez más una etapa dominante y prefieren respetar el cromatismo diacrónico. En algunos “cascos viejos” se ha hecho o está haciendo una investigación científica, en otros la variedad de colorido ha dependido del gusto de los arquitectos que trabajan en las oficinas municipales de rehabilitación, aunque también busquen colores de tierras y materiales del territorio local como en Vespella de Gaiá en Tarragona, pueblo que ha rehabilitado sus paramentos tras un estudio dirigido por su alcalde artista: Rafael Bartolozzi. Ejemplo científico fue el del Plan del Color de Turín iniciado por Giovanni Brino (1980) a

Librería dello Stato, nº6, 1990, reproducido por Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, en *Documentos para la Historia de la Restauración*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999, pág. 89.

²⁴ DALLA NEGRA, Ricardo: *Principios de restauración en la Nueva Europa. Conferencia Internacional de Conservación Cracovia 2000*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, págs.72-73.



10. Antiguo Teatro-Cine Edén en la Plaza de los Libertadores en Lisboa.

los que siguieron otros en la misma Italia, Francia, Alemania, etc, desde los años noventa; en España destaca el estudio y desarrollo en el barrio del Carmen en Valencia, dirigido por Ángela García Codoñer (1995-1996) de la Universidad Politécnica de Valencia, rehabilitación urbana que entre otros aspectos se preocupa por lo tanto de las fachadas como el proyecto en curso del Albaicín-Alhambra de Granada. El problema de nuevo es ver cómo se conservan muchas de estas edificaciones al paso de pocos años por la falta de mantenimiento continuado.

Otro dilema sigue siendo elegir si se respeta solamente una época dominante en un edificio o restos arqueológicos, o se deja ver toda una secuencia de actuaciones históricas, lo cual fue ya defendido por la Carta de Venecia en 1964. Hoy en arqueología se tiende a la convivencia de etapas aunque la lectura sea más confusa, mientras que en arquitectura, si también es argumento apoyado por los teóricos y la legislación de muchos países, es menos frecuente en la práctica. Por ejemplo al restaurar monasterios e iglesias se sigue primando lógicamente la etapa medieval o moderna dominante pero al mismo tiempo las obras del XIX son demasiado denostadas. Otro problema es restaurar, rehaciendo con técnicas recuperadas los elementos arruinados con la idea de la llamada “restauración –cosmética”.²⁵ Para algunos sin embargo:

“La rehabilitación, que afronta actuaciones más abiertas, sin duda, que las propiamente restauradoras, debe ser reivindicada como aquel tipo de intervención que, permitiendo actuaciones más profundas, más alterado-

²⁵ CARBONARA, Giovanni, *op.cit.* pág. 97.



11. Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano, Valladolid.

*ras de la realidad construida, preserva las razones que han llevado a un conjunto a adquirir la categoría de lugar histórico protegido.*²⁶

En cuanto a la Integración y Revalorización del Patrimonio, diversas soluciones se van estableciendo para la convivencia del pasado y del presente. A menudo sin tener en cuenta la secuencia histórica con el entorno y la integración en el contexto, dejando cortes drásticos como ocurrió hace años en el templo de Diana en Évora aislado absolutamente de su entorno arqueológico-arquitectónico, lo cual se trata de superar en la actualidad como en un proyecto integral iniciado con las excavaciones del templo de Diana en Mérida, para entender mejor el entorno del edificio y la evolución histórica de todo el área del Foro de la Colonia, donde hubo por ejemplo una sinagoga judía y posteriormente una ermita cristiana, pero además con ánimo de darle continuidad en el tejido urbano e integrarlo con el resto de la arquitectura eliminando todas las medianeras según las propuestas de un PEIARI.

Algunas integraciones han supuesto la recuperación de bienes del pasado, rescatados del tejido urbano histórico, como el teatro romano de Cartagena²⁷ o parte del circo en Tarragona, pero han tenido que optar por

²⁶ ALTÉS BUSTELO, José: "Los métodos de la restauración arquitectónica a escala urbana y monumental", *Principios de restauración... op. cit.*, pág. 43. En esta línea se desarrolla la "Restauración objetiva" de Antoni González con un método aplicado en cada caso para hallar el criterio eficaz que, eso sí, pasa por el conocimiento, la reflexión, la intervención y la conservación preventiva. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, Antoni: *La restauración objetiva (Método SCCM de restauración monumental)*. Memoria SPAL 1993-1998, Barcelona, Diputación de Barcelona, (1ªreed. 2000), pág. 30.

²⁷ RAMALLO ASENSIO, S. y RUIZ VALDERAS, E.: *El teatro romano de Cartagena*, Murcia, Editorial KR, 1998.



12. Palacio Episcopal y entorno de la Catedral de Málaga.

destruir construcciones posteriores y trabajar en una secuencia arquitectónica que a veces puede parecer muy traumática. Con respecto a las integraciones han sido numerosas las iniciativas, desde la conservación de restos y fragmentos de mayor o menor enjundia en los edificios, como la puerta romana de los Leones en Verona, o en Árles, formando un “collage diacrónico”; a los sótanos arqueológicos: en aparcamientos, dentro de edificios públicos y privados, como el caso del Museo Nacional de Arte Romano en Mérida, construido por Rafael Moneo con un revalorizador sótano arqueológico, la cripta de la iglesia de Santa Eulalia igualmente en Mérida o incluso en áreas urbanas bajo el nivel de tránsito como el Foro de Zaragoza bajo la Plaza del Pilar, o las termas romanas de Gijón; y en la superficie y bajo edificaciones que funcionan como “palafitos”, por ejemplo el edificio de las Consejerías de la Junta de Extremadura en la calle Morería en Mérida, construido según el proyecto arquitectónico de Juan Navarro Baldeweg y los arqueólogos que han dirigido la excavación de un solar que tiene 12.000². El arquitecto redujo a 1/3 los puntos de apoyo del proyecto original y utilizó micropilotes, lo que supone un ejemplo de convivencia de un proyecto contemporáneo y ruinas, pero también con respecto a entornos de B.I.C. por la cercanía de la Alcazaba musulmana y del puente romano con los que logró establecer un diálogo. En Barcelona se pensó hacer una integración de grandes dimensiones en el antiguo mercado del Born con la construcción de la Biblioteca Provincial, revalorizando restos arqueológicos de 1714, según un proyecto de los arquitectos Rafael Cáceres y Enric Sòria, aunque finalmente parece que la opción es no incluir la citada construcción de la Biblioteca y dejar solamente la integración de los restos arqueológicos. También han proliferado en nuestro país y en muchos foráneos, las ventanas hacia el pasado en las vías públicas y otros



lugares al aire libre, dejando a la vista restos de distintas épocas protegidos por barandillas (Verona, Mérida) o por cristales; ejemplo es el pozo que da nombre a la calle Pozo Blanco en Pamplona, que se contempla cubierto por una construcción de hierro y cristal, concebida como un mueble urbano; o dentro de edificios públicos o semipúblicos como cafeterías, por ejemplo en una pizzería de Mérida, y en oficinas. Se ha evolucionado en estas integraciones para intentar que al no trasladar los restos a otros lugares o museos la contextualización sea más clara²⁸. En todos estos casos es absolutamente necesario que haya suficiente, pero moderada, información sobre los restos, caso que no ocurre siempre, como en un parque de una ciudad gallega donde la señalización y el foco de iluminación están al mismo nivel de protagonismo que el pináculo de granito de corte clásico al que acompañan. Y que su existencia se justifique por su buena conservación, su referente patrimonial y estímulo para el ciudadano y su discurso basado en insistir en la continuidad diacrónica de culturas en una ciudad o lugar del territorio cuyos bienes patrimoniales no deben entenderse como monumentos aislados sino formando parte de la trama urbana.

Otra línea de actuación es señalar sobre el pavimento lo que está debajo, como el texto escrito en el suelo de un cruce de calles en Pamplona, con un pavimento circular y letras doradas, que hace alusión a la ubicación de un pozo: *"Aquí está el pozo con cuya agua según tradición bautizó San Saturnino a los primeros cristianos en esta ciudad"*; o en Valladolid, donde la rehabilitación *in situ* de parte de la muralla es continuada en el dibujo del suelo con diferentes materiales.

Integración también hecha en nuevas plantas construidas que se elevan sobre edificios de épocas anteriores, siendo muy frecuente la utilización para ello de muros de vidrios que aparecen como soluciones neutras que incluso, a veces, no son percibidas durante la noche. Veamos ejemplos de Lisboa: en la rúa Braamcamp, en la Avda. de la Liberdade, en el Teatro Cine Edén de la Plaza de Restauradores: un edificio de Cassiano Branco ahora hotel al que se le ha introducido varios muros acristalados en la fachada, en Córdoba (Argentina), y con materiales diferentes y cuidados como ahora en el recientemente inaugurado Museo de Arte Contemporáneo Español, Patio Herreriano, de Valladolid, o en cerramientos de claustros y patios de monasterios y palacios. Hay autores que rechazan estas intervenciones de integración de construcciones de distintas etapas históricas, pero para muchos, entre los que nos encontramos, son una solución de convivencia huyendo del mimetismo que además prohíbe la propia Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985.

Sin embargo no deja de ser un conflicto el que se plantea a menudo en la conservación del Patrimonio cuando no hay una normativa clara reflejada

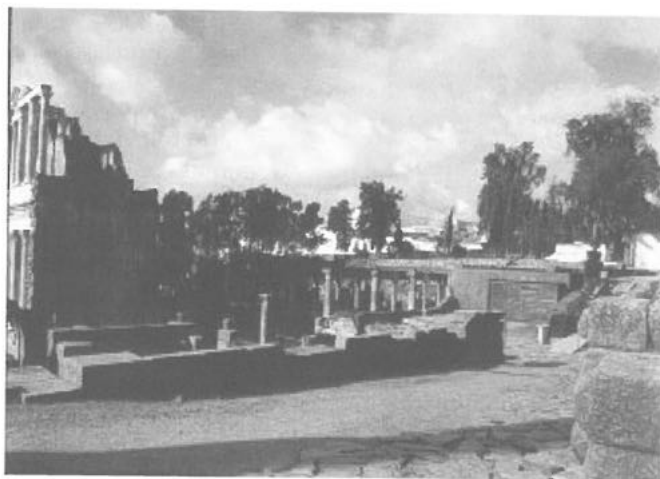
²⁸ LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar: "Proyectos de integración de restos arqueológicos en Mérida", *II Jornadas de Arqueología en Extremadura*, Mérida, noviembre de 2001, (en prensa).



13. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (M.E.I.A.C.), Badajoz.

en el planeamiento o cuando no hay acuerdo entre las distintas instituciones y los colectivos ciudadanos como ha ocurrido en la Plaza del Castillo en Pamplona al decidir construir un aparcamiento, y desmontar con bastante rapidez la mayor parte de los restos romanos, musulmanes y modernos, o en el Paseo de la Independencia en Zaragoza donde por el contrario se ha abandonado el proyectado aparcamiento cubriendo y salvando los restos musulmanes de naturaleza constructiva muy frágil. Un conflicto habitual en las ciudades, que deben abordar la convivencia con su pasado con tranquilidad, estudio detallado y sensatez, impulsando una nueva arquitectura de calidad, sensible que reoriente a menudo sus proyectos tras la investigación arqueológica e histórica-artística.

Además las miradas para entender y proteger el patrimonio deben dirigirse desde los pavimentos hasta los tejados y cubiertas, desde los perfiles panorámicos de miradores a las vistas aéreas, desde los edificios a los espacios placeros. Desgraciadamente todavía es frecuente la falta total de respeto hacia los suelos de las poblaciones; se sustituyen los adoquines, las tierras compactadas y los rollos en los pueblos por losetas de granito y empedrados ajenos al lugar y se eliminan elementos como las “paseras” o calzadas de piedra que atravesaban las Plazas Mayores y que eran evidentes hasta hace poco en algunas. Las fotografías aéreas muestran a veces la transformación de las cubiertas donde las tejas árabes han sido sustituidas por las portuguesas, a pesar de las normas. Sin hablar de los problemas de los entornos e integración de edificios que son rehabilitaciones o de nueva planta en espacios de entornos de B.I.C., a menudo discutidos como los que están frente a la Catedral de Málaga y junto al Palacio Arzobispal del arquitecto Luis Machuca; frente a la Catedral de Murcia del arquitecto Rafael Moneo o fren-



14. Camerinos en el peristilo del Teatro Romano de Mérida, señalados con flecha.

te a la Capilla Real de Granada para Centro José Guerrero rehabilitado por el arquitecto Antonio Jiménez Torrecillas; cuya idoneidad depende siempre de la calidad del proyecto, de su capacidad de diálogo en altura, forma, etc., con el entorno y de la lectura reposada que el paso del tiempo aportará asumiendo paulatinamente la nueva y buena arquitectura²⁹. Hay también una cierta obsesión por la uniformidad. Si se considera que lo dominante en un pueblo histórico es la mampostería cogida con cal o el enfoscado, podemos encontrarnos que todas las casas que se rehabilitan allí lo hacen así, y por imposición de las propias normas subsidiarias, y si la elección es un color de las fachadas puede ocurrir lo mismo, en este sentido también hay una cierta moda de utilizar pinturas de colores rojo pompeyano como antes decíamos. El problema es la falta de especialización en el trabajo de restauración de arquitectos y empresas, e incluso el protagonismo dado a los decoradores que buscan en revistas, los modelos.

Aunque la Carta de Cracovia del año 2000 quiso servir para revisar los conceptos de restauración de la Carta de Atenas y de Venecia, en la mente de todos están los problemas de actuaciones concretas sobre el Patrimonio que cada vez saltan más a los medios de comunicación y que indican cómo las leyes son aplicadas con distinta interpretación u olvido del propio entorno de la sociedad civil, según criterios de gestores, arquitectos y empresas de res-

²⁹ CASTILLO RUIZ, José, *El entorno de los Bienes Inmuebles de Interés Cultural*, Granada, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico-Universidad de Granada, 1997; y del mismo autor: "La integración espacial del patrimonio inmueble: las zonas arqueológicas" en *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, Número 3, Mérida, 1999, págs. 57-69.



15. Cartel de la Ruta "Vía de la Plata" (Junta de Extremadura. 2002).

tauración no siempre acordes con el conocimiento de aquéllas, de las cartas internacionales y de las experiencias positivas.³⁰ Recordemos la polémica restauración del teatro romano de Sagunto con la interesante obra de los arquitectos Giorgio Grassi y Manuel Portaceli (1986-1993), pero realizada con insuficiente estudio documental y respeto a los restos de sus "Cáveas"³¹ y los problemas judiciales actuales al pronunciarse en contra de su construcción el Tribunal Supremo, a los que se han añadido cambios de gobierno político,

enfrentamientos entre los profesionales de la arqueología y la arquitectura y su defensa de los proyectos de diseño personalizado, con el debate actual de si ejecutar la sentencia y destruir lo realizado, lo cual afectaría otra vez al monumento, que sigue generando el uso primigenio de teatro, o dejarlo ya como está, que nos parece lo más apropiado; así como la suspensión cautelar del Tribunal Supremo de las obras de ampliación del Museo del Prado del arquitecto Rafael Moneo en el claustro del monasterio de los Jerónimos, donde también han influido componentes ciudadanos a destiempo, despreocupados hasta hace poco del deteriorado claustro e ideologías reaccionarias, en los que igualmente intervienen los medios de comunicación. Estos acontecimientos han supuesto que el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España se manifestase en su reunión anual del mes de julio en Bilbao mostrando estar preocupados por la creciente judicialización de la arquitectura, defendiendo su profesionalidad y capacidad para crear criterios de restauración con rigor y disciplina de los proyectos arquitectónicos.

En cuanto a los usos del Patrimonio

NAVAREÑO MATEOS, Antonio: "Arquitectura del siglo XX y protección del Patrimonio arquitectónico", *Mérida. Ciudad y Patrimonio*, op. cit., págs. 31-43.

³⁰ Creo relevante el artículo de NAVASCUES PALACIO, Pedro: "Restaurar la arquitectura", en *Descubrir el Arte* Año I, Número 6, Madrid, Agosto 1999, págs. 56-62.

³¹ GONZÁLEZ MORENO, Antonio. *La restauración objetiva...* op. cit., pág.70.



16. Cartel de la Ruta Camino del Cid (Junta de Castilla y León, 2002).

A nadie se nos escapa que la mejor manera de conservar el significado de un Bien es utilizarlo y si es necesario rehabilitarlo para su uso original con cargas semejantes, aunque no siempre es fácil.³² Los esfuerzos de dinamización social de barrios y centros históricos, el uso institucional, universitario, turístico, facilita la conservación, pero para ello a veces se han sacrificado elementos de los inmuebles con excesiva frivolidad, como ocurrió en el pasado con edificios como el castillo de Santa Catalina en Jaén al convertirlo en Parador de

Turismo, y sigue ocurriendo hoy en muchos casos. Consejerías, Hospederías, Hoteles, Paradores, Residencias han sido una magnífica solución que desde hace años se ha fomentado en monasterios, conventos, hospitales, fábricas y ha sido aumentada en la época actúa, pero llegando a ciertos abusos y licencias que rayan en lo kistch.

El monasterio de Guadalupe es un magnífico y bien logrado ejemplo donde la comunidad franciscana ha sabido compaginar uso turístico y continuidad monacal, por ejemplo, además de la importancia de su legado histórico-artístico y de peregrinación devocional, su hospedería es una referencia para muchos como ocurre con el recuerdo de una comida celebrada en el Congreso del C.E.H.A. del año 1990, y cuenta ahora con un comedor anejo realizado por Rafael Moneo. También para museos y otros centros patrimoniales que son hitos de referencia cultural y social, se reutilizan contenedores históricos con otras funciones, aunque no siempre sea la mejor solución. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen, el Museo Patio Herreriano de Valladolid, antes citado, uno de los ejemplos recientes que ha establecido una atractiva relación entre proyecto artístico y edificio



³² La Carta de Venecia (Carta Internacional sobre la conservación y la restauración de los monumentos y de los conjuntos histórico-artísticos), 1964. Artículo 5: "La conservación de los monumentos se beneficia siempre con la dedicación de éstos a una función útil a la sociedad; esta dedicación es pues deseable pero no puede ni debe alterar la disposición o el decoro de los edificios. Dentro de estos límites se deben concebir y autorizar todos los arreglos exigidos por la evolución de los usos y las costumbres".



17. Día romano en Sbeitla (Túnez), 19 de mayo, 2002.

patrimonial al rehabilitar una parte del monasterio de San Benito.³³ Esa reutilización puede ser conceptual al adquirir además un carácter simbólico. El M.E.I.A.C. de Badajoz (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo) utilizó el solar de una antigua cárcel testimonio de tristes sucesos en la guerra civil y por condicionamiento del propio Plan de Ordenación Urbana, el cuerpo principal del edificio debía respetar el panóptico de la construcción originaria; pero estando en malas condiciones de estructura tuvo que derribarse y se volvió a construir con la misma imagen; panóptico que alberga la colección de autores extremeños y recuerda a su vez otros museos importantes. El auditorio de Pamplona actualmente en construcción integrará en el sótano un baluarte de la importante ciudadela militar, después sin embargo de una fuerte polémica, pues en un primer momento corrió peligro de destrucción, mientras que posteriormente se ha convertido en el nombre institucional del proyecto.

El problema es que en muchos casos se produce la pérdida total de identidad con el edificio primigenio por lo que hay que recomendar intervenciones mínimas y lo más reversibles posibles, que al menos preserven sus valores arquitectónicos aunque esto sea una cierta utopía y los arquitectos reclamen un margen de creatividad para acomodarse a normas de higiene, seguridad, o los alternativos nuevos usos. En este sentido insistimos en que las actuaciones críticas exigen buenas direcciones científicas y no todos los arquitectos son restauradores. Por otro lado la utilización de usos originarios como los Teatros: Segóbriga, Clunia, Mérida, es positiva y ha propiciado la realización de nuevos servicios.

³³ Rehabilitación realizada por los arquitectos Juan Carlos Arnucio, Clara Aizpún y Javier Blanco.



En Mérida desde el año 1999 se desarrolla un “Proyecto de Viabilidad y Reforma de la zona arqueológica y entorno del Teatro, Anfiteatro y Casas Romanas adyacentes”³⁴, la primera intervención fue la dotación de unos Camerinos, muy necesarios para la celebración del anual Festival de Teatro Clásico, que evitara los montajes indecorosos que se hacían antes. Fueron construidos en su peristilo durante al año 2000. Unos camerinos de arquitectura muy neutra y reversible, situados en un espacio que en época romana estuvo ya ocupado, primero por un pórtico y después por unas “tabernae” o tiendas junto a la calzada que transcurre por allí, por lo que la historia del propio lugar justificaba una nueva ocupación.³⁵

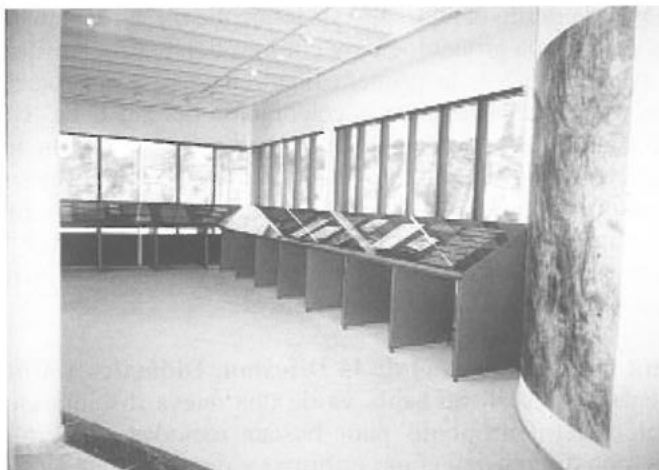
Tema importante es el de la Difusión, Didáctica y Comunicación sobre el legado cultural. Se habla ya de una nueva disciplina que es la de Interpretación del Patrimonio para buscar métodos con procedimientos mediáticos, que diferencien cómo informar y divulgar didáctica y pedagógicamente según los usuarios de los Bienes. Divulgación e información para el turismo cultural, distinto del turismo de masas, e información para investigadores y estudiantes según distintos niveles, desde los escolares más pequeños a los universitarios. Pues los conocimientos científicos se deben explicar con distintas estrategias a los diferentes tipos de receptores. Por eso son fundamentales los departamentos de Difusión y Didáctica, para facilitar la comprensión, en los procesos de puesta en valor y en los conceptos de exposiciones museológicas, en organismos dedicados a la gestión del Patrimonio y en los Museos, y la investigación y asesoramiento del “Mediador Cultural” bien formado³⁶. Los boletines de algunos Museos e instituciones públicas y Fundaciones contribuyen a ello, como el Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio, el Boletín FORO del Consorcio de Mérida³⁷, la revista PATRIMONIO de la Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León, las recientemente creadas Mus-A de las instituciones del patrimonio histórico en Andalucía, y Patrimonio Histórico, Boletín del Cabildo de Gran Canaria que son como otras, interesantes. También es una medida acertada que las excavaciones y obras de restauración se hagan con transparencia hacia los ciudadanos, con ventanas en los vallados que protegen las obras y visitas de jorna-

³⁴ LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar: “Remodelación del entorno del Teatro Romano”, *Boletín FORO*, N^o 18, Mérida, enero 2000.

³⁵ En este sentido podemos recordar la “Carta sobre la utilización de lugares antiguos de espectáculos”, enfocada a teatros, anfiteatros y circos, que fue firmada por el Consejo de Europa en Verona, agosto de 1997, como consecuencia del proyecto Minotauro (Red europea de lugares antiguos de espectáculos).

³⁶ “Dentro de esta denominación se incluyen todas las entidades que operan en el ámbito cultural, desde las distintas instancias administrativas, hasta el sector comercial privado representado por las galerías de arte”, citado por CALLE VAQUERO, *op.cit.*, pág. 73.

³⁷ FORO se encarta cada tres meses de manera gratuita con la prensa local e informa de las actuaciones en materia de patrimonio, descubrimientos de objetos y estructuras y ciclos de conferencias



18. Centro de Interpretación, Cueva de Maltravieso, Cáceres, 2002.

das abiertas, o visitas guiadas como se está haciendo durante las obras del Plan Director de Restauración Integral de la Catedral Vieja de Vitoria (1998-2008).

En este apartado cabe insistir en la necesaria señalización de inmuebles, ciudades y territorios para su adecuación a la visita; pero debe hacerse bajo un programa o proyecto unificador que no llene las ciudades o paisajes de carteles de las distintas administraciones y Planes, con una excesiva culturización y un impacto que derive en algo negativo en lugar de positivo. Hay modelos diversos en materiales y contenidos para contextualizar, ubicar y orientar. Desde indicaciones en el suelo como el caso de Arlés en Francia que remiten a etapas culturales con distintos colores, explicadas en folletos turísticos, a los itinerarios interiores según el planteamiento de la visita.

Pero asistimos quizás a una obsesiva musealización y digo obsesiva porque estamos utilizando la palabra museo con cierta banalidad, como simple reclamo de prestigio. Conceptos como el de Museos Abiertos los encontramos proliferando en cualquier apuesta por utilizar la memoria histórica. Conceptos que intentan conectar, articular y ordenar el patrimonio en la trama urbana, en un territorio o región. No nos oponemos, sino todo lo contrario, cuando es justificada esa articulación que se preocupa de revalorizar el patrimonio en su totalidad³⁸, pero sí cuando se convierte en frívolo slogan de oferta turística reducida a la citada proliferación de carteles. Como decíamos generalmente va unido al concepto de itinerarios culturales y rutas temáticas señalizadas gradualmente sobre el terreno, a lo largo de los caminos o carreteras, a

³⁸ Ejemplo son los nombres: *Mérida Museo Abierto*, *Mértola Vila Museu*, *Vía de la Plata: Vía Museo*.



19. Área de Servicio del Teatro y Anfiteatro de Mérida, inaugurada en julio del 2002.

pesar de las prohibiciones, a veces, de la Dirección General de Carreteras que no se pone de acuerdo con las Consejerías correspondientes, quitándose y poniendo los carteles unos a otros; o en folletos didácticos; y a la relación del patrimonio con el desarrollo turístico y su necesaria interpretación. Estos itinerarios inciden en la etapa patrimonial más sobresaliente o buscan llamar la atención al público sobre épocas o etapas artísticas que se hallan más ocultas por la fuerte potencia de un monumento o época dominante como la ruta de “La Granada Carolina”, planteada como alternativa a la Granada Nazarí que potencia edificios del Renacimiento. Itinerarios y rutas que se deben estudiar y plantear, con rigor e investigación, tanto en el interior de los monumentos, como en barrios o ciudades completas y sus entornos (circuitos periurbanos), comarcas, regiones o corredores peninsulares o interregionales, tanto a nivel nacional como internacional. Nos encontramos también con rutas de referencias literarias como el Valladolid de Delibes o histórico-artísticas como el Camino del Cid. Circuitos que unen localidades o sitios de patrimonio relativamente próximos o comunicados por un concepto territorial, por ejemplo la Lusitania une a ciudades de España y Portugal, y plantean poner algunos circuitos en marcha para una mejora turística al fomentar con ello pasar noches en varios lugares y aumentar la rentabilidad.³⁹ También conseguir la

³⁹ El Proyecto RESIDE: “Le circuit de la romanité”, también es una red de Ciudades del arco euromediterráneo, que desarrolla un tema común: el circuito de la Romanidad, financiado por el programa Ecos-Ouverture de la Unión Europea y un acuerdo franco-tunecino del Gobierno de Kasserine. Su finalidad es intercambio en temas de patrimonio, turismo, artesanía y creación de un sitio internet orientado hacia la promoción turística de las ciudades (Mértola-Portugal, Mérida-España, Árles-Francia, Sbeitla-Túnez y



20. "Toros de Hormigón", Museo Vostell de Malpartida de Cáceres.

Capitalidad Cultural Europea o conmemorar las efemérides de un artista como Gaudí y la configuración de los itinerarios de sus obras se ha convertido en un reclamo popular que se sostiene con distintas fuentes financieras lo cual es percibido hasta en las bolsas de las empresas comerciales de venta de productos que se convierten en escaparates ambulantes.

Otro aspecto de la musealización es la abundante apuesta por relacionar los lugares históricos con ambientes del pasado, escenificaciones teatrales y "animaciones"; lo cual supone desde amueblar con objetos de distintas épocas las cocinas de los monasterios, los castillos medievales o los poblados prerromanos, a realizar actividades en vivo o virtuales unidas a la visita habitual o programadas como mercados medievales, y representaciones de todo tipo, con peligro de limitar la posibilidad de soñar en el espacio arquitectónico o ambiental con un silencio eliminado por los "ruidos" sobrepuestos artificialmente, y de caer en el abuso y reiteración, lo cual en lugar de animar a los visitantes puede servir de rechazo y desprestigio.⁴⁰

Centros de interpretación y observatorios

La preocupación didáctica y la industria del turismo han desencadenado estrategias de diálogo visual y textual, como los Centros de interpretación

Constanza-Rumanía). La duración temporal es de 1999-2002.

⁴⁰ CHOAY, Françoise: "Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural", en *Arquitectura Viva*, nº38, Madrid, septiembre-octubre, 1994. Distintos son aquellos eventos de calidad como el Festival de Teatro Clásico de Mérida, el de Teatro de Almagro o la Semana Musical de Cuenca que sin duda identifican el patrimonio de un lugar y lo convierten en oferta consolidada.



que se inauguran continuamente. Son espacios de recepción informativa, dirigidos tanto a los habitantes de una población como a los visitantes o turistas temporales, que en principio se diferencian de los museos. Sin embargo hoy día se está produciendo en algunos casos una mezcla entre ambos siendo planteados lo mismo en monumentos, espacios culturales y museos. En principio son diferentes a estos y su misión no es la de conservar colecciones científicas aunque cuenten con alguna pieza que explique la validez del discurso, sino la de interpretar e informar con métodos adecuados, de aquéllos Bienes o ambientes a los que ilustran, como este del pueblo de Rada en Navarra, el de la Cueva de Maltravieso en Cáceres, el de la Torre Lucía en Plasencia. Sirven también para una actividad específica como las aulas arqueológicas, que son demandadas por los sectores del consumo cultural y del ocio en el llamado “Arqueoturismo”.

Sin embargo se camina hacia la idea de que los propios Museos de la ciudad sean también centro de interpretación y un primer observatorio informativo, por eso paulatinamente van surgiendo más o se renuevan los existentes con distintos métodos. La red de las “Villes et Pays d’Art et d’Histoire” en Francia ha desarrollado una metodología sobre los que llama Centros de Interpretación de la Arquitectura y el Patrimonio para cada ciudad y sus hitos, clarificando que tienen unos objetivos como el fomentar el desarrollo del conjunto de la oferta patrimonial propuesta por una ciudad o país, para conseguir repartir los flujos de visitantes a los entornos y no solamente a los monumentos locales más relevantes.

También estamos acostumbrados a valorar que una proyección o audiovisual nos reciba en los monumentos o sus centros de interpretación anejos. A la que se unen los carteles con textos, la reproducción de piezas, dibujos y planimetrías, con el peligro de superar su espectacularidad a la contemplación del Bien.⁴¹ Se añaden las restituciones ideales en 3D y facilidades para la interactividad con los visitantes, que busquen la información en pantallas visuales, señalización luminosa en las maquetas, posibilidad de oler aromas, etc. Son lugares que a veces se enriquecen con exposiciones permanentes y otras temporales que pueden ser temáticas. Son positivas las maquetas y réplicas, como la que vemos del Monasterio de Santa María de Huerta, de las que todavía son pocas las verdaderamente científicas, que pueden llevar a la réplica clónica, como la de la Sala de las pinturas de la cueva de Altamira en el Museo y Centro de Investigación de Altamira en Santillana del Mar, réplica que si puede ser una solución alternativa para la conservación del bien y disfrute turístico no nos parece que deba ser una pauta habitual, entre otras cosas por los altos cos-

⁴¹ MORALES MARTÍNEZ, Alfredo: “Patrimonio y Turismo. Del Monumento al Parque Temático”, en *Mérida. Ciudad y Patrimonio. Revista de Arqueología, Arte y Urbanismo*. Número 4, Madrid, 2000, pág. 67. En este texto el profesor Morales insiste en los peligros de convertir los monumentos en caricaturas o parques temáticos.



21. "O Rexo" (Orense), piedras pintadas de Agustín Ibarrola.

tes económicos.⁴² En este caso se ha unido un proyecto integral de museo y de centro de interpretación.

No hay que olvidar el interés de controlar cómo utilizar los nuevos medios de difusión, por ejemplo los Sitios en página Web en Internet, con portales de calidad, conociendo las características de quienes consumen estos medios de información, y las páginas que van apareciendo de cada lugar o de redes con bases de datos para una información patrimonial o información turística. Difusión de la imagen que es demandada además con producciones multimedias en CD roms. Las Ferias de arte y patrimonio, o de Patrimonio y Ocio son conscientes también de la relación del patrimonio con otras actividades.⁴³ Y los Seminarios, Simposios, Cursos y Congresos debaten con frecuencia sobre ello cuando no ocurría hace diez años. Pensemos también el papel que se le está dando a la divulgación del Patrimonio y su utilización, como recurso turístico a través de la comercialización de publicaciones, objetos, papelería, etc. en las tiendas-librerías o boutiques dentro del llamado "merchandising", con reproducciones relacionadas con el lugar y diseños modernos sobre objetos o referencias del patrimonio de los lugares. Es positi-

⁴² ALEXANDROWITCH, Silvia: "Juan Navarro Baldeweg. La arquitectura es un arte", entrevista en *El Semanal* N° 772, Madrid, del 11 al 17 de agosto 2002, pág. 31. El mismo Juan Navarro Baldeweg, autor del proyecto arquitectónico, afirma que el museo de Altamira arquitectónicamente "*es una metáfora geológica, una especie de estructura de recreación del suelo por medios artificiales que aloja una casa para reproducir la luz y el relieve de las pinturas prehistóricas de Altamira, ese es el origen del museo*"

⁴³ Como AR&PA, Feria de la Restauración de Arte y Patrimonio, que se celebra en Valladolid desde 1998.



22. Parque arqueológico de Las Médulas (León).

vo que se fomenten las cartas de calidad y la investigación social y didáctica, para que el turista no solamente pueda comprar un recuerdo estereotipo sino un objeto cultural de un contexto. Uno de los apartados del proyecto RESIDE, es la producción de objetos de venta bajo una metodología, denunciando cómo es muy frecuente la falta de reflexión sobre el particular en las tiendas de los museos y sitios históricos. Dos principios básicos se manejan: el rechazo a la idea de adorno seudo decorativo, vacío de utilidad y contenido que solo sirva para colocarlo en una repisa y llenarse de polvo, y el rechazo a realizar un producto cuya materialización esté en contradicción con su verdadera naturaleza original (soporte, uso, material), pues aquella debe ser perceptible de una manera u otra.⁴⁴ Para ello se deben escoger productos que definen una etapa cultural dominante y conocer aspectos de la vida cotidiana con sus objetos de uso doméstico que puedan reproducirse para el mismo uso con una técnica semejante incluso relacionada con las artesanías que perviven o con un diseño moderno que los utilice de referencia.⁴⁵ Dichas tiendas se sitúan fundamentalmente en las áreas de servicio donde también se construyen aseos, taquillas y cafeterías, que nos gusten o no forman parte de los equipamientos y sistema económico de espacios culturales.

Los museos también han evolucionado y cambiado los criterios, desde el Museo/Santuario de la memoria, de la colección de tesoros y documentos,

⁴⁴ Argumentos del material de trabajo del proyecto RESIDE elaborado por Michèle Moutashar, conservadora-jefe del Museo Réattu de Arles.

⁴⁵ Reflexiones que también se están llevando al terreno del interiorismo arquitectónico, a los jardines históricos, etc.



23. Pedrera de Mas d'Blanc (Tarragona).

hasta el Museo que siendo científico y cultural, creativo e impulsor de nuevos riesgos metodológicos y conceptuales, busca ser divulgativo y didáctico con un acercamiento del Museo al público, como el reinaugurado arqueológico de Alicante (MARQ) con un gran alarde de nuevas tecnologías y recursos mediáticos cuya presentación a la prensa indicaba: “El Museo invita a descubrir un proyecto diferente, innovador, didáctico y divertido; un espacio cultural y de ocio”.⁴⁶ Otras veces el impacto del propio edificio ha influido en su éxito y nivel de visita como el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o el Museo Guggenheim de Bilbao, y los nuevos proyectos se lo plantean.⁴⁷ Además el Museo es también centro de Exposiciones y a veces hay una confusión de objetivos entre ello. Pero no olvidemos defender el papel de los Museos, depósito de obras como documentos sobre los que tutelar e investigar, dirigidos por los científicos correspondientes. Cada vez es más clara, sin embargo, la necesidad de relacionar sus circuitos expositivos y recursos

⁴⁶ “Alicante abre el primer museo arqueológico del siglo XXI”, ABC. Número Especial. Madrid, Septiembre, 2000. Y como afirmó María Corral “Museos y galerías están transformándose en espacios de producción y no únicamente presentación de arte; están convirtiéndose en lugares para la experimentación y la educación, envolviendo activamente al público; en donde el proceso es casi más importante que el resultado...” CORRAL, María: “El espacio como proyecto/el espacio como realidad”, *Catálogo Bienal de Arte de Pontevedra*. Un museo didáctico fundamentalmente es el que se plantea en Atapuerca, como museo de la evolución del hombre con el yacimiento arqueológico, centro de investigación y exposición.

⁴⁷ El arquitecto Jean Nouvel autor de la futura ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, declaraba en una reciente entrevista: “Me gustaría petrificar un momento de historia. Me gustaría contribuir a escribir una nueva página del libro en piedra de la historia de la ciudad, la historia de Madrid”, Juan Pedro QUIÑONERO, ABC Cultural, Madrid, 15, septiembre, 2002.



24.-"Menhires" obra de Manolo Paz en el parque de la Torre de Hércules (La Coruña).

diversos, y para su gestión se han creado las redes de museos sustentadas en decretos autonómicos. Cada provincia tenía antes su Museo Provincial arqueológico y de Bellas Artes, ahora cada Comunidad Autónoma restablece su normalidad histórica con distintas apuestas museísticas, dado también el activo que supone la oferta cultural. Las casas museos y las orientaciones argumentales van aumentando y persiguen encontrar singularidad,⁴⁸ con un discurso temático, cronológico, de un movimiento o tendencia. Las exposiciones buscan hilos conductores temáticos o discursos expositivos que muevan al público, además de defender una tesis. El tener un buen itinerario conceptual en unos y otras es una exigencia, así como la relación de las obras con su espacio expositivo procurando utilizar efectos bellos de perspectivas y espléndidos marcos de diálogo como en la capilla de los Condes de Fuensaldaña con la escultura de Adolfo Schlosser "El cielo sobre la tierra", en el Museo Patio Herreriano o la "Serpiente" de Richard Serra en la sala del pez del Museo Guggenheim. La originalidad de los Museos radica también en su capacidad para generar actividades simultáneas, como los talleres infantiles y las guías didácticas.⁴⁹ Ofertas como citas nocturnas, restaurantes a los que se va con independencia de visitar la colección por ser referencias de la gastronomía de lugar, etc. son testimonio de las nuevas búsquedas de gestión y los Gerentes son considerados fundamentales para conseguir fuentes financieras

⁴⁸ Por ejemplo el MEIAC de Badajoz apostó por su vocación ibérica y de diálogo con Latinoamérica. En Jaén se va a construir y fundar el Museo de Arte Ibérico.

⁴⁹ En una exposición del Museo de Arte Romano de Mérida sobre "Ludi Romani" celebrada este verano, se han organizado juegos para niños que imiten a los romanos, dirigidos por un artista de mimo.



25. "Alfa & Omega", de Rafael Bartolozzi en la playa de Torredembarra (Tarragona).

firmar convenios y dialogar con las Fundaciones, restando responsabilidad a veces a los propios directores científicos, lo cual nos debe llevar a una cierta preocupación.

Otra apuesta es la de la Fundación Capa ubicada en el castillo de Santa Bárbara en Alicante donde el propietario de la colección de esculturas, Eduardo Capa, estableció como condición en la cesión temporal de las obras al Ayuntamiento, tener recursos: para celebrar exposiciones de escultores, para hacer talleres durante el verano de técnicas escultóricas y para

organizar cursos teóricos.

Importantes son los Ecomuseos⁵⁰ donde se trata de valorar la integración de naturaleza y arte, ejemplo es el Museo Vostell de Malpartida donde naturaleza, arquitectura industrial y arte Fluxus logra una simbiosis perfecta a través de cómo se consolidó y rehabilitó. Podemos ver los toros de hormigón, cuyas cabezas están hechas con piezas de motores de camiones y que recuerdan a los de Guisando, dispuestos espacialmente en el antiguo corral de ovejas. También han proliferado los parques de esculturas e instalaciones artísticas en periferias urbanas, como el de la Isla pontevedresa de Xunqueira del río Lérez con doce instalaciones escultóricas, o en plena naturaleza como en "O Rexo" en Orense, con las piedras pintadas de Ibarrola, Montenmedio en Cádiz, Vespella de Gaiá en Tarragona. Su justificación se consigue cuando las obras se han hecho después de conocer el entorno y establecen un diálogo con él y sus particularidades y no se entenderían igual en otro contexto, lo cual no es siempre así. Otro aspecto es la naturaleza tratada por el hombre a lo largo de los tiempos y recuperada como parque arqueológico y de interpretación temática, por ejemplo el parque arqueológico de Las Médulas en León⁵¹ o las Canteras de Medol en Tarragona que mantienen el testigo pétreo de la explo-

⁵⁰ Ya reivindicados en la Bienal de Venecia del año 1976.

⁵¹ SÁNCHEZ PALENCIA, J. y FERNÁNDEZ POSSE, M. D.: Procesos históricos y paisajes culturales: itinerarios por la zona arqueológica de Las Médulas", en *Mérida Ciudad y Patrimonio*. Número 4, Mérida, 2001, págs. 71-93.



tación en la época romana. En la línea de intervenciones y relaciones de cooperación entre ingenieros,⁵² arquitectos y artistas que está dando algunos frutos en España como en el proyecto del Volcán Croscat, Parque del Área Natural de la Garrotxa, se encuentra también una ambiciosa apuesta: el proyecto de Art Parc, pedrera de Mas d'en Blanc a 18 kilómetros de Tarragona. Se trata de dar un uso cultural y medio ambiental a la extracción de la piedra en una cantera, cuyo proceso en principio agresivo se hará regenerando su imagen, tras un proyecto dirigido por el artista Bartolozzi y el arquitecto Gelabert, de acuerdo con los ingenieros de la empresa extractora comprometida con el ayuntamiento correspondiente a realizar la extracción de tal forma que el resultado será poder hacer un auditorio natural y otra serie de actuaciones con fines lúdicos y de aprovechamiento del patrimonio, planificando obras de infraestructura cultural, no siendo una apuesta de land-art únicamente sino de patrimonio y cultura de ocio, para que se mantenga.

Digamos así que otro tema a tener en cuenta por los historiadores del arte es analizar **el diálogo de los Artistas con el Patrimonio** que se ha hecho de diversas maneras⁵³ y acuerdos con artistas, ingenieros, arquitectos, etc. De manera directa y creativa o de forma indirecta, como ha ocurrido a veces con la literatura, la música o el cine vehículo para inventar, recrear y promocionar monumentos y ciudades, como ocurrió con la ciudad de Petra en Jordania, que tras aparecer, sin situarla en su lugar real, en la película "Indiana Jones y la última Cruzada" se hizo mucho más popular como destino turístico cultural. En cuanto a obras concretas de artistas, hay muchos ejemplos: en la Feria FORO SUR de Cáceres, 2001, Montserrat Soto hizo una proyección visual y sonora en el aljibe árabe del Museo Provincial, titulada: "Interiores" donde la mirada en penumbra del espacio subterráneo se completaba con la sensación de estar viendo el mar con su oleaje, transgrediendo y uniendo un espacio por el agua y su recreación virtual. Mientras que Rui Chafes colgó sobre la fachada lateral de la iglesia parroquial de San Mateo un objeto que recordaba una nueva tronera o aspillera, obras que fueron instaladas solamente por unos días. Pero hay un diálogo de obras hechas para permanecer, como el conjunto escultórico denominado "Familia de menhires" de Manolo Paz (1994-1995): una referencia etnográfica de apuesta atlántica, realizada en el parque escultórico desarrollado por el ingeniero Eduardo Toba junto a la Torre de Hércules en La Coruña, como actuación que reordena su entorno B.I.C., relacionado con

⁵² Es muy interesante el N° 58 de *OP ingeniería y territorio*, Revista del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Barcelona, año 2002, dedicado a "La Plástica de la ingeniería civil".

⁵³ En el curso de Verano de la UEX, "El Patrimonio Cultural: de los proyectos de valorización a las miradas intangibles" que he dirigido durante los días 8 al 12 del mes de Julio en Trujillo, encargamos una ponencia al Profesor Don Javier Hernando Carrasco sobre el tema artistas y Patrimonio que tituló: "La Mirada Invertida: Proyecto Plástico y Acervo Patrimonial" y otra al Catedrático Don Francisco Javier de la Plaza Santiago que fue denominada: "El Cine como instrumento revalorizador del Patrimonio Cultural".

dicha torre y otras obras escultóricas planeadas allí mismo⁵⁴. Y la escultura de hierro de 12 metros de altura, “Alfa & Omega” (1999) de Bartolozzi situada dentro del mar frente a la playa mediterránea de Torredembarra, en una plataforma de hormigón que reproduce la que hecha con sacos de hormigón, utilizaban antiguamente los propios pescadores.

Por lo tanto, para terminar, ¿Qué debemos defender los historiadores del Arte?; lo primero formar a nuestros universitarios en materia de Patrimonio y su preservación.

No permitir que los estudios de Turismo y Patrimonio se desvirtúen en Escuelas y Facultades de estudios empresariales con Planes de estudio que apenas contemplan el conocimiento y análisis de los Bienes y sus entornos; sino fomentar, al menos, titulaciones mixtas y bien coordinadas.

Participar necesariamente en los equipos pluridisciplinarios de gestión del Patrimonio Cultural donde parece que los arqueólogos nos ganan en presencia. Plantear la revisión y conclusión de los Inventarios con mejores medios y equipos igualmente interdisciplinarios y hacer las fichas adaptadas a los nuevos medios, amplitud de disciplinas, y transversalidad sociocultural.

Crear institutos de investigación en la propia universidad que no solamente organicen máster sino también trabajos aplicados y proyectos serios de actuación a largo plazo, ofreciendo la información/investigación a las administraciones correspondientes pero exigiendo después el seguimiento de los proyectos sin dejar que sean confiados solamente a las empresas adjudicatarias.

Debemos reivindicar nuestro papel de asesoramiento y de técnicos en Patrimonio en todos los órganos de Gestión Patrimonial. Y apoyar desde la conservación y el respeto, el desarrollo de la creación contemporánea.

Entender también cómo la práctica de la tutela del patrimonio se ve siempre condicionada por las administraciones y la sociedad civil, por la necesidad de utilizar recursos y mantener sus usos, pero conseguir filtrarlas con la ciencia y el pensamiento de la crítica que debe ir por delante de cualquier situación de conflicto.

⁵⁴ TOBA BLANCO, Eduardo, “Arte y Obra pública: consideraciones estéticas para su correcta implantación” en *OP ingeniería y territorio*, N° 58, Barcelona, 2002, pág. 30: “En el proyecto del Parque escultórico de la Torre de Hércules en A Coruña, donde la escultura además de cumplir una función estética de recreación del mito y la leyenda de carácter simbólico, cumple también la misión de ordenar un espacio de 47 h.



COMUNICACIONES



NUEVOS EQUIPAMIENTOS CULTURALES Y DE SERVICIOS EN CIUDADES DE TRADICIÓN INDUSTRIAL. EL AVILÉS DEL SIGLO XXI

CARMEN ADAMS
Universidad de Oviedo

La villa de Avilés, nacida para la industria en los años 50 del siglo XX con el asentamiento de ENSIDESA, intenta ahora adaptarse a una nueva funcionalidad como ciudad de servicios, a partir de dos planteamientos básicos. Por un lado se apuesta por la recuperación de su riquísimo patrimonio arquitectónico con vistas a su reutilización como archivo municipal, salas de arte o edificios universitarios. Por otro, el ayuntamiento promueve la creación de equipamientos culturales de nuevo cuño como el futuro Museo de la Industria o el Palacio de Ferias, Exposiciones y Congresos, apostando por soluciones formales de vanguardia, que impriman un nuevo sello al aspecto del centro de la urbe. Todo ello se encuadra, además, dentro de las directrices formuladas en el nuevo Plan General de Ordenación Urbana.

Si bien tanto la reutilización de viejos contenedores para crear espacios de nuevos usos como la reconversión de ciudades de tradición industrial en núcleos urbanos con función terciaria son soluciones ya conocidas¹, el caso de Avilés puede considerarse singular por diversos motivos.

Así, resulta destacable como la ciudad no pretende desligarse de su tradición industrial, ya que el sector secundario sigue siendo relevante en la economía municipal. De hecho, la intención es contar con esta actividad en los nuevos proyectos, a través de un parque empresarial integrado en la nueva zona central de equipamientos que ocupa terrenos que utilizara ENSIDESA en pleno centro, y que ahora se recuperan para la vida urbana.

¹ Ver diversos ejemplos en GUTIÉRREZ, R., CASTRO MORALES, F., MARTÍN, M.: *Preservación de la arquitectura industrial en Iberoamérica y España*, Granada, 2001.

Igualmente, resulta peculiar el que Avilés, antes de la llegada de la siderurgia a mediados del siglo XX, contaba con un rico patrimonio arquitectónico tanto de época medieval, como barroca o posteriormente vinculado al auge de la actividad burguesa local. Patrimonio, además, que fue respetado tras la llegada de ENSIDESA y el caos urbanístico que trajo consigo el gran incremento demográfico que experimentó la ciudad. Los nuevos barrios obreros² se instalaron no sólo fuera del perímetro histórico de la villa, sino incluso muy alejados de éste, por lo que el casco no sufrió los habituales e irreversibles derribos.

Entre los proyectos que actualmente están en marcha en Avilés con vistas a dotar de nuevos usos a inmuebles valiosos para el patrimonio arquitectónico local destacan los destinados a intervenir en la vieja Pescadería, el palacio de Camposagrado que se convertirá en sede de Estudios Superiores de Diseño, el de Valdecarzana que ya inaugurado alberga el archivo histórico municipal, un conjunto de casas entre medianeras de la calle de la Ferrería que acogerá servicios universitarios o el proyecto de sala polivalente para exposiciones en El Arbolón.

Resulta interesante destacar cómo todas estas iniciativas no suponen ideas más o menos arbitrarias y autónomas a poner en marcha de forma individual. Precisamente lo que hace singular y atractivo el análisis de estas recuperaciones patrimoniales es su capacidad de comportamiento como conjunto dentro de unas directrices generales emanadas de un planteamiento unitario de reconvertir la urbe, de recuperar Avilés para sus habitantes, de hacer ciudad. Y todo ello se recoge en el nuevo Plan General de Ordenación Urbana (PGOU)³.

Así, hay que tener en cuenta que está en proceso de elaboración un Plan Especial para el casco antiguo, con vistas a su recuperación y puesta en valor, según la tendencia de enaltecer lo histórico en el urbanismo de los últimos años⁴. Pero, en lo referente al viejo núcleo amurallado, en Avilés se aprecia una peculiaridad respecto a otras urbes que partiendo de un centro medieval fueron creciendo de forma más o menos caótica hasta nuestros días. Aquí el espacio intramuros no se compactó hasta muy tarde y el plano de los años inmediatamente anteriores a la implantación de ENSIDESA en 1957, apenas varía respecto al siglo XVII. Sí lo hará a partir de esa fecha y de forma espectacular⁵.

Sin embargo, la elección de lugares alejados del centro para asentar a la población obrera y en el polo opuesto el desarrollo de zonas residenciales

² BOGAERTS, Jorge: *El mundo social de ENSIDESA*, Azucel, Avilés, 2000.

³ LEIRA, Eduardo (dir.): *Avance Plan General de Avilés*, Madrid, 2001.

⁴ DELGADO RUIZ, Manuel: "Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural", en HERRERO PRIETO, Luis César: *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2000.

⁵ MORALES MATOS, Guillermo: *Industria y espacio urbano en Avilés*, Silverio Cañada, Avilés, 1982.



como Salinas o experimentos más o menos afortunados como el barrio-jardín de La Maruca⁶ con vistas a alojar a directivos de Cristalería Española ayudaron a mantener el caserío del viejo casco, sus iglesias románicas y sus soporales.

Esta disposición de los barrios de Avilés durante la segunda mitad del siglo XX, que requiere un estudio en sí misma, ha tenido de esta forma y paradójicamente un efecto positivo en lo concerniente a la conservación del patrimonio arquitectónico y del centro histórico de la ciudad; ya que el incremento poblacional no atentó contra el caserío preexistente ni hizo precisa la habitual sustitución generalizada de la edificación.

Con esta materia prima, que no es poco, Avilés hace frente a un plan para humanizar la ciudad, recuperando viejos espacios fabriles ubicados en pleno centro, o restaurando los vetustos edificios para adaptarlos a las nuevas necesidades del siglo XXI.

Un Palacio de Ferias, Exposiciones y Congresos, el Instituto Tecnológico, un puerto deportivo o un innovador Museo de la Industria son algunos de los proyectos que Avilés prevé para afrontar el nuevo milenio con una clara apuesta por la diversificación funcional. Y ello, además, supondrá un cambio radical en la imagen de la urbe: estos equipamientos culturales, de vanguardista elección formal, se asentarán en lo que ya se denomina la *nueva ciudad central*, un sector ubicado en pleno centro de Avilés en un amplio espacio liberado por ACERALIA.

La adaptación a los nuevos tiempos, en los que la industria pesada no puede ya ser el pilar exclusivo de la economía de un municipio europeo, está obligando a muchas ciudades a hacer frente al reto de lavar su cara, sucia de humos fabriles, degradada ambientalmente, para acometer la necesaria diversificación funcional. En este contexto nos hemos fijado en el caso de Avilés, villa industrial y portuaria que, a diferencia de otros casos europeos y españoles, conserva estas dos características de cara al nuevo milenio. Y, lo que es destacable, sin renunciar a estas señas de identidad pretende afrontar el futuro ampliando sus aspectos funcionales y recuperando lo que de villa atractiva para la vida tuvo cuando el auge burgués, cuando las primeras veladas en el teatro Palacio Valdés, los años del Casino y del Parque del Muelle.

Fue Avilés ciudad burguesa y mundana, antes que urbe fabril e inquieta. Fue de vida sosegada, paseos y baños de mar, primero que bullicio de inmigrantes y gentes de aluvión atraídas por el eco que a toda España llegaba de que allá en el norte levantaban una gran fábrica donde había trabajo para todos⁷. Y por ello a la villa no le cuesta ahora pensar en una readaptación al

⁶ ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: "El barrio-jardín de La Maruca en Avilés: una iniciativa de posguerra", en ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: *Notas sobre el patrimonio industrial asturiano*, CPR Avilés, Avilés, 2002.

⁷ DE LA MADRID, Juan Carlos: *Avilés, una historia de mil años*, Azucel, Avilés, 1999; DE LA MADRID, Juan Carlos: *Paralelo 38. Avilés y el siglo XX en cien capítulos*, Azucel, Avilés, 2001.



1. Tipologías edificatorias de la nueva ciudad de Avilés.

ocio y los servicios; no sólo no le cuesta es que parece demandarlo de antiguo, faltaba sólo el impulso.

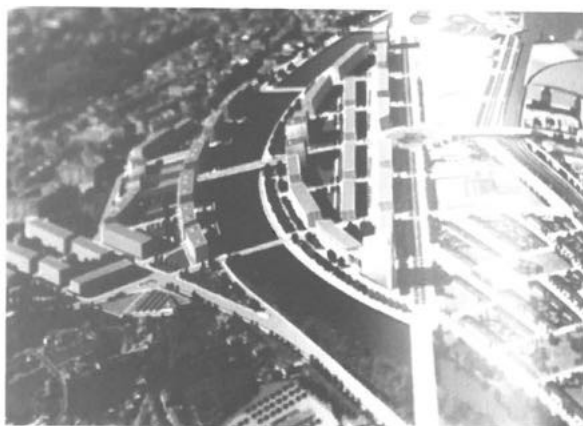
El nuevo PGOU contempla una serie de proyectos de renovación de la ciudad, entre los que destaca la recuperación de la ría y su conversión en eje vertebrador de la expansión urbana. En este entorno será donde se ubique esa *ciudad central* con los nuevos equipamientos culturales que pretenden constituirse en referentes inexcusables del paisaje ciudadano.

Si bien el PGOU contempla muchas más actuaciones, entre las que el soterramiento de vías es un aspecto importantísimo, hemos querido fijarnos en la faja de terreno que albergará esa nueva ciudad central, para la cual están previstos equipamientos culturales y de ocio, que necesariamente convertirán este espacio en el referente inexcusable de Avilés. Y esto se verá reforzado además por la apuesta clara hacia innovaciones formales para los inmuebles representativos que se desprende de este Plan General.

Ese recuperar la franja en contacto con el agua, en ciudades que tradicionalmente han vivido de espaldas a ese recurso, se aprecia en España en el caso barcelonés, con las actuaciones efectuadas durante los años 90 del siglo XX para integrar el mar en la ciudad⁸. Lo mismo se puede decir de la recuperación de los *docks* de Londres, los *piers* de Manhattan o el *waterfront* de San Francisco.

Y es lo que Avilés pretende ahora. Avilés, cuya ría parece a primera vista más una limitación que un recurso, y que sin embargo afronta el futuro considerando esas aguas como núcleo de una fuerza a la vez centrípeta y

⁸ ESTEBAN, Juli y BARNADA, Jaume: 1999 *Urbanismo en Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1999.



2. Prefiguración de la transformación del Puerto. Avilés.

centrífuga que consolida ciudad, por medio de paradójicamente su propia expansión.

El nuevo PGOU de Avilés, que se hace público en julio de 2001, fue redactado por un amplio equipo integrado en CETA Arquitectura y Urbanismo SL, encabezado por el arquitecto Eduardo Leira. El documento apuesta de forma clara por reforzar el centro de la villa, con la ría a modo de eje, como motor dinamizador de la ciudad.

Se parte de la consideración de que la ría y su entorno (ría, puerto y terrenos ociosos de ENSIDESA) son las principales bazas de que dispone la ciudad para afrontar su futuro.

La ría, en su penetración desde el mar alcanza el centro mismo de la ciudad. Su potencial estriba tanto en la longitud de sus dos márgenes como en su ubicación central.

El puerto centra una actividad económica en transformación basada no sólo en su tradicional carácter siderúrgico. Se parte de las dimensiones limitadas del puerto y en su carácter complementario respecto al Musel. Se considera además que, aun con una posible expansión futura, el puerto no va a requerir para su función estrictamente portuaria todo el perímetro de los frentes de agua.

Así el PGOU considera que los terrenos anexos al agua más próximos a la ciudad “podrían llegar a albergar actividades singulares que pueden llegar a ser, como ya ha ocurrido en los puertos de otras ciudades, un foco de atracción”.

Los terrenos liberados de la siderurgia ocupan la mayor parte del entorno inmediato de la ría. Lo que fuera una limitación es ahora una de las principales bazas con que cuenta la ciudad. Aquí se ha planteado la actuación Parque Empresarial Principado de Asturias (PEPA), como moderno polígono industrial que aúne las tradicionales actividades del sector secundario con las

nuevas de servicios, y donde se instalará el Instituto Tecnológico.

En todo caso, no es esta actividad industrial la única a establecer en estos terrenos ociosos de la antigua ENSIDESA. Es más, es aquí por su carácter central donde se encuentra el punto fuerte de la ciudad, aquí donde Avilés puede jugar con una mezcla de usos diversos, de terciario y equipamientos pero también de carácter residencial. Además, se considera en el PGOU que existen otros terrenos susceptibles de acoger actividad industrial fuera del entorno excepcional de la ría.

Los terrenos liberados de la siderurgia acogerán así, en dos áreas diferenciadas: el PEPA con su Instituto Tecnológico por un lado y por otro la nueva ciudad central estructurada en dos áreas, con su Palacio de Congresos y puerto deportivo en el núcleo, y más allá una ciudad jardín con un gran parque donde se emplazará el Museo de la Industria.

El gran reto para la ciudad estriba en implantar actividades e instalaciones de carácter singular que puedan actuar como elementos que afiancen la nueva centralidad, encuadrando a un tiempo esto con un tejido urbano rico y diverso que incluya usos residenciales.

Junto a la conveniencia de ofertar servicios y equipamientos que puedan existir en otras ciudades como Oviedo o Gijón, se valora como imprescindible el lograr algo distinto y singular, exclusivo de Avilés. Y es aquí donde entran esos proyectos para Palacio de Ferias, Exposiciones y Congresos, Instituto Tecnológico, puerto deportivo o Museo de la Industria.

Respecto al reforzamiento de la función residencial, se considera que una oferta singular en el entorno de la ría podría incluso atraer a vecinos de otros municipios para fijar su vivienda en Avilés, potenciando un crecimiento demográfico. Ningún otro municipio del área central asturiano dispone de un potencial de terrenos liberados en un entorno privilegiado como es el de la ría, para atraer nuevos residentes. En este sentido se prevé un barrio de ciudad-jardín de densidad media en el área de baterías de cok⁹.

La zona pasaría de esta forma de ser lugar de implantación de industria contaminante a espacio recuperado medioambientalmente donde se ubicará el Museo de la Industria, en un amplio espacio a modo de parque, según las tendencias urbanísticas tan del gusto del Movimiento Moderno. Parque que, además estaría rodeado por canales.

El Ayuntamiento saca ya a licitación el proyecto museológico y museográfico, a fin de posteriormente acometer el de obra arquitectónica, para lo cual se parte de las instalaciones de la antigua térmica. El museo se plantea como algo vivo, que no obvie la realidad industrial de Avilés de cara al siglo XXI.

Con el objetivo de aprovechar la baza de la ría para potenciar la nueva centralidad resulta imprescindible emprender trabajos con el objetivo de

⁹ Es preciso reseñar como Avilés no es ajeno a este tipo de actuaciones: recordar si no el barrio-jardín de La Maruca, construido en los años 50 del siglo XX para albergar a técnicos de Cristalería Española.



3. Palacio Camposagrado, Avilés.

recuperar este cauce fluvial, realizando obras de saneamiento y eliminación de lodos; proyectos ya en marcha. Como atractivo complementario no se descarta habilitar nuevos canales.

Además, se ve preciso superar las barreras ferroviaria y viaria de tráfico pesado que, junto al cauce han actuado hasta ahora como límite de la ciudad, que así daba la espalda a la ría. Para ello se hace preciso construir nuevas infraestructuras, al tiempo que poner en marcha una política de transporte público que disuada de la utilización indiscriminada del automóvil. Para ello será precisa una reestructuración del sistema ferroviario de la ciudad.

La puesta en marcha del proyecto de nueva ciudad central supone la ampliación del centro de Avilés para lo cual es necesaria la activación de una serie de medidas como el soterramiento del ferrocarril, la canalización y tratamiento integrado de la ría y la habilitación de un nuevo eje urbano entre márgenes.

Así, se logra un área terciaria, comercial y de servicios y la puesta en marcha de una zona de puerto deportivo y lúdico. Junto a ello no se olvida la función residencial, en bloques de alta densidad, para evitar una desertización nocturna o de fin de semana, tan habitual en ciudades que no planifican residencia en sus centros.

La ría se evidencia ahora no sólo como elemento integrado por primera vez en la cotidianeidad local, sino como eje que estructura esa misma vida.

Si bien el PGOU no cierra el diseño de esa nueva ciudad central, sí realiza propuestas interesantes, con modelos formalmente depuradas aunque dotados de ciertas connotaciones expresivas. Así, para el centro de congresos propone un auditorio al aire libre protegido por una cubierta ligera de cuidada plasticidad.

Se propone también una torre de unas 25 plantas, para usos terciarios

-hotel, oficinas, salones de reunión, restauración, ocio...-, que actuaría emblemáticamente como el Faro de la Ría.

Y junto a toda esta actividad de crear ciudad nueva en terrenos centrales, encontramos también todo un programa de conservación, rehabilitación y puesta en valor de antiguos inmuebles, que modifican ahora su función.

El Palacio de Valdecarzana, conocido también como Casa de las Baragañas es un interesantísimo exponente de gótico civil. De hecho, datado entre fines del siglo XIV y principios del XV, es el edificio civil más antiguo que se conserva en Avilés. En la actualidad alberga el Archivo Histórico de la villa. Se trataba de dotar al inmueble de un uso expositivo y divulgativo de la documentación allí custodiada, al tiempo que se garantizase la gestión, investigación y reproducción de los fondos.

El proyecto para convertir el inmueble en Museo-archivo es de 1997, siendo su arquitecto Julio L. Redondo Bajo.

Para la intervención con vistas a la transformación del Palacio de Valdecarzana en Archivo Histórico se tuvo en cuenta el valor histórico-artístico centrado en la fachada de la Ferrería. Por ello se plantea conservar y restaurar los vestigios del edificio original (fachada a la calle de La Ferrería y muros de carga que constituyen el contorno del inmueble), y a un tiempo se decide una reforma en profundidad en el resto.

A la hora de acometer la intervención sobre el edificio se tuvieron en cuenta sus funciones de archivo y museo, y por tanto el espacio se habilitó en dos zonas diferenciadas unidas por un vestíbulo de distribución. Hacia La Ferrería se ubican las salas de exposición y la sala polivalente.

En la planta baja se sitúa el archivo de fondos más antiguos, y superpuesto en la primera el archivo y exposición de la documentación datada entre los siglos XVI y principios del XX.

En el ala oeste se emplazan las funciones de gestión y conservación del archivo en plantas superpuestas. En el piso bajo se ubica el depósito general de documentos, en el primero despachos, y en el segundo las salas de reproducción, digitalización y reprografía. Respecto a esto último se ha resuelto mediante tabiques móviles que puedan variar su disposición en caso de necesidad, teniendo en cuenta los avances tecnológicos que podrían llegar a introducirse.

En 1999 se modifica el proyecto inicial, para adecuar los trabajos a las directrices de la Consejería de Cultura, y se encarga el preceptivo informe arqueológico. Se evidencia entonces cómo los restos son más interesantes de lo previsto y se elabora un plan de excavación más ambicioso. Se encuentra la cimentación de los muros interiores y por tanto se descubre la distribución interna original. Para conservar esto sin afectar los nuevos usos se decide arbitrar una solución a base de cajas de madera en las que sea practicable la visualización de la losa de cimentación.

La rehabilitación del Palacio de Camposagrado para albergar la Escuela Superior de Diseño y de Restauración y Conservación de Bienes



4. Palacio Valdecárcana, Avilés.

Culturales y Patrimoniales se presupuesta en 5.097.664,33 euros, con un proyecto de marzo de 2002 firmado por la empresa Arquitectos Urbanistas e Ingenieros Asociados SL, AUIA, siendo los arquitectos redactores Mario Muelas Jiménez y Agustín Mateo Ortega.

El Palacio de Camposagrado es un inmueble barroco, del siglo XVII, asentado sobre una construcción anterior de época medieval. La fachada norte fue erigida a principios del siglo XVII mientras que la sur se levantó a finales de esa centuria.

Su estado de conservación previo al inicio de las obras era desigual entre el exterior y el interior. El exterior, pese al deterioro de la piedra presentaba una completa conservación de la traza barroca. Sin embargo interiormente no se mantenía nada que pudiera facilitar una lectura histórica. Así, en el exterior se planteó una actuación restauradora, pero el interior se abordó de otra forma.

Si bien la fachada sur mantiene su diseño, en la fachada norte la intervención más significativa estriba en la recuperación de la potencia del primitivo zócalo defensivo, debilitado por los grandes huecos comerciales abiertos. De todas formas se tuvo en cuenta que estos vanos están realizados con cierta dignidad y que forman parte de la imagen urbana del palacio. Por ello se pensó en unas contraventanas pétreas, que puedan ser abiertas total o parcial-



5. Ría de Avilés (Espacio degradado).

mente. Por otra parte se intentó recuperar la diafanidad de la galería de arcos escarzanos.

El inmueble servirá, tras la intervención, como sede de estudios superiores de rango universitario, pero con un fuerte complemento como centro cultural abierto a la ciudad. Por ello se ha dispuesto de un gran patio central cubierto, y se ha reservado la planta a nivel del Parque del Muelle sobre todo para salón de actos y para un espacio polivalente apto para exposiciones, que prevé un posible fun-

cionamiento autónomo con accesos desde el Parque del Muelle y la Cuesta de la Molinera.

El proyecto de rehabilitación, según se destaca en la memoria, intentó ser fiel a la historia del edificio. Así, la intervención se centra en *“la recuperación de la espacialidad interior y funcionalidad básica primitivas del palacio, eliminando compartimentaciones y conexiones que han distorsionado la estructura arquitectónica del mismo, la integración en la formalización definitiva de los elementos que configuraron dicha espacialidad y han llegado hasta nosotros y el diseño de los nuevos sin ningún intento de mimetizar soluciones pasadas pero con clara voluntad de diálogo entre los dos lenguajes desde la claridad de una lectura diferenciada”*.

El proyecto de adecuación de un local de casi 1.000 metros cuadrados en el barrio de Divina Pastora para Centro de Arte “El Arbolón” data de junio de 1999, y aparece firmado por el arquitecto José Luis Areces Fernández. Este proyecto es modificado en octubre de 2000 y posteriormente en noviembre de 2001. El presupuesto de contrata inicial ascendía a 52.987.996 pesetas, incrementándose luego en 7.713.712 pesetas. Los bajos objeto de actuación eran de propiedad municipal y se integraban en dos edificios de viviendas de Protección Oficial construidos a finales de los años 80 del pasado siglo por el



6. Nuevo frente litoral de Avilés.

Principado de Asturias.

La adecuación del inmueble contempla la habilitación de un salón de actos, una gran sala de exposiciones, sala de reuniones, camerinos, aseos, almacén y cuarto de máquinas. La diferencia de nivel se palia en la medida de lo posible, reduciéndola a 55 cm., que se salvan mediante una rampa y una escalera de tres peldaños.

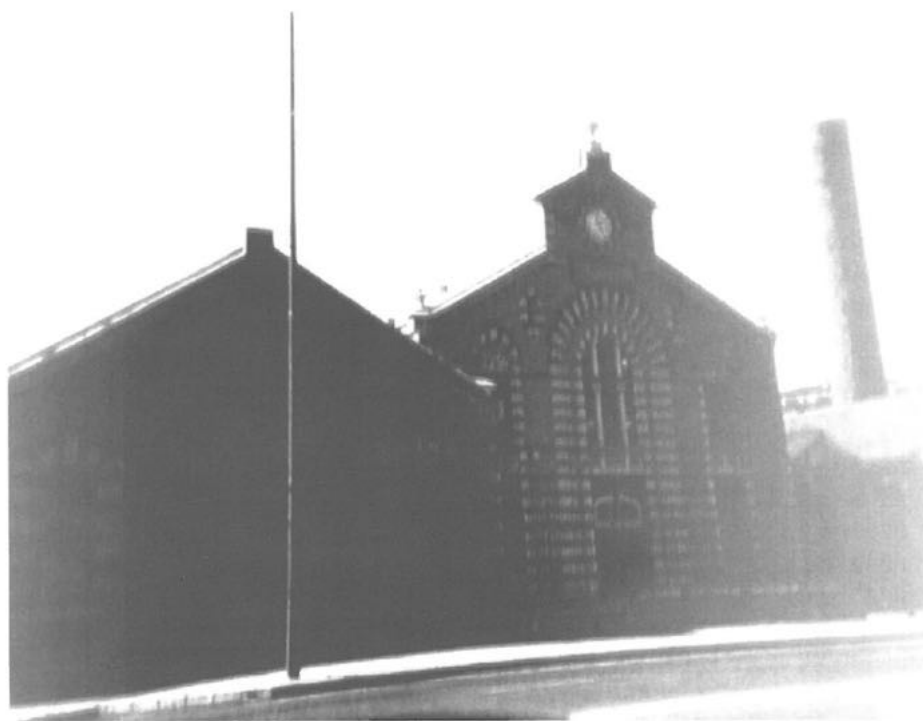
Según consta en la memoria, se pretende que la fachada actúe como escaparate del material artístico, y que llame la atención de los viandantes: *"Para ello, los amplios huecos por los que se produce la iluminación y ventilación de todo el local se han embebido en un bastidor de perfilería metálica HEB 120 que enmarca la rotunda forma cuadrada sobre los neutros entropaños de piedra caliza abujardada imitando el perfil de un cuadro en una exposición. La fachada lateral se ha resuelto con los mismos materiales..."*.

El salón de actos se emplaza en la zona anterior del local, la más despejada de pilares, más próxima a la calle y la de mayor altura. El resto se destina a sala de exposiciones, en lo que la memoria destaca como *"un espacio diáfano, libre de cierres, al objeto de permitir que la iluminación y ventilación existentes en la fachada principal penetren hasta el fondo del recinto tratado"*. En la zona más interior de esta área se ubica la zona de proyecciones audiovisuales.

El proyecto inicial sufre modificaciones, destacando la del diseño de la puerta de acceso para remarcar la entrada, ya que al haberse suprimido los otros vanos, resulta ser el único elemento dinamizador de la fachada.

El acabado del cerramiento exterior del local que se iba a realizar en principio en chapado de piedra natural se cambia ahora por paneles de chapa colocados verticalmente con entrecalles de color blanco, al igual que el recer-





7. La Curtidora. Avilés.

co de la puerta de entrada *“todo ello para mejora del aspecto exterior que quedaría sino como un muro ciego de piedra de difícil calificación estética”*.

El edificio de la antigua Pescadería ubicado en la Plaza de Santiago López es otra de las actuaciones previstas desde el Ayuntamiento de Avilés para transformar viejos inmuebles, en este caso de gran valor arquitectónico, en sedes de nuevas funcionalidades relacionadas con el sector terciario y el mundo de la cultura.

Aquí se ubicará el Ateneo Clarín, un centro de formación municipal no reglada. El Ateneo se convertirá así en sede de los talleres de Arte y Artesanía de las AUPA (Aulas Populares de Avilés creadas en marzo de 2001), una auténtica universidad popular, que pretende de esta forma recuperar el viejo espíritu de la Extensión Universitaria¹⁰. Actualmente, las obras están en fase de licitación, con un presupuesto que ronda los 40 millones de pesetas.

Si bien los orígenes del inmueble hay que retrotraerlos al año 1865, tal como consta en los archivos municipales, la actual factura -con su aparejo de piedra y ladrillo, combinado con cristal- obedece a una intervención efectuada a principios del siglo XX, según se desprende de un análisis estilístico que nos lleva a estéticas de gusto modernista, sobre todo expresadas en el juego de



arco y elementos verticales de los vanos de los lados cortos del inmueble.

La actual intervención para habilitar el Ateneo Clarín prevé la instalación de un aula, una sala polivalente y cuatro talleres: Madera y Restauración, Grabado y Serigrafía, Encuadernación y Estuchería, y Pintura y Dibujo.

La calle de La Ferrería, ubicada en pleno centro histórico de Avilés, se incluye como conjunto en el catálogo de patrimonio de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Se trata de uno de los viales más antiguos de la ciudad. Los edificios datan de los siglos XV, XVII y XVIII. Aquí, aprovechando la unión de dos casas entre medianeras el ayuntamiento tiene el proyecto de abrir un Centro de Estudios Universitarios.

La intervención tendrá lugar sobre las casas de los números 7 y 9, actualmente en pésimo estado de conservación. Si bien está prevista la demolición parcial de los inmuebles, se ha decidido mantener, al menos, la fachada principal y parte de las otras del nº. 9. Según se explica en la memoria, dadas las características de la nueva función, *“se impone un tipo de actuación radical en el edificio existente (puesto que no es compatible con la estructura original del mismo) que conlleve el vaciado interior del mismo y la implantación de la nueva estructura”*.

Las nuevas instalaciones dispondrán de salón de actos en el sótano, en la planta baja se habilitarán espacios para Administración, Despachos, Conserjería y Reprografía, en la primera se ubicarán la biblioteca, un centro de documentación y aulas. La segunda planta se destinará exclusivamente a aulas y el bajocubierta albergará el aula telemática y la sala de estudios.

El presupuesto global asciende a 260 millones de pesetas. El proyecto lo firma el arquitecto municipal Julio Redondo Bajo.

El centro actuará como punto de información sobre los estudios y servicios de la Universidad de Oviedo, sirviendo como referente a los avilesinos para cualquier consulta o trámite ante esa institución, que actualmente debe realizarse en Oviedo.

La Curtidora es la denominación que recibe el edificio que albergaba las instalaciones de la antigua fábrica de curtidos Maribona y Hermano, propiedad de Eladio García San Miguel. En 1990, estando ya abandonado el inmueble, sufrió un incendio que acabó de arruinar su fábrica, dejando no obstante aún aprovechable partes importantes de su excelente factura.

Con fondos FEDER se restauró el inmueble a fin de transformarlo en el centro de empresas “La Curtidora”. El proyecto fue redactado por Fernando Nanclares Fernández, Nieves Ruiz Fernández, Juan González Morrión y Jesús Menéndez Fernández, y recibió el Premio Asturias de Arquitectura en 1994.

¹⁰ GARCÍA MARTÍNEZ, Mercedes (coord.): *Los orígenes de las Aulas Populares en Avilés*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 2001.



El edificio, de estética modernista como suele ser habitual en tantos ejemplos de arquitectura fabril de principios de siglo, fue erigido entre 1901 y 1903. La intervención supuso una actuación integral sobre el interior, mientras que se respetaron los muros y ornamentación exterior.



LA ARQUITECTURA TRADICIONAL ADAPTADA PARA MUSEOS ETNOGRÁFICOS, CASAS-MUSEO U OTROS CENTROS DE EXPOSICIÓN: EL CASO DE MALLORCA

JAUME ANDREU GARMÉS
Universitat de les Illes Balears

La presente comunicación pretende ofrecer una visión amplia, partiendo de los ejemplos concretos, de las intervenciones desarrolladas hasta ahora en Mallorca para adaptar edificios representativos de la arquitectura tradicional como espacios de visita pública, museos etnológicos, casas-museo, centros culturales, centros de interpretación del medio, etc. Primeramente, veremos cuál ha sido su evolución a lo largo del siglo XX, teniendo en cuenta los diversos usos, entidades promotoras, público destinatario, etc. Después se hará una breve descripción de los diversos tipos de construcciones afectadas, analizando posteriormente las intervenciones arquitectónicas realizadas, sin olvidar algunos planteamientos museográficos.

A principios del siglo XX el Archiduque Luis Salvador de Austria crea, en una de las casas de las posesiones que había adquirido en Mallorca, el Museo Balear. Pone parte de las salas del gran edificio a disposición de la promoción de productos isleños, aunque a su muerte el proyecto no fue continuado por sus herederos¹.

En 1927 nace, por iniciativa particular, el Museo Regional de Artá². Hasta hace pocos meses este museo se ha ubicado en una antigua casa señorial del municipio.

En 1932, gracias al Rotary Club de Palma, se abre al público la casa

¹ El interés del archiduque por recopilar y difundir el modo de vida tradicional de las Baleares, incluyendo las construcciones, queda reflejado en sus obras, entre las que cabe destacar: *Die Balearen* (publicado en Leipzig en la década del 1880) y HABSBURGO-LORENA, L.S.: *Las Baleares descritas por la palabra y el dibujo*, Diez tomos, Palma, Olañeta, 1984.

² Este museo, aparte de destacar por su sección arqueológica, contará con importantes fondos de carácter etnológico, como la colección de artesanía realizada con hoja de palmito (GAYA NUÑO, J.A.: *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, pág. 622-623).



1. Barraca y caseta de Casa Muda (Parc Natural de Mondragó).

natal de Fray Junípero Serra en Petra, con el fin de difundir la causa de este misionero mallorquín evangelizador de California en el siglo XVIII. La intervención supone un episodio primerizo en cuanto a edificio tradicional adaptado íntegramente para la visita, en este caso recreando el ambiente de una vivienda de campesinos humildes de la Mallorca de principios del XVIII.

Un capítulo clave en el transcurso del fenómeno que estamos estudiando es la inauguración en 1965 del Museo Etnológico de Mallorca (como sección del Museo de Mallorca). Se ubicó en la villa de Muro, en una casa del siglo XVII, representativa de las que los ricos terratenientes tenían en los pueblos. El arquitecto Gabriel Alomar la donó al Estado para tal efecto. El objetivo básico que justificaba la creación del museo era recoger todas las manifestaciones de la vida rural propias de la isla de Mallorca, aprovechando un edificio representativo de la arquitectura tradicional de la isla. Tal como indicaba en aquel entonces su director, Guillermo Rosselló Bordoy, la oferta del Museo de Muro quedaba completada con la de la casa natal de Junípero Serra³. A principios de los años 70 el Museo aumentará su espacio gracias al añadido de otra casa, también donada por Alomar, en la que se ubicarán las salas de oficios artesanos⁴. A finales de los 60 se abre, por iniciativa privada, La Granja de Esporles. Se destina especialmente al turismo de

³ ROSSELLÓ BORDOY, G. y VIDAL TOMÁS, B.: *Museo de Mallorca. Sección Etnológica de Muro*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional (Dirección General de Bellas Artes), 1966, pág. 16.

⁴ ROSSELLÓ BORDOY, G.: *Museo de Mallorca: Sección etnológica, Sala de Oficios Artesanos*. Madrid, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, 1976.



2. Centro Cultural de Ca n'Apol·lònia (Sant Llorenç).

masas, que en aquellos momentos ya estaba en pleno “boom”. En este ejemplo de *cases de possessió* se pretende recrear el ambiente tradicional de estas construcciones emblemáticas del campo mallorquín, presentando básicamente piezas de etnología mallorquina, aunque también se expongan antigüedades y obras de arte de procedencia diversa. Actualmente el local se presenta como museo y restaurante⁵.

En fechas próximas, igualmente por iniciativa de sus propietarios, se ofrecían a la visita turística otras dos *cases de possessió*: Alfabia y Son Marroig. En el primer caso el recorrido de la visita se centra en los jardines y del edificio sólo puede visitarse una pequeña parte: algunas de las estancias más lujosas. La segunda, ubicada en uno de los entornos paisajísticos más visitados de la isla, se abrió como casa-museo del Archiduque Luís Salvador, quien había sido su propietario a finales del XIX y principios del XX, responsable de una gran reforma que determinó su aspecto actual.

En 1995, con objetivos similares a los ya señalados en La Granja de Esporles, se abre a la visita otro ejemplo de *cases de possessió* convertida básicamente en “museo etnológico”: Els Calderers de Sant Joan. El centro se presenta como una visita a “Mallorca en el siglo XVIII”⁶.

A finales de los 80 y especialmente a lo largo de los 90 es cuando se produce un gran aumento de intervenciones en edificios y construcciones

⁵ La visita contempla también un recorrido por los jardines, así como degustación de productos “típicos”, exhibiciones de bailes regionales, etc.

⁶ En el recorrido de la visita también se ha incorporado una zona donde se muestran diversas especies de animales de raza autóctona.



3. Fachada principal de Els Calderers (Sant Joan).

representativos de la arquitectura popular mallorquina para adaptarlos como museos, casa-museo, centros culturales, centros de interpretación del medio, etc. Son intervenciones realizadas normalmente una vez que el inmueble pasa a titularidad pública o de alguna fundación. Cabe relacionar este incremento de actuaciones con el hecho de producirse una mayor sensibilización por parte de la opinión pública y de las instituciones hacia el valor patrimonial de estas construcciones y la necesidad de su conservación.

Como museo etnológico dedicado al tema de la producción cerealícola se rehabilitó el Molí d'en Gaspar en Lluçmajor⁷, por iniciativa de la acción social y cultural de una entidad financiera⁸. También centrado en los valores etnológicos relacionados con la producción cerealícola aparece, a finales de los 90, el ambicioso proyecto de Es Molinar, eco-museo de Montuïri. Contempla la restauración y rehabilitación de gran parte de los molinos del municipio, los cuales podrán tener diversas funciones dentro del espacio visitable⁹. Actualmente ya se han restaurado dos molinos y se está

⁷ Véase RAMIS PUIG-GROS, A.: *El Molí d'en Gaspar (Lluçmajor). Guia de Visita*. Palma, Sa Nostra, 1987.

⁸ La entidad lo cedió en 1991 al Ayuntamiento de Lluçmajor, el cual actualmente se encarga de su administración. Después de la cesión ha sido visitado especialmente por grupos de escolares; se ha editado una guía didáctica enfocada especialmente a los estudiantes de ESO.

⁹ Sobre el proyecto de este Ecomuseo, véase ANDREU GALMÉS, J.: "Es Molinar, Ecomuseo de Montuïri, un proyecto para la preservación y difusión del patrimonio etnológico en Mallorca", *XIII Congreso CEHA*, Granada, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, 2000, pág. 221-229.



trabajando en otro¹⁰. El proyecto integra además un molino ya rehabilitado a principios de los 90, el d'en Fraret, convertido en sede de la Fundación Son Fornés y museo arqueológico¹¹.

Es precisamente en la rehabilitación del Molí d'en Fraret, donde encontramos uno de los primeros ejemplos de recuperación desarrollada gracias al acuerdo de colaboración establecido entre el Consell de Mallorca (a través de FODESMA), el INEM, el ayuntamiento y la Asociación de Amigos de los Molinos de Mallorca. Esta colaboración será seguida para edificios de otros municipios. El acuerdo permitió la creación de una escuela de formación de personal especializado en la restauración de este tipo de edificios¹². También vinculada a FODESMA, hay que destacar la creación en 1989 de la Escola de Margers de Mallorca, destinada a formar personal capacitado en la recuperación de los muros y otras construcciones tradicionales realizadas con la técnica de la piedra en seco.

Otras actuaciones a destacar son las realizadas en espacios naturales protegidos, especialmente en los de titularidad pública. En éstos se han considerado las construcciones tradicionales existentes como elemento básico en la definición del medio, por su valor etnológico y paisajístico, y por tanto dignas de ser conservadas. Han sido tenidas en cuenta como elemento importante a la hora de organizar los itinerarios de visita a estos enclaves. En ocasiones se trata de construcciones que deben ser entendidas más como obras de ingeniería tradicional que como edificios en sí, como ocurre con hornos de cal, carboneras, pozos de nieve, norias, etc. En éstas, las actuaciones realizadas van encaminadas únicamente a la conservación o restauración. Un ejemplo representativo lo hallamos en Son Moragues (Valldemossa)¹³.

Cuando ya se trata de construcciones habitables, aunque puedan ser de dimensiones reducidas, la conservación y restauración van unidas normalmente a una rehabilitación para nuevos usos. En unas ocasiones se utilizan para la tarea de mantenimiento de dichos espacios naturales, como diversas de las *casetes* del Parc Natural de Mondragó; en otras se convierten en refugios para excursionistas, como el *porxo de nevaters* de Son Moragues o las *cases de possessió* de Es Tossals Verds¹⁴. En relación al tema que nos ocupa,

¹⁰ Se han restaurado el Molí d'en Ferrando y el Molí d'en Ballester y se está trabajando actualmente en el Molí d'en Nofre.

¹¹ Sobre la intervención realizada en este molino ver: RABASSA OLIVER, B. y MORANTA JAUME, C.: "Los molinos harineros de viento de Baleares. Su antigüedad y restauración", en *Restauración y rehabilitación* n° 24, págs. 32-39.

¹² La escuela lleva el nombre de Gabriel Rabassa, fundador de la Asociación de Amigos de los Molinos de Mallorca.

¹³ Ya a principios de los 80 se estableció un itinerario que unía las construcciones más representativas de este enclave (véase: MAYOL, J. y CAPELLÀ, M.A.: *Son Moragues. Guia de passeig*, Palma, ICONA, 1982).

¹⁴ En relación a estos refugios de excursionismo, cabe mencionar un ambicioso proyecto del Consell Insular que consiste en la creación de la denominada ruta de la piedra en seco, presentada a principios del



4. Casa Natal de Fray Junípero Serra (Petra).

hemos de destacar los edificios convertidos en centros de interpretación del medio, en los que se exponen contenidos de carácter naturalístico, histórico y etnológico de la zona en que se encuentran. Ejemplos destacables serían el Museo del Parque Nacional de Cabrera¹⁵, ubicado en la antigua bodega, o el Centro de Interpretación de la Serra de Tramuntana, ubicado en la casa de Cas'Amitger¹⁶. Otros ejemplos son la casa del huerto de Can Reviu (Pla

de Sant Jordi)¹⁷ y dos de las *casetes* de Mondragó¹⁸.

En 1999 se inaugura la Casa-Museu Llorenç Villalonga, una vez adquirida y parcialmente rehabilitada por el Consell Insular de Mallorca. Se trata de la casa que el insigne escritor tenía en Binissalem, conocida popularmente como Can Sabater, destinada ahora en gran parte a difundir su obra, pero también a centro de exposiciones temporales.

Además, otros edificios tradicionales también han sido rehabilitados para museos de diversa índole. Una obra de gran envergadura fue la que con-

2002. Esta ruta atravesaría gran parte de la Serra de Tramuntana por itinerarios cuyo elemento integrador serían las construcciones tradicionales, en especial las realizadas en la técnica de piedra en seco: caminos, muros, banales, barracas, *porxos*, pozos de nieve, etc. En la ruta quedan englobados los refugios de Son Moragues y Es Tossals verds, ambos dependientes del Consell, más algunos que se irán añadiendo.

¹⁵ Inaugurado en 1996.

¹⁶ Inaugurado en 1994, una vez rehabilitado y cedido por el obispado al Govern Balear.

¹⁷ El Huerto de Can Reviu se sitúa al lado de las pistas del Aeropuerto de Son Sant Joan. Es propiedad de AENA. Todo el conjunto fue restaurado en 1998 gracias al acuerdo entre la entidad propietaria y FODESMA. El conjunto constituye la llamada "Casa del medio ambiente del Aeropuerto". En la casa en concreto se ubica el Aula Interactiva del Aire, destinada especialmente a la visita de escolares.

¹⁸ Se trata de las *Casetes* de Ca na Martina y Ca sa Muda.



5. Can Gelabert (Binissalem):
Una de las salas de exposicio-
nes de la primera planta.

virtió a finales de los 80 la Torre dels Enagistes, una mansión rural tardo-medieval, en Museo de Manacor¹⁹. Más recientemente, en el 2002, se ha inaugurado el Museu del Fang en un antiguo molino de viento situado en la localidad de Sa Cabaneta. En ambos casos por iniciativa municipal.

Otra serie de edificios serían los que pueden agruparse bajo el denominador común de haber sido rehabilitados como centros culturales y/o sociales en diversos pueblos, normalmente de propiedad municipal. Son ejemplos: Can Gelabert (Binissalem), Son Tugores (Alaró), inaugurados respectivamente los años 2000 y 2002, o Ca n'Apollònia (Sant Llorenç), entre otros. Una parte importante de su espacio suele estar destinada a salas de exposiciones temporales y/o conferencias.

Finalmente, cabe tener en cuenta que desde principios de los 90 son muchos los casos en que la arquitectura tradicional es utilizada para agroturismo, turismo de interior, otros servicios de hostelería o únicamente como restaurantes. Especialmente se han visto afectadas *cases de possessió*, pero también edificios de menores dimensiones, tanto rurales como urbanos. Esta reutilización puede afectar el conjunto del edificio o sólo una parte. El cambio de uso suele ir precedido de obras de rehabilitación. Estas obras pueden ser de muy diversa envergadura, desde la simple adaptación de algún espacio para servicios, cocina, etc. hasta obras que suponen una reestructuración y reforma de todo el edificio, incluso importantes ampliaciones. Este fenómeno afecta, con diferencia, a muchos más edificios que al conjunto de todos



¹⁹ Para conocer la historia del edificio y la memoria de la intervención realizada véase: GARCIA YESTA, N. y OLIVER SUNYER, G.: *El casal dels Nunis. Torre dels Enagistes de Manacor. S. XIII-XVI*, Palma, I. d'E.B., 1994.



6. Son Tugores (Alaró): espacio donde se ubicaba el antiguo molino harinero.

los de las otras utilidades que hemos indicado hasta ahora. No es el objetivo de este escrito tratar estas actuaciones, las cuales podrían ocupar una investigación monográfica, si bien existen evidentes coincidencias con las actuaciones que centran el presente estudio. De hecho, en algunos de estos edificios se reservan espacios utilizados únicamente para la visita²⁰, o por el contrario, en complejos como La Granja, existe uno para reuniones y comidas multitudinarias.

Características tipológicas de las construcciones

Antes de pasar a analizar aspectos museográficos y las intervenciones arquitectónicas realizadas en las rehabilitaciones, es conveniente hacer un repaso a las características tipológicas básicas de los edificios afectados, para ver los aspectos arquitectónicos y de uso originales. Con los ejemplos que hemos venido señalando hasta ahora, ya se ha puesto de manifiesto que estamos ante un ámbito, el de la arquitectura popular mallorquina, muy diverso en cuanto a tipologías de edificios, teniendo en cuenta que además se trata de construcciones presentes en los núcleos urbanos o en el entorno rural. En cuanto a las viviendas encontramos básicamente tres grupos: por un lado los humildes habitáculos temporales situados en las tierras de labor, como son las *casetes*, *porxos* y *barraques*; por otro lado las casas unifamiliares, constitui-

²⁰ Un buen ejemplo serían las *cases de possessió* de Son Santandreu (Petra), donde se han habilitado la bodega y los graneros como “salas de pública concurrencia”, (para servicio de comedor, reuniones, etc), ofreciendo a los clientes la posibilidad de visitar la planta noble del edificio (residencia señorial), en donde cada habitación se conserva amueblada como lo estaba a principios del siglo XX.



7. Molí d'en Fraret (Montuïri).

das por la denominada *casa de pagès*, en el entorno rural, y *casa vilatana*, en el urbano; y finalmente, como ostentosas viviendas plurifamiliares, en las que los propietarios (ricas familias terratenientes) se reservaban una parte para su residencia, a menudo temporal, cabe señalar, las *cases de possessió*, en el medio rural, y la *posada*, en los pueblos.

Respecto a las *casetes*, *porxos* y *barraques*²¹, se trata de construcciones cuyos muros están realizados con la técnica de la mampostería de piedra en seco, aunque en las dos primeras tipologías es frecuente el uso de la técnica de mampostería de piedra y mortero. Tienen un espacio único, a menudo compartido por el trabajador y las bestias de tiro. Son de planta cuadrada o rectangular y el único vano es el portal de ingreso, a excepción de que pueda haber algún minúsculo ventanuco. En el interior pueden aparecer elementos como un hogar, alguna alacena, un pesebre, cisterna, etc, en muchos casos aprovechando huecos en el muro.

La diferencia básica entre *barraca* y *casete* o *porxo* se halla en la solución de la cubierta: mientras en la primera es de losas de piedra dispuestas en falsa cúpula (sería el caso de las existentes en el Parc Natural de Mondragó) o a doble vertiente aguantadas por troncos; en las segundas es un tejado a una vertiente de teja árabe, aguantado por vigas de madera. Un tipo más austero es el de la denominada *barraca de carboner*, con la cubierta de troncos y material vegetal (Son Moragues).



²¹ Para estudios detallados sobre estas construcciones ver: CALVIÑO, C. y CLAR, J.: *Les barraques de Lluçmajor, una arquitectura popular*; Palma, CIM-FODESMA, 1999; o, SACARÈS, M.: *Recull de barraques i casetes de Lluçmajor*; Lluçmajor, Ajuntament de Lluçmajor, 2000.



8. Conjunto de molinos, casa y demás construcciones de Can Revú (Sant Jordi-Palma).

utilizada como almacén y para habitaciones del servicio (La Granja, Els Calderers). Respecto a materiales constructivos y solución de cubierta, así como el esquema general de aberturas de las fachadas, también coincide con la casa bloque más humilde: disposición regular con las ventanas de las diferentes alturas alineadas formando ejes verticales. Igualmente hay coincidencia en las diferentes soluciones que se pueden dar a los revoques de las fachadas.

En la *posada* se repiten muchos de los esquemas volumétricos y funcionales de las *cases de possessió*, aunque con los condicionantes que el entramado y parcelación urbana pueda suponer. En estos edificios la mayor parte del espacio es utilizado para vivienda de los propietarios y su servicio, aunque también son importantes los utilizados para transformar y almacenar la producción agrícola. Es el caso de Son Tugores, casa en la que se halla una almazara y un molino hidráulico para producir harina, o de Can Gelabert y Can Sabater, las cuales tienen bodega. En la *posada* donde se ubica el Museo Etnológico de Muro, además de espacios relacionados con la producción cerealícola, también existió una farmacia.

En cuanto a molinos de viento se refiere, en Mallorca existe una gran



diversidad entre los numerosos ejemplos conservados²⁶. Por un lado están los molinos harineros, caracterizados por su torre cilíndrica. Entre éstos aparecen casos de edificios constituidos únicamente por la torre y otros de edificios con una casa, de una o dos plantas, en cuyo centro se eleva la torre. Esta casa normalmente es de planta cuadrada, dividida en tres crujías cubiertas de bóvedas de cañón y/o de arista. En los molinos que integrarán el Eco-Museo de Montuïri aparecen ejemplos de todos estos casos. Un representativo molino harinero con torre y casa es también el que acoge el Museu del Fang o el d'en Gaspar. Por otro lado cabe mencionar los molinos elevadores de agua, de los que también aparecen edificios únicamente con torre (en este caso cilíndrico, tronco-piramidal, etc.) o con casa; en el Huerto de Can Reviu se hallan ejemplos de las diversas tipologías²⁷.

Las intervenciones arquitectónicas

Las intervenciones realizadas en estos edificios suponen obras de muy diversa índole. La diversidad radica especialmente en el criterio de intervención de los arquitectos, influyendo aspectos como la protección existente, el uso a que va a ir destinado, el hecho de que la obra abarque todo el edificio o sólo una parte, el estado de conservación en que se encuentra, las características tipológicas, el presupuesto, etc.

Entre los casos estudiados podemos hablar, en general y según la intervención realizada, de dos grandes grupos. Por un lado hallamos los edificios en que se han realizado obras de conservación y restauración (o incluso reconstrucción) para mantener o recuperar el estado original de éstos, aunque también se puedan haber realizado rehabilitaciones e incluso alguna mínima ampliación. Son obras que siguen un criterio mimético con el edificio antiguo, en cuanto a materiales, técnicas, elementos constructivos, etc. Por otro lado, existen edificios en los que las obras de restauración y rehabilitación siguen criterios en los que se diferencia claramente la parte conservada del edificio antiguo de la creada de nuevo por el arquitecto, al menos en los interiores.

Entre el primer grupo encontramos la mayoría de edificios, desde las intervenciones de principios del XX hasta bastantes de las recientes. Son especialmente edificios en los que se pretende recrear total o parcialmente las funciones originales: los destinados a "museos etnológicos" (Muro, La Granja, Els Calderers, etc) o las casas-museo de personajes ilustres (Junípero Serra, Llorenç Villalonga). Pero también se incluirían otros rehabilitados

²⁶ Para una visión general de estas tipologías véase entre otras obras: GARCIA INYESTA, N. y OLIVER SUÑER, G.: *Cases de molí*, Palma, I. d'E.B., 1989.

²⁷ En relación a los molinos elevadores de agua ver: ROSSELLÓ VERGER, V.M.: "Molinos y norias", *Panorama Balear* nº 81, Palma, Luís Ripoll, 1961.

para usos diferentes a los originales.

Entre el segundo grupo encontramos especialmente algunas obras recientes (realizadas en los últimos diez años), destinadas principalmente a centros culturales y sociales. Es el caso del Museo de Cabrera, de Can Gelabert, Son Tugores o el Molí d'en Fraret, entre otros.

A continuación nos detendremos en una serie de casos ejemplificadores de las soluciones adoptadas en el primer grupo de edificios, los cuales nos permiten apreciar cuál ha sido la evolución a lo largo del siglo XX.

Cuando en 1931 el arquitecto Guillem Forteza lleva a cabo la restauración de la Casa Natal de Junípero Serra²⁸, se encuentra con una vivienda construida a principios del XVIII que había sufrido importantes reformas a finales del XIX. Para recuperar el estado original se basó en un testimonio oral, pero también acudió a la reconstrucción por comparación con construcciones similares, entrando en el campo de la idealización, incorporando algunos elementos que seguramente nunca habían existido en la casa. Cabe tener en cuenta que la actividad de Forteza "es decisiva en la conformación arquitectónica de lo regional"²⁹.

Tres décadas más tarde, las intervenciones en el Museo de Muro, realizadas por los arquitectos Gabriel Alomar Esteve, otro de los representantes del tradicionalismo arquitectónico insular³⁰, y Felipe Sánchez Cuenca, estarían bastante en la misma línea. Tal como ya había planteado Alomar al hacer donación del inmueble, se pretendía "*conservar en toda su autenticidad y carácter una casa semirrural antigua (...) adornando sus dependencias más características con el atuendo y menaje que tuvo en sus prístinos días y utilizándola en las demás dependencias como depósito, ordenado científicamente, de los objetos de este tipo*"³¹.

En relación a la parte que se restauró conservando "su autenticidad", se pretendió recrear la función original o tradicional que cada ámbito tenía, conseguida mediante los elementos arquitectónicos y, especialmente, con el mobiliario característico de cada espacio. Este criterio es el seguido básicamente en la planta baja del edificio principal, el cual estaría en la línea de la actuación de Forteza en la Casa Natal de Serra.

En las demás zonas del edificio, rehabilitadas para salas de exposición de mobiliario etnológico³², la rehabilitación implicó una reestructuración

²⁸ VICEDO, S.: *La casa solariega de la familia Serra*, Petra, Apóstol y Civilizador, 1984, pág. 99.

²⁹ SEGUÍ, M.: *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, Palma, UIB-COAB, 1990, pág. 134.

³⁰ El tradicionalismo de Alomar no siempre fue regionalista (SEGUÍ, M.: *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, Palma, UIB-COAB, 1990, pág. 285).

³¹ ROSSELLÓ BORDOY, G. y VIDAL TOMÁS, B.: *Museo de Mallorca. Sección Etnológica de Muro*. Ministerio de Educación Nacional (Dirección General de Bellas Artes), 1966, pág. 15.

³² La rehabilitación para salas de exposición afectó especialmente la planta alta y la mayor parte de la casa añadida en 1970-1971; en ésta se instalaron las llamadas salas de oficios artesanos (Véase ROSSELLÓ BORDOY, G.: *Museo de Mallorca. Sección etnológica. Guía de las salas de oficios artesanos*. Madrid,



importante del espacio interior, con poco respeto a las funciones originales, incluso se realizaron nuevas construcciones.

Un ala secundaria del edificio, donde estaban los establos, fue derribada y en su lugar se construyeron unas cocheras, con una fachada definida por dos grandes arcos carpaneles separados por un pilar; idéntico esquema al utilizado por Alomar en construcciones tradicionalistas levantadas de nueva planta en aquella época, como el Museo Junípero Serra, construido junto a la Casa Natal.

Si Forteza en la restauración de la Casa Serra había trabajado con los materiales y técnicas tradicionales, en Muro ya encontramos estos materiales y técnicas utilizados únicamente con funciones estéticas, ocultando armaduras de hormigón. Pero, además, la “falsificación” arquitectónica implicó soluciones para que materiales nuevos, de los utilizados tradicionalmente, como los sillares de arenisca de la fachada o la madera de las armaduras de los techos, fuesen teñidos para parecer antiguos.

En la Granja y Els Calderers, los dos edificios con mayor cantidad de m² destinados a exponer material etnológico, ya hemos señalado que el planteamiento seguido es el de presentar el recorrido por espacios que recrean su función tradicional, con los objetos que allí se utilizaban o guardaban. Si bien en diversos casos se han recreado espacios que nada tienen que ver con la utilidad antigua, ni tan sólo con la historia del edificio, incluso se han realizado algunas construcciones nuevas³³. Otro aspecto diferente es el hecho de que hayan rehabilitado algunos recintos como salas de exposición de objetos en las que no se pretende recrear la función que tradicionalmente tenía este espacio. Cabe indicar que no todo su espacio es visitable, aunque sí la mayo-

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976). En el conjunto de estas salas nos encontramos dos criterios museográficos. Por una parte salas en que se exponen las piezas agrupadas según las tareas en que eran utilizadas, ya fuesen de tipo artesanal o agrícola-ganadero. Por otra, las salas que siguen el criterio de exponer las piezas agrupadas según el material y técnica con que fueron realizadas: hierro forjado, cerámica, etc. En ocasiones los dos criterios se unen, como en el caso del espacio en que se reproduce la herrería, en el que también se exponen las piezas de hierro forjado.

³³ En el caso de los espacios presentados como vivienda (cocina, dormitorios, etc.) o en los de las principales actividades de transformación y almacén de productos agrícola-ganaderos, con frecuencia existe correspondencia con el uso anterior. Pero, en cambio, difícilmente existe en los espacios donde se reproducen talleres de oficios artesanales, como la herrería, la carpintería, etc., por ya no hablar de casos como el del despacho del cirujano o de las mazmorras reproducidos en La Granja. Los criterios seguidos para agrupar las piezas son similares a los de Muro (ver nota 32). Un aspecto común en La Granja y Els Calderers es el hecho de estar añadiendo continuamente nuevos recintos en los que se exponen piezas relacionadas con tareas tradicionales que hasta entonces no tenían un espacio en el recorrido de visita. Estos nuevos recintos se ubican en general fuera del edificio principal, en pequeñas construcciones que quedan adosadas o separadas de éste, ya sean nuevas o antiguas rehabilitadas. De esta manera se va completando el recorrido ya existente en el edificio principal, sin tener que modificarlo. Cabe pensar que estas actuaciones en La Granja y Els Calderers estén movidas por la competencia entre ambos complejos para atraer público, ya que su oferta es muy similar.

ría. En las partes visitables del edificio antiguo, una intervención frecuente es la eliminación de algunos tabiques por necesidades del recorrido expositivo. Otro aspecto a considerar es que en ellos se ha habilitado una zona para restaurante, cafetería y servicios.

En la década de los 80 cabe destacar, por su interés respecto a la arquitectura popular mallorquina, a los arquitectos Neus García y Guillem Oliver, tanto en la investigación como en la práctica arquitectónica. En cuanto al tema que nos ocupa, cabe destacar su intervención en la restauración y rehabilitación de la Torre dels Enagistes para convertirlo en Museo de Manacor. Pretendió recuperar, en lo que a volumetría y fachadas se refiere, el estado original del edificio, la mayor parte construido entre finales del XIII y principios del XVI. Parte de los elementos originales que se habían perdido fueron reconstruidos con las técnicas y materiales tradicionales, aunque sin pretender ninguna falsificación. Estas reconstrucciones se hicieron en base a la documentación gráfica, escrita u oral, o en base a restos arqueológicos. En todo caso se acudió también a la comparación con elementos similares conservados en otras construcciones de la época.

Actualmente Neus García está trabajando en una nueva fase de restauración de la Casa-museo Llorenç Villalonga, con el propósito de recuperar el estado que tenía la casa cuando en ella vivía el escritor³⁴.

En el conjunto de estos edificios se aprecian una serie de actuaciones bastante generalizadas. En cuanto a la volumetría exterior, se puede aumentar ligeramente la altura del edificio, respetándose las vertientes de los tejados, normalmente aprovechando las necesarias obras de restauración de cubiertas. Respecto a las fachadas, se mantiene bastante la disposición de vanos, aunque se pueden abrir algunas ventanas, incluso portales, como en Ca s'Amitger. En cuanto a los interiores, si se produce una redistribución del espacio, es debida especialmente a necesidades de las salas de exposición y/o reunión o del recorrido de visita. Esta redistribución se consigue mediante la eliminación o construcción de tabiques y con la alteración de la ubicación de los portales. Otra generalidad respecto a los interiores es la conservación de elementos singulares que identifican claramente el uso original, como es el caso de las chimeneas, alacenas, lavaderos y otros elementos de las cocinas, los pesebres de los establos, etc.

Un ejemplo de edificio en el que la intervención recuperó su aspecto original es el de la casa de Can Revu; un ejemplo en que se alteró bastante el estado anterior, en volumetría, fachadas, distribución interior, etc., es el de Ca s'Amitger.

³⁴ En 1999 ya se había restaurado y rehabilitado parte de la casa. En principio únicamente se había mantenido amueblado, como en tiempos del escritor, su despacho. En ningún otro espacio se recreaba la función anterior. Con el proyecto actual se pretenden recrear algunos espacios más: dormitorio, cocina, etc. También se pretenden reconstruir algunos elementos que fueron eliminados en la primera intervención, como algún tabique que se quitó para conseguir salas de mayores dimensiones.



Viendo los edificios de este grupo en conjunto, podemos considerar que el criterio “mimético”, el de utilizar los materiales, las técnicas y los elementos constructivos tradicionales, a menudo simplemente como arquitectura fingida, en obras de restauración, rehabilitación o nueva construcción se mantiene de forma generalizada hasta la actualidad.

Otro aspecto a tener en cuenta en relación a estos edificios, es el hecho de que normalmente se trata de construcciones de tres o más siglos de historia, que han sufrido reformas y ampliaciones a lo largo del tiempo, con espacios que han ido cambiando de uso. Esto aumenta la complejidad a la hora de restaurar el inmueble y/o recrear sus funciones tradicionales. En algunos edificios se opta por ambientar algunas salas en relación a las funciones que se quieran destacar de las que se han sucedido a lo largo de la historia de éste. Por ejemplo, la farmacia recreada en el Museo de Muro, por el hecho de que existiera una durante un periodo de la historia del edificio. Cuando se trata de casas-museo relacionadas con el personaje ilustre que allí vivió, ya hemos señalado que se pretende recuperar total o parcialmente el estado de la casa en la época en que en ella vivió el personaje; así ocurre, por ejemplo, en la Casa Natal de Junípero Serra o en la Casa-museo Llorenç Villalonga. Otra opción es mostrar el edificio en el estado en que quedó tras la última gran reforma, como es el caso de Els Calderers, en el que a pesar de presentar la visita como un viaje a la Mallorca del XVIII, se han mantenido intervenciones resultado de una reforma de mitad del siglo XX, como es el caso de la que convirtió a la mitad de la bodega en capilla.

Mención a parte merecen los molinos de viento, tanto los harineros como los elevadores de agua, ya que en su restauración un factor importante a tener en cuenta es la colocación o no de la maquinaria que tanto caracteriza dichas construcciones, ya que la original ha desaparecido en la mayoría de casos. En molinos harineros vemos casos en que no se repone la maquinaria, como en el del Museu del Fang, si bien lo más frecuente es la reposición únicamente de las aspas y la cubierta vegetal, la parte visible desde el exterior, como ocurre en el Molí d'en Fraret, entre otros. En cambio, la reposición íntegra de la maquinaria, en disposición de funcionar, sólo la hemos encontrado en el Molí d'en Ballester de Montuïri. En el caso de los molinos elevadores de agua normalmente se repone la maquinaria, aunque también en muchos casos no está en disposición de funcionar completamente³⁵. En relación a algunas norias hemos observado el caso inverso al de los molinos: se han hecho reproducciones de estas construcciones en las que se

³⁵ En los molinos elevadores de agua se están reponiendo dos tipos de maquinaria: la de *ramell* de madera, la utilizada ya en la segunda mitad del XIX, y la de palas metálicas, introducida a principios del XX. Esta segunda es la más utilizada en las reposiciones actuales. En uno de los molinos de Can Reviu se ha instalado el *ramell* de madera. En otro molino del mismo conjunto se ha aprovechado la energía eólica recogida por la maquinaria para producir electricidad y no para elevar agua; se trata de una experiencia piloto que se pretende instalar en otros molinos.

ha colocado la maquinaria antigua procedente de una noria original; es el caso de la del Museo de Muro o la de Els Calderers.

Ya para finalizar, nos referiremos a los edificios en los que las obras de restauración y rehabilitación suponen una importante remodelación del espacio interior, con un total cambio respecto al uso tradicional. Como ejemplos: los ya citados Museo de Cabrera, los centros sociales y culturales de Can Gelabert o Son Tugores o el Molí d'en Fraret, entre otros.

En estos inmuebles, por lo general, se respetan bastante la volumetría y las fachadas, mientras que en el interior se tiende a conseguir espacios libres e interconectados. Otro objetivo importante es el lograr un mayor aprovechamiento de la luz natural. Todo ello supone, con frecuencia, eliminar gran parte de los tabiques que compartimentaban las habitaciones e incluso algunos techos que separaban las diversas plantas. En otras ocasiones puede ocurrir lo contrario: dividir espacios que originalmente no estaban compartimentados, como es el caso de la antigua almazara de Son Tugores, cuya altura fue separada en dos. Aunque no se respete la compartimentación y uso anterior, sí suelen conservarse elementos arquitectónicos relevantes (arcos y portales de los muros portantes, etc.) y los característicos de algunos recintos³⁶.

La búsqueda de la iluminación natural y de la interrelación de espacios implica que en muchos de los portales y ventanas se coloquen cristales en substitución de puertas o persianas, o incluso utilizar el cristal en techos³⁷ y pavimentos. Otras directrices comunes observadas son la utilización de materiales nuevos (hierro, aluminio, hormigón, etc.) combinados con otros de los tradicionales (madera, piedra arenisca, etc.). Ya hemos indicado que estas intervenciones pretenden diferenciar la parte conservada del edificio antiguo de la creada de nuevo por el arquitecto. Materiales nuevos los encontramos en pavimentos, techos, enlucidos, etc. Son representativas las soluciones adoptadas en algunas escaleras, hechas de hierro y madera.

³⁶ Es el caso de los depósitos de aceituna y de aceite, el hueco del molino harinero de Son Tugores, del pesebre del establo en el Molí d'en Fraret, etc.

³⁷ La iluminación y la integración de los diversos espacios son los objetivos pretendidos con los lucernarios colocados, por ejemplo, en el Molí d'en Fraret, tal como indica Carlos Moranta, arquitecto encargado de la obra (Véase RABASSA OLIVER, B. y MORANTA, J.: *Restauración y rehabilitación* nº 24).



ORGANIZACIÓN ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA DE LAS OBRAS EN LAS CASAS DE ENCOMIENDA DE LA ORDEN DE ALCÁNTARA: EL PARTIDO DE LA SERENA

JOSÉ MARÍA ARCOS FRANCO
Universidad de Extremadura

El estudio de la arquitectura civil en Extremadura supone una de las carencias más significativas dentro de la historiografía del arte de esta región, lo que se manifiesta también en el ámbito de las órdenes militares asentadas en su solar. Se pueden comprobar estas lagunas al estudiar la bibliografía acerca de las casas de encomienda, en especial las construidas por la Orden de Alcántara. Se deben destacar trabajos al respecto, como el dedicado a la Orden de Santiago por la doctora Ruiz Mateos¹, quien ofrece un interesante recorrido por diferentes ejemplos del territorio extremeño y el traslado de modelos a Iberoamérica. No obstante en lo que a la milicia alcantarina se refiere, tan sólo se pueden constatar algunos estudios monográficos sobre casos relevantes, como son los de la Moraleja², Zarza la Mayor³, Santibáñez⁴ o la más importante encomienda Mayor de Brozas⁵. En cualquier caso ninguno dedicado a los edificios existentes en el Partido de la Serena, donde se comprueba la labor de muchos de los grandes maestros de la Orden, especialmente a lo largo de los siglos XVI y XVII.

Como ocurre en el resto de órdenes militares, la estructuración de encomiendas dentro de un territorio bajo la misma dependencia estaba supeditada a cierta uniformidad especialmente demostrable en las propias construccio-

¹ En especial destacar su trabajo, pese a otros estudios sobre este mismo tema, *Arquitectura civil de la Orden de Santiago en Extremadura: la casa de la encomienda. Su proyección en Hispanoamérica*. Madrid, 1985.

² NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar de la Orden de Alcántara en Extremadura*. Salamanca, Editora Regional de Extremadura, 1987, págs. 184 y ss.

³ Ídem.: "Las casas de la Encomienda de Zarza la Mayor, de la Orden Militar de Alcántara", Cáceres, *Norba-Arte*, V, 1984, págs. 79-96.

⁴ SÁNCHEZ LOMBA, Francisco M.: "Pedro de Ybarra y la Casa de la Encomienda de Santibáñez en la villa de Cadalso", *Alcántara*, 3ª época, nº 1, Cáceres, 1984.

⁵ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar...*, págs. 137-149; SÁNCHEZ LOMBA, Francisco Manuel: "La Casa de la Encomienda Mayor de Brozas: dibujos y documentos de Juan Bravo", *Memorias de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, T. I. Trujillo, 1983, págs. 357-378.

nes, a pesar de que no hay que olvidar las diferencias emanadas del propio contexto concreto. Desde el punto de vista del marco geográfico, estamos hablando de un extenso territorio que determina el antiguo Partido Judicial de La Serena⁶, situado al nordeste de la provincia pacense, englobando unos 19 municipios y una de las dos zonas que la Orden de Alcántara dominará en Extremadura desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

La casa de encomienda

Con el fin de atender a sus necesidades residenciales, representativas y económicas, la dignidad alcantarina necesitó una arquitectura precisa como era la llamada casa de encomienda, construcción que se puede encuadrar dentro de la arquitectura señorial o «principal», supeditada a su tiempo y al marco geográfico dentro del que se construyen. Los edificios comendatarios se encuadran claramente dentro del muestrario tipológico de la arquitectura civil española, reducido a un único tipo como es el de la casa, dotada de algunos elementos acordes con las funciones que asume. Podemos hablar de un doble origen: son el resultado bien de la creación de nueva planta de toda una estructura destinada a los fines que caracterizan la producción de una encomienda, o bien resultan de la adecuación de anteriores fortalezas cristianas (*encomiendas castilleras*) que pierden a partir de fines del siglo XV su anterior carácter defensivo, transformando o enriqueciendo su morfología para nuevos usos de tipo residencial y administrativo. La adecuación de castillos como sedes de encomiendas comienza a contemplarse a partir de los años treinta del siglo XIII en el ámbito de las órdenes militares. Casos de encomiendas castilleras en el marco de la Serena son los de Almorchón, Zalamea o Castilnovo, aunque otras fortalezas desempeñaron tales funciones antes de la llegada de los tiempos modernos.

A las primeras se las denomina en la documentación con acepciones como «casas llanas» o «palacios», con un destino doble residencial y agropecuario. Lamentablemente de estos casos los que existían en La Serena han desaparecido o han sufrido ostensibles transformaciones, aunque aún se conservan descripciones que posibilitan conocer su morfología y funcionamiento, constatando ya desde este momento que se trataba de construcciones con una categoría superior a las realizaciones populares, consideradas entre los

⁶ En 1533 el número de encomiendas de toda la Orden era de 38, aportando unos 45.000 ducados anuales al erario público. Según aparece en las Definiciones de 1569, constatamos la existencia de las siguientes encomiendas pertenecientes al Partido de la Serena con las respectivas lanzas que les concernían: Lares (5), Sancti Spiritus (3), Galizuela (3), Adelfa (1), Zalamea (7), Castilnovo (5), Almorchón (7), Portuguesa (2), Peraleda (1), Quintana (1). Habría que añadir encomiendas como las de los Diezmos del Septeno, y las tenencias de Magacela y Benquerencia. Aunque otras bajo el dominio del Partido eran las de la Batundera, Eliche y Castilleja, nos la vamos a considerar en cuanto a que salen del marco geográfico que hemos establecido. Son las mismas que se mantendrán a lo largo de los siglos siguientes. *Diffinitiones de la Orden y Cavalleria de Alcántara*, Madrid, 1569, Tit. XXXIX, cap. I, fols.147-147 r.



edificios civiles más principales de muchos ámbitos del territorio extremeño, aunque en ocasiones no podamos hablar de arquitectura culta⁷.

En el caso de encomiendas castilleras, partir de que las órdenes serán las entidades señoriales con un mayor número de castillos bajo su control. Serán estas fortalezas las que hasta bien avanzado el siglo XIII ostenten el fundamento organizativo y referencial básico de las vastas extensiones de tierra bajo sus dominios, y sean hitos fundamentales en el desarrollo del sistema comendatario⁸. Se observa como su transcurso histórico marcará su devenir, evolucionando desde el castillo a la casa palacio, y de ésta a una construcción de carácter básicamente económica.⁹

En cuanto a la función de este tipo de edificación, según venimos estimando, dos cometidos pueden aplicársela. En primer lugar deberemos hablar de una labor puramente práctica y funcional en relación con la producción agrícola y ganadera predominante en los sistemas económicos de esta zona, tanto en lo referente a procedimientos de producción directos como indirectos procedentes del almacenaje de los diezmos y primicias propios de los comendadores. Al mismo tiempo estimar un cometido esencialmente residencial, aunque éste, como comprobaremos, se halla en un segundo plano, más cuando era usual el absentismo de los comendadores de aquellas residencias. No creemos ver por tanto el componente de residencia con carácter recreativo independiente de la explotación rural, como se percibe en otros modelos de casas de campo¹⁰, ya que hay que tener en cuenta el énfasis que la Orden y comendadores conceden a la actividad económica de estas instituciones frente a otro cualquier propósito. De cualquier modo, los diversos autores que se han interesado por el tema, insisten en el carácter palaciego de este tipo de construcción, especialmente en las residencias de las encomiendas más ricas.

Finalmente citaremos una intención simbólica clara, lo que se percibe en las propias *Definiciones* de la Orden de Alcántara respecto a la construcción y conservación de las casas de encomienda. Es decir, se usaban como expresión del poder y prestigio de la milicia, y por extensión, del poseedor de aquellos bienes¹¹.

⁷ RUIZ MATEOS, A.: *op. cit.*, pág. 286.

⁸ AYALA MARTÍNEZ, Carlos de: "Las fortalezas castellano-leonesas de las Órdenes Militares. Problemas de control político y financiación (siglos XII-XIV)", *Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500-1500): Actas do Simpósio Internacional sobre Castelos*, Cámara Municipal de Palmela, 2001, pág. 550.

⁹ RUIBAL, Amador: "Algunos ejemplos de las transformaciones experimentadas por la arquitectura militar española en la transición del Gótico al Renacimiento", *IX Congreso Nacional de Historia del Arte. El arte español en épocas de transición*, Universidad de León, 1994, págs. 235 y ss. Durante la segunda mitad del siglo XV la arquitectura militar, como hemos comentado, va a sufrir profundas transformaciones fruto de la consolidación de una nueva sociedad caracterizada por su mayor riqueza económica y mayores horizontes culturales.

¹⁰ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar...*, pág. 13.

¹¹ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: "Las Órdenes Militares en Extremadura: arquitectura entre el gótico

Mantenimiento y control

Las *Definiciones* de la Orden diferenciaban claramente dos tipos de construcciones en el ámbito de la edificación civil, las casas llanas y las fortalezas¹². Analizando su cuerpo legal, en especial lo referente a las primeras, comprobamos el interés por el cuidado y conservación de las residencias comendatarias, resultado del importante papel que jugaron en la correcta regencia y aprovechamiento de este tipo de explotación. Toda esta normativa, aunque adquiere entidad a lo largo de la Edad Moderna desde la época de los Reyes Católicos por medio de los diferentes Capítulos Generales, se remonta a los tiempos precedentes, a la antigua organización medieval de los maestros, ahora con un carácter institucional completado y mejorado¹³.

Estaba establecido en las *Definiciones*, desde el siglo XVI, concretamente cuando pasan a administrar estas dignidades los Reyes Católicos, en quien recaía la financiación de las obras llevadas a cabo en las casas de encomienda y fortalezas, diferenciando a rasgos generales por una parte la zona de «encasamentos» y por otra, «lo fuerte», en cada caso con diferentes recursos de subvención y mantenimiento. A «lo fuerte» de las fortalezas correspondía todo lo relacionado con los elementos de defensa y de carácter militar, tanto los recintos amurallados, con los diferentes componentes que los integraban y entradas de acceso, como la torre del homenaje, dependencias de guardia o carcelarias¹⁴. Hablaremos de zona de lo fuerte en los casos de encomiendas con sedes en antiguas fortalezas.

En lo que se refiere a la zona de «encasamentos» o «encasamientos», de ellas se razona tanto en los casos de fortalezas como en casas de encomiendas, por lo que nos centraremos fundamentalmente en este aspecto, aunque sin olvidar el anterior. Aquí se contaban las dependencias de carácter residencial, así como las zonas de servicio, constantemente sometidas a reparos y nuevas construcciones debido a la importancia que desempeñaron. Principalmente se considerarán salas, cámaras, antecámaras y otros aposentos, en ocasiones integrados dentro de lo fuerte, como podía ser la torre del homenaje¹⁵, aunque por lo común organizados en torno a patios centrales rodeados de arquerías y corredores en uno o dos pisos en altura.

Una vez establecidas estas diferencias, decir que el máximo responsable en su conservación era, como cabe suponer, el comendador, quien tenía la obligación según ley, de mantenerlas en buen estado. Veamos mediante qué legislación.

y el renacimiento", *Ordens Militares: guerra, religião, poder e cultura. Actas do III Encontro sobre Ordens Militares II*, Lisboa, Edições Colibri, Câmara Municipal de Palmela, 1999, pág. 437.

¹² *Diffinitiones de la Orde y Cavalleria de Alcántara*. Madrid, 1569, Tit. XXV, cap. I, fol. 104.

¹³ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar...op. cit.*, pág. 33.

¹⁴ *Ibidem.*, pág.25.

¹⁵ *Ibidem.*



En primer lugar se especificaba que los nuevos beneficiarios de encomiendas deberían antes de tomar posesión de la dignidad requerir la presencia del gobernador o justicia mayor del partido para que se efectúe descripción del estado de las casas. Estas descripciones tenían que ser lo más precisas posibles (*asentando todo por menudo*), insistiendo en «*como están labradas las casas, y de que materiales...*». Aparte de la casa principal se garantizaba hacer lo mismo con las construcciones de servicio, como molinos, hornos, caballerizas, pajares, tinelos, prisiones, zona del lagar, establos, etc.¹⁶ Con ello se pretendía su control exhaustivo, analizando el estado en que recibía el comendador aquellas posesiones, y obligándole al mismo tiempo a dejarlas, al final de su tenencia, cuando menos en idéntica situación que cuando las tomó. De este informe se deberían efectuar dos copias, firmadas del comendador y gobernador o justicia mayor del Partido, una destinada al convento de Alcántara y otra para el propio comendador. Así se concreta en el Capítulo celebrado en Toledo en 1560¹⁷, aunque no siempre se cumplía, de lo que derivaban fuertes penas, en concreto la cuarta parte de las rentas de la encomienda en aquel año¹⁸.

Una de las principales complicaciones era el paso de la administración de unas manos a otras, lo que generaba la desidia de los poseedores de estas edificaciones respecto a su conservación. Es un hecho constatado para la totalidad de las órdenes militares el absentismo por parte de los beneficiarios de encomiendas, aprovechándose únicamente y por medio de un administrador, de las rentas de los arrendamientos de tierras y derechos y los cánones señoriales que les correspondían. La legislación de la Orden era clara al respecto, obligando a residir en las casas de encomiendas a sus beneficiarios o administradores, ya que la ausencia provocaba importantes daños ante la falta de cuidados, al mismo tiempo que decaía el control y administración de la explotación¹⁹. En el caso de edificios fortificados, la obligación será más intensa, exhortando a alcaides y tenientes de fortalezas, castillos y casas fuertes a habitarlas permanentemente, o en su ausencia, un administrador que les represente²⁰. Pese a todo, se añadía la dificultad de que muchos de aquellos comendadores estaban al servicio directo de la Corte, del rey o de la Orden, por lo que en el mismo título se añade límite a este tiempo cuando menos a un mínimo de tres meses al año, bajo penas económicas que los visitadores deberían ejecutar y gastar en los propios encasamientos de las casas o para ornamentos de la iglesia parroquial del lugar de residencia²¹.

¹⁶ *Diffinitiones ...op. cit.*, Tit. XXV, cap. I, fol. 104 r.

¹⁷ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: "Organización de las obras en las fortalezas de la Orden de Alcántara", *Actas del Simposio El arte y las Órdenes Militares*. Cáceres, 1985, pág. 200.

¹⁸ *Diffinitiones...op. cit.*, Tit. XXV, cap. I, fol. 104r.

¹⁹ *Ibidem.*, Tit. XIII, cap. I, fol. 53.

²⁰ *Ibidem.*, Tit. XXV, cap. I, fols. 104-104vº.

²¹ *Ibidem.*, Tit. XIII, cap. I, fol. 53r.

La ocupación de cargos de importancia suponía excusa bastante justificada para no cumplir con la norma.

En ocasiones cualquier intervención no era nada más que un medio para ocultar la realidad de abandono que vivían las casas, y así pese a ser motivo de reformas, volvían a decaer rápidamente ante la falta de cuidados permanentes. A fines del siglo XVI se llevaron a cabo obras en las casas de la encomienda de Quintana de la Serena. Años después, Martín Yáñez, fiador de Juan Fernández, responsable de las mismas, aducía que el mal estado que ofrecían procedía en gran medida del abandono, sin moradores que las atendiesen y susceptibles de ser robadas²². Incluso se prorrogaban largos períodos de más de una década en los que apenas se registran intervenciones, por lo que con el tiempo se llega incluso a la ruina total. Se puede comprobar en 1584 en la fortaleza y encasamentos de la encomienda de Cabeza del Buey, que habían estado en posesión de D. García de Toledo desde 1547, periodo que destacó fundamentalmente por la indolencia del comendador respecto a cualquier intervención tanto en el castillo de Almorchón como en las casas llanas dentro de la villa²³.

Ante este tipo de contratiempos la Orden estableció como obligación del nuevo poseedor reclamar el informe ejecutado por su predecesor en el momento de tomar la dignidad, cuyo propósito será reconocer las reformas y cambios efectuados desde ese momento o los menoscabos y desperfectos que ha legado. Si esto era así, se forzaba al culpable a remediar tales deterioros antes de la nueva ocupación²⁴. En 1609 el visitador frey D. Sancho Bravo denuncia el estado de ruina de la casa de encomienda de Galizuela tanto al comendador que ocupó el cargo tiempo antes, por su desidia y abandono de su fábrica, como al nuevo beneficiario, ya que no había solicitado información ni había denunciado el estado del edificio al tiempo de su entrada.

Otro de los medios de control frecuentes entre los mandamientos de los visitadores era la obligación de guardar toda la tramitación referente a obras ejecutadas, es decir, trazas, condiciones, posturas, remates y fianzas, etc. En caso de reclamarse por los visitadores de la Orden, el administrador debería mostrarlos sin ningún tipo de dilación. De nuevo estamos ante medidas orientadas a paliar cualquier disconformidad, tratando de ratificar si se había actuado conforme a lo aprobado, ya que en caso contrario, se obligaría a rectificar-

²² (A)rchivo (H)istórico (N)acional, Sección de Órdenes Militares. Archivo Judicial de Toledo - (OO.MM. J.), pleito 30.725, "*Autos sobre la revista de la obra de la encomienda de la villa de Quintana*", s.f. «...lo otro porque caso negado que a el presente tuviese algun daño seria y es por causa que desde el dho tiempo las dichas casas no an tenido morador y se an quedado abiertas y an metido a dormir dentro mucho ganado de zerda y an entrado dentro algunas personas y se an llevado la madera y hecho daño en ellas...»

²³ A.H.N. (OO.MM. J.), pleito 28.766, "*El concejo e iglesia de la villa de Cabeça del Buey y don Cosme de Meneses, administrador de la encomienda della, con la condesa de Lerin y sus hijos, y el administrador de la encomienda de la dha villa sobre los reparos quel visitador don Antonio Rodríguez de Ledesma mando hazer en las casas, huertas y fortaleza de la encomienda...*", s.f.

²⁴ *Diffinitiones...* op. cit., Tit. XXV, cap. II, fol. 105.

las y ejecutarlas como se imponía. Tales obligaciones iban respaldadas con fuertes penas económicas.

Una vez copada la encomienda, el beneficiario o su administrador velarían por el cuidado de las casas y resto de construcciones, penado en caso contrario por el maestre con el Consejo de Ancianos²⁵. Igualmente estaba establecido, como medios de seguimiento de los trabajos, que los comendadores o en su ausencia los mayordomos nombrados, deberían estar presentes en las obras ejecutadas²⁶, medida, que debido al absentismo, se hallaba bastante lejos de cumplir.

Como ocurría para el resto de construcciones bajo la jurisdicción de los comendadores -iglesias, huertas, fortalezas, etc.-, los castigos frente a las negligencias eran de carácter económico y se resolvían, según lo estipulado por ley, mediante embargos de rentas y bienes por las autoridades del Consejo de las Órdenes, lo cual se llegaba a aplicar incluso a herederos en caso de defunción. Habitualmente tales propuestas de incautación partían de los visitadores, quienes las cumplían respaldados por gobernadores y justicias del Partido. Embargadas se hallaban las rentas de los herederos de D. Diego de Beaumont en torno al año 1584, según orden del visitador Rodríguez de Ledesma, tras no cumplir con anteriores mandamientos de D. Bartolomé de Villavicencio acerca de ciertas obras que se deberían haber ejecutado en las casas de la encomienda y fortaleza de Almorchón²⁷.

Financiación

El tema de la financiación de las obras de encomiendas dentro de la jurisdicción de la Orden de Alcántara ha sido tratado en parte por el profesor Navareño Mateos en su interesante estudio acerca de la arquitectura militar²⁸. Nos preocuparemos de contemplar alguna valoración referida a las construcciones que son tema de este trabajo, es decir a las casas de encomienda ajenas a cualquier construcción militar, las llamadas casas llanas, y a la zona de encasamientos de encomiendas castilleras.

Debido al protagonismo económico y administrativo de aquellos edificios, los costes de mantenimiento de estas construcciones llegaban a ser bastante altos, con constantes reparaciones y adaptaciones a las que se veían necesariamente abocadas, por lo que la Orden tuvo que buscar diferentes fuentes de financiación para su remedio. La provisión de fondos para la consecución de trabajos tenía su base en tres tipos de fuentes que se constatan a lo largo de los siglos XVI al XVIII: *depósitos de tercias y encomiendas, mitades de tenencias y ayudas ordinarias*. Por «Depósitos de tercias y encomien-

²⁵ *Ibidem.*, Tit. XXV, cap. III, fols. 105-105 r.

²⁶ *Ibidem.*, Tit. XXV, cap. VI, fol. 106.

²⁷ A.H.N. (OO.MM. J.), *pleito* 28.766.

²⁸ NAVAREÑO MATEOS, Antonio, *Arquitectura militar... op. cit.*, pág. 33.

das» se entiende retribuciones a las que todos los comendadores debían hacer frente, derechos que poseían sobre aquellas posesiones. En uno de los puntos de los Capítulos Generales celebrados en Madrid en 1535 y 1552 se estipulaba el derecho a tomar durante el primer año de nueva titularidad de la encomienda la tercia parte de todos los bienes y frutos de aquel periodo, los cuales corresponderían ser entregados al Tesorero o Tesoreros de la Orden bajo culpa de tomar los emisarios la tercia parte mencionada más la costa de culpas²⁹.

Junto a ello, el segundo año concreto de la provisión de la encomienda u otra dignidad, según Capítulo de 1552, el Tesorero tomaría la tercia parte de las rentas y beneficios de la encomienda para la fábrica de los encasamientos, cantidades atesoradas por dos depositarios dentro del marco de toda la Orden, uno en el Partido de Alcántara y otro en el de la Serena. Esta fórmula se recogía ya en los procedimientos antes de que el Maestrazgo pasara a manos de la Corona³⁰.

En este sentido aclarar que el propio Consejo de Órdenes nombraba una persona responsable de la administración en el Partido de la Serena de estas cantidades destinadas a obras de encasamientos, en multitud de casos el propio prior de Magacela³¹. En la visita de Bartolomé de Villavicencio de 15 de noviembre de 1577 a la encomienda de Quintana de la Serena, el responsable de administrar y guardar estas cantidades fue el prior frey D. Pedro de Cabrera³².

En casos de existir más de una casa en la misma encomienda, el mismo comendador establecería las prioridades para la aplicación de las cantidades asignadas, y si la circunstancia era la contraria, la falta de edificio comendatario, la tercia entraría a formar parte de los frutos conseguidos en ese año, aplicándolos en rentas con el propósito de aumentar los bienes de estas encomiendas³³. Así se recoge y manda para la de Adelfa, desmembra-

²⁹ *Dffinitiones...* op. cit., Tit. XXIII, cap. II, fols. 91r-95.

³⁰ "Ansi como el thesoro fue establecido, para q. por este medio las libertades y priuilegios, y los bienes de nuestra orden se defendiessen, y conseruassen, ansi nuestros mayores quisieron que por medio de los depositos de tercias y de encomiendas, y mitades de tenencias y ayudas ordinarias que los señores Maestres y administradores fizieron a la orden las moradas, fortalezas y edificios della...". Véase *Ibidem.*, Tit. XXV, cap. I, fol. 104.

³¹ "Y porque en el dho. capitulo fue consultado con su majestad declarado y atentado q. las dignidades y encomiendas que asi vacaren desde que el dho. capitulo comenzo en adelante demas de la contribucion q. el dho. primero año a de hacer para el tesorero como dho. es, el otro año siguiente adelante paguen otra terzia parte para el encassamiento de las casas de las dhas. dignidades y encomiendas. Declaro y mando el dho. capitulo que la persona que poseyere la dha. encomienda o dignidad pague la dha. terzia parte de los frutos del dho. segundo año...". Vid. A.H.N., (OO.MM., Consejo), leg. 1.429, "Visita de frey D. Diego de Vera y Alburquerque a la encomienda de Esparragosa de Lares, 1674", s.f.

³² A.H.N. (OO.MM., J.), pleito 30.725.

³³ A.H.N., (OO.MM., Consejo), leg. 1.429, "Visita de frey D. Diego de Vera y Alburquerque a la encomienda de Esparragosa de Lares, 1674", s.f.



da en 1559 de la de Lares, en el Capítulo celebrado en Toledo al año siguiente³⁴.

En el caso concreto de encomiendas con sedes en castillos, el Tesoro tenía obligación de contribuir, como en el resto de fortalezas, con los gastos de las mismas³⁵.

Aparte quedaban establecidas una serie de retribuciones para el Tesoro que apoyarían la labor de apoyo de estas casas. Así, según el derecho de vacante, a lo largo de los dos primeros años se percibían distintas proporciones de renta destinadas a ser gastadas en obras, reparaciones y mejoras de inmuebles y propiedades³⁶. Durante el primer año la tercera parte del valor líquido de la encomienda correspondiente a ese periodo se destinaba al tesoro ordinario, mientras que para el segundo año de encomienda vacada, un tercio de las rentas se consignaba a reparos y construcciones en encasamientos³⁷. Los importantes trabajos ejecutados en la casa de encomienda de Cabeza del Buey en la segunda mitad del siglo XVI se financiaron con la tercia de las rentas de la vacante del comendador D. Diego de Sotomayor. Las cantidades de esta tercia fueron más de 389.000 maravedíes para obras en la casa llana y unos 322.000 para la fortaleza³⁸. A fines de esa misma centuria se habían comenzado trabajos en las casas de la encomienda de la Portuguesa respaldados con la misma fuente³⁹.

Parte del valor líquido de la encomienda copada de nuevo, la mitad de las rentas del primer año o el segundo de la provisión se ingresarían, como se ha dicho, en la masa común que suponía el Tesoro ordinario de la Orden, y otra parte se destinaría a engrosar los fondos destinados a la reparación de encasamientos⁴⁰.

Las «mitades de tenencias» era otro de los medios de subvención. En el Capítulo General celebrado en Villanueva de la Serena en octubre de 1398, en tiempos del maestro frey D. Fernán Rodríguez de Villalobos, las encomiendas de Magacela y Benquerencia se anexaron a la Mesa Maestral, con-

³⁴ *Diffinitiones...*, Tit. XXV, cap. XIV, fol. 108.

³⁵ *Ibidem.*, Tit. XXV, cap. VIII, fol. 106. Este tema será tratado desde la órbita jurídico-administrativa por MERCHÁN FERNÁNDEZ, Carlos y BERNAL GARCÍA, Tomás, en "El estatuto jurídico de la orden militar de Alcántara", *Anuario de la Facultad de Derecho de la Universidad de Extremadura*, 3, 1984-1985, pág. 75.

³⁶ VALENCIA RODRÍGUEZ, Juan Manuel: "Las Encomiendas de Órdenes Militares: un instrumento de la Corona en sus relaciones con la nobleza. Concesión de las Beas y Segura de la Sierra a los Condes de Feria (siglo XVI)", *Revista de Estudios Extremeños*, LV, II, 1999, pág. 467.

³⁷ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar...*, pág. 33.

³⁸ A.H.N. (OO.MM. J.), *pleito* 28.766.

³⁹ A. H. N. (OO.MM., Consejo), leg. 4.428. "Descripciones de la Encomienda de Portuguesa con la visita grál. que de ellas hizo en el año de 1619", fol. 20vº.

⁴⁰ *Diffinitiones...*, Tit. XXV, cap. VIII, fols. 106-106vº. Véase *etiam*. NAVAREÑO MATEOS, Antonio: "Organización de las obras en las fortalezas de la Orden de Alcántara", *Actas del Simposio El arte y las Órdenes Militares*. Cáceres, 1985, pág. 192.

virtiéndose en sendas alcaldías, situación que se mantendrá a lo largo de los siglos siguientes⁴¹. En el caso de estas encomiendas se puede constatar la aplicación de fondos procedentes de mitades de tenencias, que significaban la aportación de la mitad de lo que se le daba al alcaide por la tenencia durante el primer año para obras destinadas a lo fuerte y encasamientos, aunque queda claro que en casos de fortalezas de encomiendas se atendía preferentemente a los encasamientos⁴².

Respecto a las «ayudas del Tesoro de la Orden», sus antecedentes deben buscarse en las anteriores *retenencias* administradas por los maestros a lo largo de toda la Edad Media, procedentes de rentas reales y de origen eclesiástico y secular, y destinadas al mantenimiento material y labor en las fortalezas, pago a los responsables de las mismas y el abastecimiento de guarniciones y pertrechamiento militar⁴³. En este caso nos referiremos a fortalezas pertenecientes a la Mesa Maestral, ya que en ellas se hacía frente al encasamiento de las mismas. En el resto, tan sólo estas ayudas concernían a lo fuerte, según se estipuló en el Capítulo de Medina del Campo de 1504. Se abastecía de diferentes fuentes, como eran los depósitos de tercias de encomiendas correspondientes al primer año de disfrute, la tercia de rentas del primer año de la vacante o la mitad de la tenencia del primer año a los alcaides en los casos de fortalezas de la Mesa Maestral. En el mismo Capítulo se acordaba que la zona de lo fuerte de los castillos dependientes de encomiendas también era responsabilidad de la Mesa Maestral⁴⁴.

Navareño Mateos añade a estas fórmulas de financiación, otras que se pueden considerar como extraordinarias o menos usuales, tal era el caso de los concejos, responsabilidades sin embargo que no siempre se cumplían, según se aclaró⁴⁵. De todos modos cualquier inversión o ayuda ciudadana por parte de los municipios, como eran las llamadas *duas*, iban principalmente orientados a fortalezas, no a zonas de residencia y administración.

Diligencias y procedimientos en las obras

En la Orden de Alcántara se constata, como ocurre con el resto de este tipo de instituciones, un avanzado y organizado sistema operativo en lo que se refiere al tratamiento y desarrollo de obras. Sobre todo alcanza su consolidación a partir del siglo XVI, quedando claramente establecidas las funciones de cada uno de los miembros y dignidades de la Orden, de los recursos disponibles para llevar a efecto cualquier tipo de intervención y de los responsables directos de los trabajos⁴⁶. La contratación de la obra era el resultado de un

⁴¹ TORRES Y TAPIA, Alonso de: *Crónica de la Orden de Alcántara*, Madrid, 1763, T. II, págs. 188 y 577.

⁴² NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar... op. cit.*, págs. 33 y 34.

⁴³ AYALA MARTÍNEZ, Carlos de: *op. cit.*, págs. 557-558.

⁴⁴ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura militar...*, pág. 34.

⁴⁵ *Ibidem.*, pág. 35.

⁴⁶ *Idem.*, "Las Órdenes Militares en Extremadura: arquitectura entre el gótico y el renacimiento", *Ordens*



largo proceso constituido por varias fases teóricamente bajo perfecta regulación, en las que confrontaban los procedimientos técnicos, administrativos y jurídicos por los que se regulaba el proceso de obras y construcciones en las casas de encomienda bajo el territorio de la Orden. De cada uno de los diferentes pasos que se suceden disponemos de un voluminoso muestrario de ejemplos referentes al Partido de la Serena, así como datos relativos a la reglamentación especificada en las Definiciones.

En primer lugar se establecía como paso principal del que partir la consecución de licencia del maestro o Capítulo, según se decretó en Madrid en 1535. En realidad, tras la incorporación de los maestrazgos a la Corona, cualquier tipo de instancia iba dirigida al rey, como administrador perpetuo de la Orden, o al Consejo de Órdenes. Normalmente el encargado de la tramitación, es decir, trazas, condiciones, tasación, pregones y posturas, era el gobernador del Partido o el visitador, realizando, una vez que se concluyen los distintos términos, un traslado dirigido al comendador para que sea éste el que lo gestione al Consejo, cuyos miembros deciden en consecuencia. Como es de suponer en todo lo concerniente a este primer trámite era obligatorio contar con la intervención de maestros versados en el arte de la edificación, sean canteros, alarifes o carpinteros.

A ello seguía como respuesta afirmativa una Provisión Real mandada desde este órgano en la que se ordenaba al gobernador de la Serena o Juez de Residencia el encargo de tramitar todo lo relativo a la información técnica, trazas, condiciones y tasación, para lo cual la Orden asignaba en el Capítulo de Toledo de 1560 la responsabilidad de dos maestros, uno el de las obras del Partido u Orden, y otro solicitado por el comendador⁴⁷, cosa poco usual que se cumpliera de modo tajante. En ocasiones era una única persona quien se presenta como gestor del proyecto, donde se recogían trazas y condiciones, así como un informe presupuestario de lo que conllevaría toda la labor⁴⁸.

La presencia de maestros mayores de la Orden en estos informes era frecuente. Sin embargo esta exclusividad podía contraer inconvenientes que desembocaron en el deseo de la Orden a ampliar el número de peritos. Por ello, como ya hemos indicado, se reclamaba la asistencia de un maestro nombrado por la parte de la encomienda⁴⁹. Este primer trabajo se sufragaba por el maestro rematante de la primera de las costas asignadas en el contrato, según se declaraba en las propias condiciones.

Aprobadas las trazas, condiciones y tasación por parte de la encomienda, se procedía al pregón de las mismas en el municipio y lugares próximos, generalmente dentro del marco del Partido, y en el plazo máximo estipulado

Militares: guerra, religião, poder e cultura. Actas do III Encontro sobre Ordens Militares, II. Lisboa, Edições Colibri, Câmara Municipal de Palmela, 1999, pág. 440.

⁴⁷ *Diffinitiones...* op. cit., Tit. XXV, cap. XI, fol. 107.

⁴⁸ NAVAREÑO MATEOS, Antonio: *Arquitectura...* op. cit., pág. 28.

⁴⁹ Esta solución, que podía no practicarse, se destinó a construcciones civiles como las fortalezas y casas de encomienda.

de 30 días, esperando recibir a lo largo de ese tiempo posturas y bajas. No obstante se podían presentar pregones en otros ámbitos fuera de la jurisdicción de la Orden cuando la obra lo requiriera o el emplazamiento del municipio se hallaba limítrofe. El acto de la subasta era público, según se decretaba en el Capítulo celebrado en Madrid en 1552, recibiendo en lugar apropiado las posturas y bajas. Una vez eran presentadas, se volverían a pregonar bajo las nuevas consideraciones, esperando alguna mejora y la adjudicación en aquella oferta más ventajosa. Esta fórmula es aplicable a la gran parte de intervenciones que se producen en la Orden de Alcántara a lo largo de la época moderna, tanto en construcciones de carácter militar, como ha señalado Navareño Mateos, como religioso o civil.

Hemos comprobado que estas obras en su mayor parte llegaron a rematarse en maestros de reconocido prestigio en el ámbito de la Orden o del Partido, en gran medida dentro de su marco oficial. En cualquier caso el rematante se obligaba a respetar las trazas y condiciones estipuladas, así como el tiempo de duración impuesto para la conclusión. Asimismo era preciso que mostrase fianzas y fiadores, quienes se obligarían a respetar todo lo contenido en las condiciones, requisito que parece ser perentorio desde el Capítulo General de Madrid de 1552⁵⁰. El remate definitivo de las obras dependía en grado mayor de cuestiones económicas, cerrándose en los precios más rebajados o proyectos más beneficiosos en cuanto a las mejoras no establecidas en las condiciones iniciales, manteniendo el mismo costo. El sistema mediante subasta es el que se aplicó tanto para obras de encasamentos como de lo fuerte.

Se concretaba además la obligación del sistema de contratación «a destajo», estableciendo los libramientos en cuatro pagas, según Capítulo de 1552: la primera de las costas destinada a la compra de materiales, la segunda a iniciar las obras y consecución de la mitad de las mismas; la tercera a la conclusión, y la cuarta, una vez finiquitada y dado el visto bueno por parte de la justicia mayor del Partido y representantes del comendador. Para recibir cada uno de estos importes, que podían variar según el carácter de la intervención, se debería proceder a un examen previo con el propósito de constatar el buen proceso de los trabajos y aplicación correcta de las cantidades otorgadas, es decir el destino de la cuantía anterior, lo que iba en detrimento de la agilización de pagas, aunque se certificaban los desembolsos⁵¹.

En las condiciones se establecía el tiempo de duración de los trabajos, iniciándose desde el momento en que el maestro rematante recibía la primera de las pagas, insistiendo en el mismo sentido en que el maestro no debería, según la expresión, «*alzar mano*» hasta la clausura, sin sufrir demoras ni aplazamientos durante su desarrollo. Aunque podían sucederse retrasos en la finalización, no lo es menos que también se producían en el desembolso o libra-

⁵⁰ *Diffinitiones... op. cit.*, Tit. XXV, cap. XII, fol. 107 vº.

⁵¹ *Ibidem*.



miento de las distintas costas, incidiendo al igual en el transcurso de la intervención.

Concluidas, para recibir la última de las soldadas, cualquier labor debería ser examinada y aprobada por las autoridades del Partido acompañadas de un representante del comendador, y asesorados de maestros de cierta relevancia en la materia. Tal trabajo llega incluso a ser exclusivo de maestros mayores, aunque durante el siglo XVII es corriente que aparezca otro inspector nombrado por el contratista, e incluso la presencia de un número mayor en los casos en que las propias autoridades del Partido solicitaran un perito en su nombre. En el mes de febrero de 1599 para los trabajos de reparación ejecutados en las casas de la encomienda de Quintana de la Serena, el maestro Juan Fernández exigía el informe de rigor previo y necesario para recibir la última costa que le correspondía. Para ello, según reclama el Gobernador doctor Gascón, se presentaría como maestro representante de la encomienda a Gonzalo de Quiñones, por la parte de Juan Fernández a Diego Hernández y por la de la Gobernación del Partido a Juan Gómez⁵².

Este examen definitivo suponía un certificado que comprobaba el conforme cumplimiento de lo acordado en el contrato y las reglas generales que registraban las Definiciones. Es decir, la conclusión de los trabajos dentro de los plazos y condiciones determinados. En este sentido, ante cualquier incumplimiento, en primer lugar, según se acordó en el Capítulo de Toledo de 1560, se debería informar al Consejo de Órdenes, quien debería mandar su finalización a costa de las rentas de los comendadores⁵³.

Cuestión interesante parece derivarse del nombramiento de oficiales para esta labor definitiva, ya que se constata que fue en ocasiones motivo de delitos. No era extraño la designación a personas próximas de los mismos lugares o cercanos, parientes y amigos de los responsables de las obras o colegas de trabajo, declarando siempre a su favor, aunque no se hubiese obrado en consecuencia. Para remedio de dolos de este tipo, junto con el deseo de mayores garantías en los resultados, se recurría a maestros dependientes de la Orden, comprobando en ocasiones que esto era una exigencia o condición impuesta por el maestro rematante. En 1619 Francisco de Potes expone como término para trabajar en las casas de la encomienda de Galizuela, que las obras fueran sometidas tras su conclusión a la aquiescencia de un maestro mayor, según se declaraba en las Definiciones⁵⁴. La costumbre permanece a lo largo del siglo siguiente, como se comprueba en 1720 cuando los visitadores frey D. Manuel González de Arce y frey D. Francisco Calderón de la Barca y Ceballos se dan cuenta que seguía siendo común y frecuente

⁵² A.H.N. (OO.MM, J.), *pleito* 30.725.

⁵³ *Diffinitiones...op. cit.*, Tit. XXV, cap. IX, fol. 106 r.

⁵⁴ A.H.N. (OO.MM., Consejo), leg. 1.429, "*Visita de frey D. Diego de Vera y Alburquerque a la encomienda de Esparragosa de Lares, 1674*", s.f.

delinquir en este sentido⁵⁵.

Aprobados tales reconocimientos, se entregaban al gobernador o justicia mayor del Partido, responsable del beneplácito final. Resuelto, el punto definitivo se producía con la notificación al Real Consejo de Órdenes, que llevaba a cabo los trámites ordinarios para el recibo de la última de las soldadas. Precisar sin embargo que no siempre se producía en los plazos determinados, como ocurre a principios del siglo XVII en la mencionada encomienda de Quintana, donde se dilató el último descargo que se debía a Juan Fernández durante meses tras la conclusión de los trabajos⁵⁶.

Curiosamente el desarrollo de obras ateniéndose a lo reglamentado por la Orden resultaba tal vez demasiado estricto y constituía un serio obstáculo que perjudicaba a las propias construcciones. El recurso del sistema a destajo llevaba implícito malos reparos, incumpliendo en multitud de casos con lo establecido, empleando malos materiales y con la pesada carga de limitaciones temporales de los contratos. En ocasiones, tras ser rematadas y desembolsar la primera de las costas, ésta se gastaba sin comenzar a trabajar, así como otras incurias varias que suponían una expensa importante cuando la situación se resolvía mediante la intercesión de la justicia, generando expendios no considerados emanados de la tramitación de diligencias. Cuando el problema se solucionaba, la mala disposición de los acusados y todo el procedimiento de la obra eran motivo añadido para que ésta se finalizase mal y tarde. Veamos las desaprobaciones que a el parecer de uno de los gobernadores del Partido de la Serena acusaban estos edificios:

«...y demás dello me pareze que por lo que devo procurar el bien y utilidad de la orden tengo obligacion de advertir a V.A. que por ir atados a la diffinicion se an ydo haçiendo todas las obras de los encasamientos deste partido dandose a destajo de donde a resultado que cassi todas las casas de las encomiendas del se estan cayendo tan mal reparadas e ttratadas ques lastima el verlas y proçede de que los que lo toman a destajo jamas cumplen con lo que deven ni hazen las paredes y edifficios con la firmeza y fortaleza ques rraçon sino solo ttratan de acavar bien o mal con toda brevedad la obra a que se obligaron y otras vezes suçede de que en rematandose la obra rresçiben el dinero de la quarta parte que la diffinicion manda que se le entregue y gastanlo o haçen los que les pareze dello y no comienzan la obra ni cumplen con su obligacion y quando por justia los quieren conpeler a ello dexasen se estar presos ellos y sus ffiadores y haçen gastar a los comendadores sus dineros en seguillos y quando bienen a haçer la obra es tarde e mal»⁵⁷.

Algunas de estas inobservancias procedían del modo de operar del

⁵⁵ A.H.N., Manuscritos, n° 493-C, "Visita a la Encomienda de Zalamea de la Serena, 1720", fols. 160 v°-161.

⁵⁶ A.H.N. (OO.MM, J.), pleito 30.725.

⁵⁷ *Ibidem*.



maestro contratista, como fue la práctica generalizada del empleo de materiales baratos de fácil precariedad. Las Definiciones prohibían el empleo del tapial y mampuestos de escasa calidad⁵⁸. Esto se puede comprobar de las constantes protestas contra su uso, origen frecuente de la ruina rápida de estas construcciones. Encontramos respecto al empleo del barro:

*"...porque seria muy grande ynconbiniente y perxuiçio para la obra y pereceria dentro de muy poco tiempo..."*⁵⁹.

Negligencias de este tipo podían paliarse con diversos recursos, y así por ejemplo el visitador tenía poder para nombrar un maestro u oficiales responsables de cometer las obras conforme a lo estipulado originariamente, pagando su labor de las rentas del comendador a manera de pena, no del dinero de los encasamentos⁶⁰.

Otro de los problemas que contraía el modelo de contratación a destajo era la imposibilidad de mejoras no contempladas en los contratos. En caso de realizarlas deberían correr a cargo del maestro rematante o del comendador, sin derecho a exigir ningún tipo de retribuciones por ello a la Orden⁶¹. Este será un aspecto comprobado en intervenciones en fortalezas y casas de encomiendas. Era habitual que en su transcurso, el maestro adjudicatario considerara necesario llevar a efecto algunos añadidos y rectificaciones sobre las condiciones iniciales. Suponía seguir nuevos trámites de demanda similares a los vistos en casos de obras nuevas, con el parecer de maestros y la consiguiente provisión y licencia real. El carácter de estas modificaciones era de suma importancia ya que de ello dependía la prosecución de los trabajos.

Como hemos intentado dar a entender, las casas de encomienda pueden considerarse como edificios multifuncionales, destinados a diferentes cometidos, por lo que podemos hablar de una finalidad residencial-económica-representativa. En su cuidado y conservación la Orden emplea numerosos medios contemplados en su normativa, aunque no siempre reflejados en la realidad. Ante causas como el constante absentismo de los beneficiarios de encomiendas o el traspaso de las mismas de unas manos a otras, junto a otras circunstancias que iban en detrimento de la existencia de estas construcciones, la milicia extiende una verdadera política administrativa y financiera orientada a su cuidado, amparada por otro lado en un teórico sistema de control como era el de las visitas y mediación de las autoridades provinciales y municipales de la Orden. Mediante un riguroso sistema de penas, principal-

⁵⁸ *Diffinitiones...* op. cit., Tit. XXIV, cap. II, fols. 100-101.

⁵⁹ A.H.N. (OO.MM, J.), pleito 30.573, "Reparos en las casas de la Encomienda de Quintana de la Serena, 1626", s.f.

⁶⁰ *Diffinitiones...*, Tit. XXIV, cap. II, fols. 100-101.

⁶¹ A.H.N. (OO.MM, J.), pleito 30.725, fol. 8.



mente destinadas a paliar los incumplimientos de los comendadores, principales responsables de estas manifestaciones de la edilicia, se intentaba dar razón de ser a toda esta estructura reglamentaria, lo que no siempre era fácil de ser factible.



EL FENÓMENO DE LAS CAMPAÑAS NAPOLEÓNICAS EN EL PATRIMONIO MUEBLE DE DOS CIUDADES EUROPEAS: BOLONIA Y MÁLAGA. CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS DESDE LA HISTORIOGRAFÍA PARA LA ATRIBUCIÓN DE DOS “QUADRI” A FRANCISCO MAZZUOLA, IL PARMIGIANINO

AURORA ARJONES FERNÁNDEZ
Universidad de Málaga

Los “parmigianinos” que fueron a París

Las campañas napoleónicas, desde la perspectiva de la museología, se ofrecen hoy como uno de los fenómenos con mayor incidencia en los fondos artísticos europeos, tanto de pequeñas como de grandes urbes. El profesor Emiliani ha investigado expresamente este fenómeno en la Pinacoteca Nacional de Bolonia¹. argumento éste, que nos ha permitido acercar conclusiones en torno a la tabla “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”, que Giorgio Vasari atribuye a *Il Parmigianino* y, Gaetano Milanesi localiza entre las obras reproducidas por Francesco Rosaspina entre 1796 y 1829. Milanesi dice haberlas visto en la colección de la Pinacoteca Nacional de Bolonia entre 1878 -1885, fondo en el que hoy permanece, circunstancias éstas que se ofrecen más que interesan-

¹ EMILIANI, A.: *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, 1967; EMILIANI, A. (a cura di): *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1969 y EMILIANI, A.: *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Milán, Electa, 1997.

Nuestra investigación en los fondos de la *Pinacoteca Nazionale di Bologna*, y en la colección municipal de Málaga acerca de la tabla y el lienzo documentados bajo el título *Nuestra Señora, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel*, como obras de la autoría de Il Parmigianino, comenzó a raíz del encargo que nos hizo la profesora Estrella Arcos a través del *Taller de Restauración Quibla* en el mes de octubre de 2002. Nuestras aportaciones a este proyecto, las presentamos hoy aquí, en esta sección de comunicaciones de la edición XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, con la voluntad de que contribuyan a los estudios que con motivo del quinto centenario del nacimiento de *Il Parmigianino* se comienzan exponer en distintos foros académicos europeos.

tes en relación con un lienzo en el que se representa a "Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel", donado como obra de *Il Parmigianino* para la Capilla del Hospital Noble de la ciudad de Málaga. En la ficha de catalogación de esta obra, el investigador Juan Temboury data la incorporación de esta obra a los fondos artísticos de la ciudad de Málaga, entre 1872- 1875, por tanto algunos años antes a la identificación del Milanesi².

El proceso de transferencias obligatorias que conllevan las campañas napoleónicas en el marco europeo, tiene un especial interés en la ciudad de Bolonia en la medida en que transgrede un entorno cultural que venía definiéndose desde el siglo XVII a partir de la visión de Carlo Cesare Malvasia en "*Felsina Pittrice, vite dei pittori bolognesi*"³, y "*Le pitture di Bologna*"⁴. Estas obras son para el profesor Emiliani las fuentes historiográficas que anticipan el proyecto cultural que la ciudad de Bolonia ofrece desde la Pinacoteca Nacional. Los orígenes de esta colección se remontan a la iniciativa del conde Luigi Ferdinando Marsigli en 1706, así como algunos años más tarde a la fundación del Instituto de las Ciencias y de las Artes en 1712. El profesor Emiliani localiza los inicios de la Pinacoteca Nacional de Bolonia en 1796, cuando la entonces Academia Clementina desarrolla la selección, recuperación, custodia e inventario de esta colección. En estos años la Academia acoge una comisión específica encargada de seleccionar y conservar las obras de arte, principalmente pinturas, que serían destinadas al Museo de Napoleón en París.

Bolonia, se incluía entre los centros culturales de primer orden, de acuerdo con los criterios de valoración artística primados desde las campañas napoleónicas, juntamente con Milán, Parma, Módena, Roma, Verona y Venecia, entre otros. Con la iniciativa de Antonio Cánova y Denon, hacia 1815 se recupera un importante número de obras pertenecientes a colecciones italianas, y resulta especialmente interesante el buen estado de conservación de las mismas, así como la especialización en las técnicas de consolidación y

² (F)ondo (J)uan (T)emboury, Índice de artistas, Ficha: "Francisco, El Parmigianino (Gerónimo Francisco María Mazzuola, Mazzola o Mazzolino)", s.i. Las investigaciones de Juan Temboury además de documentar este lienzo del patrimonio municipal de la ciudad de Málaga, siguen siendo uno de los escasos estudios científicos realizados sobre el mismo. Para profundizar en el Fondo Juan Temboury, aconsejamos muy especialmente los trabajos de la doctora Rosario Camacho (CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Juan Temboury y la Historia del Arte en Málaga", en DE ELIAS, M.: *La vida y la obra de Juan Temboury*, Málaga, Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, 2001, págs. 45-67.) Agradecemos a la doctora Rosario Camacho el habernos guiado en nuestra investigación en el fondo Juan Temboury, así como la documentación que nos ha facilitado, a la que se deben las conclusiones de estas páginas.

³ MALVASIA, C.C.: *Felsina Pittrice, vite dei pittori bolognesi*, Bologna, 1678, cfr., (ed. 1681).

⁴ EMILIANI, A. (a cura di): *Le pitture di Bologna di Carlo Cesare Malvasia*, Bologna, 1969, págs. 7 y ss.



1. Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo, y San Miguel. (oleo sobre lienzo) Reproducción fotográfica en blanco y negro realizada junio 2002 del nº 2132 Desposorios de Santa Margarita, 18-X-1946 Catálogo fotográfico,. A.H.M.M.

cambio de soporte a las que habían sido sometidas muchas de estas obras en París. En 1816 el conjunto de las obras transferidas obligatoriamente a París, regresaba a la Pinacoteca. No obstante, algunas de estas obras que debían regresar a la sede de Bolonia, fueron remitidas a Roma; entre estas obras estaba la Santa Margarita de *Il Parmigianino* (de la Capilla de los Giusti). El Instituto de las Ciencias de Roma reclamará en los años sucesivos esta obra de *Il Parmigianino*, junto con otras, a la Pinacoteca de la Academia de Bellas Artes, sin embargo, permanecerán bajo la custodia de la institución boloñesa⁵.

El capítulo de las campañas napoleónicas aparece especialmente recogido en la edición de Gaetano Milanesi⁶, no obstante, para el conjunto de la producción plástica de *Il Parmigianino* es el Vasari, propiamente, una

⁵ «Nº 147. Francesco Mazzola llamado Il Parmigianino (Parma 1503 - Casalmaggiore 1540) *Madonna con Bambino fra i santi Agostino , Gerolamo, Margherita e un angelo*. Óleo su tavola, cm 222 x 147, inv. 588 Provenienza: chiesa di Santa Margherita (capella Giusti) ». en EMILIANI, A.: " Indice degli artisti e delle opere ", en *La Pinacoteca...*(1997), *op. cit.*

⁶ VASARI, G.: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, ed. de Paola Barocchi, con las notas de Gaetano Milanesi de su edición de 1878, 9 vols., Florencia, Sansoni, 1973.

fuelle de primer orden ya que Giorgio Vasari era un gran admirador de *Il Parmigianino*, circunstancia que hace que en las “Vidas” del Vasari asistamos a la conformación de la imagen del artista: *Il Parmigianino*, al mismo tiempo que atendemos a conceptos fundamentales de la Teoría de la Historia del Arte de Vasari sobre la obra de Francesco Mazzuola *Il Parmigianino*⁷. Al hilo de las campañas napoleónicas, la fase de las devoluciones de la ingente cantidad de obras de arte transferidas obligatoriamente a París, es un argumento especialmente presente en la edición de las “Vidas” del Milanesi. Precisamente es esta edición la que nos acerca en mayor medida al entramado italiano de las pinacotecas nacionales y las academias, al ser publicada en el ambiente florentino de las últimas décadas del siglo XIX. Por otro lado, la impresión del Milanesi se ofrece la más cercana en el tiempo al *oficio* registrado en el Archivo Histórico Municipal de Málaga, en relación con el “Cuadro de la Virgen de la Rosa, o los Esponsales de Sta. Margarita” Pintado por el célebre Mazzuola”. Documento éste, en el que se atiende a la descripción que en las “Vidas” del Vasari se recoge de esta obra “de la Virgen de la Rosa, o los Esponsales de Sta. Margarita” para identificar la procedencia del lienzo del *oficio*⁸. Asimismo, el interés de la edición de las “Vidas” del Vasari, de Milanesi, está en que es una de las pocas ediciones en la que vamos a encontrar documentada la trayectoria de la tabla boloñesa con “los Esponsales de Santa Margarita”, más conocida como “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”, en el intervalo de años comprendidos entre 1529 y 1818 [1].

La edición de las “Vidas” de Milanesi, fuente fundamental para la documentación como obras de *Il Parmigianino*, la tabla y el lienzo con “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”.

Para agilizar nuestra exposición proponemos dos etapas para el estudio de la tabla y lienzo con “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”, documentadas como obras de *Il Parmigianino*. La fecha de inicio de la primera etapa se ha fijado a partir de los trabajos del padre Ireneo Affò⁹, relativos a la presencia de esta obra en la iglesia de las monjas de Santa Margarita, así como un año después, en 1530,

⁷ MÉNDEZ, M. T. y MONTIJANO, J. M.: *Giorgio Vasari. Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores, escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Antología*, Madrid, Tecnos, 1998 y MONTIJANO, J.M.: Maniera, en *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pág. 152.

⁸ (A)rchivo (H)istórico (M)unicipal de (M)álaga, Leg. 56, Estante C, carp. 3.

⁹ “Hasta agosto de 1529 ésta adornaba la citada iglesia. Al año siguiente fue puesta en la capilla Giusti” en AFFÒ, I.: *op. cit.*, págs. 73 y ss., citado por VASARI, G.: *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, tomo V, G.C.Sansoni, 1880, nota 3, pág. 228 [Traducción libre de la autora].



en la Capilla de los Giusti. Es Vasari quién a partir de los trabajos del padre Ireneo Affó documenta la trayectoria de esta obra de *Il Parmigianino* en este intervalo de años comprendidos entre 1529 y 1530. Respectivamente 1796 se corresponde con el año en el que se desarrollan las transferencias obligatorias para el Museo de Napoleón, entre las que según informa Gaetano Milanesi se encontraba esta tabla de *Il Parmigianino*, noticia con la que cerraríamos esta primera parte.

Una segunda etapa correspondería a los años 1818-1829 y 1878-1885, intervalos en los que Gaetano Milanesi documenta esta tabla de la Pinacoteca Nacional de Bolonia, en la colección de grabados de Francesco Rosaspina editada hacia 1818 - 1829. En esta colección localizamos dos “reproducciones” de esta tabla, una para el Museo de Napoleón, alrededor de 1796, así como una segunda para la edición de grabados de los fondos de la Pinacoteca Nacional de Bolonia hacia 1818-1829¹⁰. Por otro lado el interés de la colección de grabados de Rosaspina es incluida en este fenómeno de las campañas napoleónicas como una primera conclusión del mismo. El profesor Emiliani define esta colección de grabados como una actuación de difusión con la que la recién recuperada colección de la Pinacoteca de la Academia de las Bellas Artes de Bolonia volvía al circuito del arte europeo. También, en recientes publicaciones se alude a diversas entregas procedentes del Museo de Napoleón, aunque no se especifican los casos en los que se adjuntaba una reproducción de la obra, así como tampoco se indica si el soporte de la obra ha sido objeto de alguna intervención, aspecto este último sobre el que encontramos un gran interés en los trabajos de Corrado Ricci¹¹ a finales del siglo XIX, y en los últimos años en los cuidados trabajos de la

¹⁰ Utilizamos el término «reproducción» en la medida en que el trabajo de Francesco Rosaspina sobre esta obra de la Pinacoteca Nazionale responde a la voluntad de difusión y documentación de la tabla de *Il Parmigianino*. Distinto sería el caso de las «copias» de las obras de *Il Parmigianino*. De esta diferencia resulta muy ilustrativo el siguiente texto en el que se ejemplifica la consideración que de una «copia» se podía llegar a tener en la época, episodio que pone de manifiesto especialmente la categoría de autenticidad desde la que se trabajaba en la contemporaneidad más cercana a las obras de *Il Parmigianino*. c. 314v. “De diciembre de 1672 Monseñor...Vicembajador no pudiendo adquirir la famosa Circe del Piella pretender demasiado espero hacerme hacer, una copia por el Taruffi...y se la llevo en modo que no tiene envidia al original ya que también será mejorada esta es una de las ventajas de las cosas copiadas por manos maestras que más allá del saber del que hace el original le ponen además lo propio con lo que llegan a ser consideradas como resultó la Madonna della Rosa del Parmigianino copiada por Annibale que no se puede negar que tiene más (ternura, en si) exactitud del original más la ternura que ciertamente a aquella primera falta”, MARZOCCHI, L.: (a cura di): “Vita di Lorenzo Garbieri”, en *Scritti originali del Conde Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, Accademia Clementina, (s.a.), [Traducción libre de la autora].

¹¹ Corrado Ricci durante la dirección de la Galleria Nazionale di Parma en los últimos años del siglo XIX desarrolló una importante labor de catalogación, que le llevó en muchos casos a diagnosticar la aplicación de técnicas de restauración en el soporte de algunas de las obras de *Il Parmigianino*, así como a plan-



2. *Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo, y San Miguel* Reproducción fotográfica ealizada sobre la fotografía a color introducida por la doctora Chiusa como: *Madonna con il Bambino, Santa Margherita, Sant' Agostino, San Girolamo e San Michele Arcangelo*. (oleo sobre tabla). 1528-1529, 222x 147 cm Bologna Galleria Nazionale incluida en CHIUSA, M.C.: *Il Parmigianino*, Milano, Electra, 2001, pág. 103.

doctora Chiusa, como desarrollamos en el epígrafe siguiente.

El segundo intervalo temporal, 1878-1885, de esta segunda etapa coincide con la edición del Milanese. Así, es fundamental en esta segunda etapa de la trayectoria de la obra, la noticia que ofrece el propio Gaetano Milanese quién asumiendo el rol de entendido en arte, dice ver “presentemente esta tabla” expuesta entre los fondos de la Pinacoteca de Bolonia¹²; también, que algunos años antes, sobre la base de un *oficio* remitido por el consulado británico al Ayuntamiento de la ciudad de Málaga, se documenta el lienzo: “Descripción del Cuadro de la Virgen de la Rosa, o los Esponsales de Sta. Margarita» Pintado por el célebre Mazzuola -generalmente conocido por el Parmigianino-, contiene las imágenes de la “Virgen”y el “Niño Jesus”, “Sta. Margarita”, el “Arcangel San Miguel”, San Gerónimo” y “San Petronio”¹³.

Durante el siglo XVIII el puerto de la ciudad de Málaga fue un enclave marítimo de gran actividad, un episodio fascinante es el desembarco del *Westmorland*, uno de los navíos que realizaba la travesía del Gran Tour en el que se encontraban las estatuas y otras cosas pertenecientes a las bellas artes que desde Málaga se dirigían a la Academia de San Fernando. El enclave de

tear ciertos interrogantes en relación con la iconografía de estas: *Santa Caterina (¿ ?) e Madonna col Bambino*, carta già incollata su tela, cm 21 x 15'5, Parma, Galleria Nazionale; inv.796. RICCI, C.: *Di alcuni quadri del Parmigianino già esistente in Parma*, Parma, Tipografia Luigi Battei, 1896, pág. 18.

¹² VASARI, G.: *Ibidem*, pág. 228.

¹³ A.H.H.M., Leg. 56, *Estante C*, carp. 3. (*cit*).

3. *Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo, y San Miguel* 230 x 177 cm (óleo sobre lienzo) Reproducción fotográfica realizada por el Taller de Restauración Quibla sobre el lienzo de la colección de la ciudad de Málaga. ARCOS, E.; et al.: "Desposorios Místicos de Santa Margarita", *Francisco Mazzola (Il Parmigianino)*. Estudio previo y propuesta de intervención, Quibla Restaura S.L., 2000. (inédito).



flotas británicas en el puerto de la ciudad se prolongará durante la centuria siguiente, etapa en la que se testimonia la presencia de la comunidad británica en la ciudad, lo que conlleva entre otros beneficios la dotación y patrocinio de infraestructuras fruto de las relaciones del consulado con el Ayuntamiento de la ciudad. En este contexto la familia Noble funda en las cercanías del Puerto de la ciudad un Hospital destinado a la atención de marineros y pasajeros británicos que lo precisaran, proyecto al que se sumará el súbdito británico Guillermo B. Newbery con la donación de un lienzo para la capilla de este Hospital. El lienzo fue donado en condición de obra de *Il Parmigianino* a la ciudad de Málaga.

“El cuadro existente en el Hospital Noble y a que se refiere el atento oficio de V.E. fecha 23 del corriente tiene la procedencia siguiente. El subdito británico Don Guillermo B. Newbery, del comercio de Boston, en la ocasión de una de sus visitas a Málaga, tuvo conocimiento del Hospital que las Hijas del difundo Doctor Noble fundaban en esta ciudad a la memoria de su padre, y donaban al Excmo. Ayuntamiento que V.E. tan dignamente preside.

Agradándole al Sr Newbery la obra benéfica de aquellas Sras y teniendo entendido que dicho Hospital habría de haber una Capilla, concibió la idea de donar al establecimiento un cuadro religioso de su propiedad, cuyo propósito llevó a efecto, remitiendo por conducto de mi antecesor, el difundo Cónsul Don Guillermo Penrouse Marck, el cuadro acompañado de una nota descriptiva, cuyo tenor es como sigue:

“Descripción del Cuadro de la Virgen de la Rosa, o los Esponsales de

Sta. Margarita (Pintado por el célebre Mazzuola, generalmente conocido por el Parmigianino) Contiene las imágenes de la 'Virgen y el Niño Jesus', 'Sta. Margarita', el 'Arcangel San Miguel', 'San Gerónimo' y 'San Petronio' (Fue pintado para las monjas de Sta. Margarita en Bologna, al poco tiempo según cuenta Vassari, de la vuelta del artista a Roma, que fue inmediatamente después del sitio y saqueo de la "Ciudad Eterna", at.h. 1527, y en cuya ocasión, contiua Vassari relatando, que al entrar los desenfrenados soldados en el estudio de 'Mazzuola', le encontraron hasta tal punto engolfado con su pincel, que ni siquiera se apercibió de la intrusión o del ruido bélico de afuera, y tan asombrados y llenos de admiración se quedaron al ver su calma y la hermosura de la pintura que se abstuvieron de molestarl, y su jefe que era un rudo amator de las artes, se contentó con unos pequeños dibujos como substitutivo de un rescate de metálico). Cuando Luis XVIII hizo restitución de las obras de arte que Napoleón I había traído a París, esta pintura estaba entre las que por equivocación fueron a Roma en vez de Varsovia, a donde quedó en un desván del Capitolio hasta poco antes de venir en posesión del Sr Don Guillermo B. Newbery, quien la ofrece al Hospital que se erige bajo los auspicios del Sr.Consul "14.

La descripción y relación del Vasari incluida en el "oficio" registrado en el Archivo Histórico Municipal de Málaga, coincide con las anotaciones de la edición del Milanese en la lectura del programa iconográfico¹⁵, la datación de la misma en la etapa al regreso de Roma, así como en el comitente, como recoge este párrafo- del que ofrecemos la traducción española- : "*hace lo mismo a las monjas de Santa Margarita de Bolonia, en una tabla, una Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel, presentada en santa veneración, como merece, con la gracia en el conjunto de las partes, como muestran todas las cosas de este pintor*"¹⁶. No obstante, este fragmento del Vasari deja indecisos algunos aspectos fundamentales para la documentación de este lienzo, dado que la descripción se refiere a un *cuadro*. En este sentido, en primer lugar nos dice el profesor

¹⁴ A.H.M.M., Leg. 56, Estante C, carp 3, fol. 73 r. Este oficio n° 1840 remitido por el consulado británico es registrado por el presidente alcalde de la ciudad con fecha de Málaga 26 octubre 1872.

¹⁵ Las diversas lecturas del programa iconográfico de esta obra, exhaustivamente estudiado desde 1920, en el caso de la obra catalogada en el patrimonio artístico de la ciudad de Málaga la lectura del mismo coincide con la formulada por Vasari en esta edición del Milanese, como recoge el profesor Sánchez López en la ficha del catálogo artístico municipal [J.A. Sánchez López, Autor: Parmigianino, II (Girolamo Francesco Maria Mazzuola) (Parma, 1503- Casal Maggiore 1540), Ficha Patrimonio Municipal.1. Ayuntamiento de Málaga (en curso)].También hay que tener presente las últimas interpretaciones de la tabla de la pinacoteca boloñesa formuladas desde la bibliografía italiana, desde donde se abren nuevos temas de estudio en relación con la iconografía de San Benedicto .

¹⁶ "*Hace el mismo para las hermanas de Santa Margarita en Bolonia, en una tabla, una nuestra Señora, Santa Margarita, San Petronio, San Girolamo y San Miguel, tenida en una suma veneración, como merece*", en VASARI, G.: *op. cit.*, pág. 228, [Traducción libre de la autora].

Montijano que “*Vasari fija el concepto moderno de quadro, cuadro, como una pintura móvil, normalmente enmarcada. Pero también el término para referirse a cada uno de los pasajes de un ciclo de frescos*”¹⁷.

Por tanto, el soporte es indiferente para Giorgio Vasari, así mismo para Gaetano Milanesi quien en ocasiones usa con este sentido el término “*quadro*”, indistintamente para obras con soporte lienzo y tabla; éste es el caso de estas notas de Gaetano Milanesi, en las que denomina “*quadro*” a una tabla que fue dada a conocer por Francesco Rosaspina en el conjunto de cuadros que formaban la colección de la pinacoteca boloñesa¹⁸. En cualquier caso, el texto del Vasari no precisa el soporte de la obra “*Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita,...*”, mientras que la edición del Milanesi describe expresamente una “*tavola*”, matización que en relación con la obra que nos ocupa resulta ciertamente importante, pero, que no nos resulta suficiente para documentar la unicidad de la obra “*Nuestra señora, Santa Margarita...*”.

En relación con la terminología utilizada en el “oficio” del lienzo de Málaga, “*pintura*”, no nos parece que ésta corresponda a la verificación del soporte tras un análisis *in situ*. Más bien a la traducción del texto del Vasari, en la que, por estas cosas de la similitud de las lenguas italiana y española, se tradujo “*quadri*” por cuadro, en suma por “*pintura*”. Entre otras razones porque, en el momento en que el cónsul británico Mr. Wilkinson certifica la procedencia de esta obra en Málaga a 25 de octubre de 1872, por exigencia del Alcalde, el lienzo, como indica el señor cónsul en las primeras líneas: “*ya se encontraba en el Hospital Noble de esta ciudad*”. Esta circunstancia habría requerido el traslado de la obra al consulado; o en cualquier caso, el reconocimiento *in situ* en las instalaciones del Hospital Noble.

Por último, cabría llamar la atención igualmente sobre las dos reproducciones de esta obra que llevó a cabo Francesco Rosaspina, reproducciones sobre las que Milanesi no precisa la técnica artística de las mismas, aunque indica que la tabla que él reconoce entre los fondos de la Pinacoteca de Bolonia, fue entallada en dos ocasiones, mas no si la técnica utilizada en sendas reproducciones coincidía con la empleada para la tabla de los fondos de la Pinacoteca de Bolonia [2 y 3].

Soportes de la obra “*Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel*” de *Il Parmigianino*.

¹⁷ MONTIJANO, J.M.: “*Quadro*”, en *Giorgio Vasari y la formulación...* op. cit. pág. 329.

¹⁸ VASARI, G.: *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino...* op. cit., pág. 228. Asimismo proponemos a modo de ejemplo un fragmento de la nota descriptiva que acompañaba en el catálogo del Cardenal Scipione Borghese otra obra de *Il Parmigianino*, cfr. nota 35.

El estudio del soporte en la producción plástica de *Il Parmigianino*, y concretamente en la obra que nos ocupa, nos lleva a las indicaciones del Malvasia relativas a la calidad de las copias realizadas de las obras de *Il Parmigianino*¹⁹; también, a los estudios de Corrado Ricci al respecto del cambio de soporte de la obra de *Il Parmigianino* “*Santa Caterina (¿?) e Madonna col Bambino*”²⁰, y en los últimos años, a los estudios del profesor Emiliani, en relación con el cambio de soporte de un número considerable de las obras italianas que habían sido transferidas a París. Pero sobre todo, a las investigaciones de la doctora Chiusa acerca del taller de grabado de *Il Parmigianino* en Bolonia a su regreso de Roma, periodo en el que la doctora Chiusa documenta, entre otros trabajos, un grabado para la iglesia de San Petronio, y uno “*de Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita y otros santos, actualmente en la Pinacoteca Nacional de Bolonia, realizado entre el 1528 y el 1529, acompañado quizá, entonces, por el que podría ser un sugerente trabajo preparatorio, sobre papel representado una cabeza de ángel, procedente de una colección privada*”²¹. En esta línea de investigación la doctora Chiusa nos ha suscitado interesantes reflexiones en relación con este lienzo de la colección de arte de la ciudad de Málaga atribuido a *Il Parmigianino*, que como documentábamos había sido donado en los años en los que la Pinacoteca Nacional de Bolonia acomete la catalogación de sus fondos entre los que se encontraba la tabla de *Il Parmigianino* con “*Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel*”²².

¹⁹ “... c. 314v. Di dicembre 1672 Monsignor... Vicelegato non potendo far acquisto della famosa Circe del Piella per addinendarne troppo attenne il farne fare, come fece, una coppia dal Taruffi... e se ne portò in modo che non n'ha punto invidia all'originale quando anche non sia migliorata che è questo il vantaggio delle cose copiate da bravi maestri ch'oltre il sapere di chi fece l'originale vi mettono di più il proprio onde riescono mirabili come riuscì la Madonna della Rosa del Parmigianino copiata da Annibale che non si può negare non abbia più (tenerezza, insieme) giustezza dell'originale oltre la tenerezza che certo a quella prima manca...”, en MARZOCCHI, L. (a cura di): «Vita di Lorenzo Garbieri» in *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bolonia, Accademia Clementina, pág.97. En relación con esta cita, quisiéramos subrayar la falta de documentación, que se evidencia igualmente de la lectura del Vasari, para la identificación de las obras que *Il Parmigianino* realiza durante su estancia en Roma y al regreso a Bolonia. Circunstancia que subyace en la confusión de la obra la *Virgen de la Rosa*, y la obra que venimos comentando, topo, que se evidencia en la documentación de archivo localizada al respecto del lienzo de la colección municipal de Málaga.

²⁰ “... *Santa Caterina (¿?) e Madonna col Bambino*, Carta, già incollata su tela, cm 21x15'5, Parma, Galleria Nazionale; inv. 796...” en RICCI, C.: *Di alcuni quadri del Parmigianino già esistente in Parma*, Parma, Tipografia Luigi Battei, 1896, pág. 18.

²¹ CHIUSA, M.C.: «Per una biografia ragionata del Parmigianino», en *Il Parmigianino*, Milano, Electa, 2001, págs. 11-34, [traducción libre de la autora].

²² “Nº 147. Francesco Mazzola detto il Parmigianino (Parma 1503 - Casalmaggiore 1540) *Madonna con Bambino fra i santi Agostino, Gerolamo, Margherita e un angelo*. Óleo sobre tabla, cm 222 x 147, inv. 588 Proveniencia: Iglesia de Santa Margherita (capilla Giusti)”, en EMILIANI, A.: *La Pinacoteca...* (1997), op. cit.

La doctora Chiusa llama la atención acerca de la producción gráfica de *Il Parmigianino* en su etapa boloñesa, por la notoriedad y calidad de la misma, así como también, por la limitada documentación al respecto. La labor de grabador de *Il Parmigianino* está documentada después de 1527 en obras como un “San Rocco y un donante” para la iglesia de San Petronio, una “Conversión de San Paulo” del Museo de la Historia de Viena, así como entre 1528 y 1529 sobre la “Nuestra Señora, Santa Margarita y otros santos, hoy en la Pinacoteca Nacional de Bolonia”²³. Acerca de este último grabado que venimos a poner en relación con la tabla de “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”, - documentada principalmente por Milanesi como hemos expuesto en el desarrollo de este artículo -, la doctora Chiusa plantea, como hemos leído en la introducción de este epígrafe, la posibilidad de que la cabeza de ángel sobre papel fuese un trabajo preparatorio. Por tanto, un trabajo preparatorio de una calidad estimable, pero que en vez de estar realizado sobre tabla, como es el caso del ejemplar que se privilegia por su unicidad en la colección de la Pinacoteca de Bolonia, su soporte es el papel. Esta circunstancia bien podría explicar la razón de ser del lienzo de Málaga, lo que en última instancia nos ofrecería un fundamento básico para darla a conocer a los ciudadanos²⁴.

Otra de las líneas de investigación que ofrecen posibilidades a las convergencias de este lienzo del patrimonio artístico municipal de la ciudad de Málaga y el conjunto de la producción de *Il Parmigianino*, esta centrada en las intervenciones llevadas a cabo sobre estas obras. En este sentido entre las últimas adquisiciones y catalogaciones de la producción plástico-gráfica de *Il Parmigianino*, en relación directa con el lienzo del fondo artístico de la ciu-

²³ CHIUSA C. M.: *op. cit.*, pág. 33. Cabe comentar que el tema de la iconografía de Santa Margarita y Santa Catalina en el episodio de los esponsalicios místicos esta siendo revisado desde la década de los años veinte, en esta línea destacan las investigaciones del profesor Gould y Ekserdijan. Nosotros seguimos la lectura del doctor Ekserdijan, para quien por otro lado, el tema de los desposorios de Santa Margarita propone abiertas líneas de investigación que constantemente renuevan los argumentos asumidos. (EKSERDIJAN, D.: “Parmigianino’s Madonna of St. Margaret”, *The Burlington Magazine*, CXXV, n° 966, 1983, págs. 542 y ss.)

²⁴ La primera referencia bibliográfica que reconoce este lienzo como uno de los bienes de la imagen de la ciudad de Málaga, data de 1969, AA.VV.: “Esponsales de Santa Margarita”, Pintura al óleo, atribuida al célebre Mazzuola el Parmigianino, en *Málaga, Boletín de Información Municipal*, n° 2, Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento, 1969. En estos años, la obra ha permanecido en las instalaciones, de acceso restringido, del consistorio municipal, ha sido recientemente cuando ha sido expuesta para el disfrute colectivo de todos los ciudadanos, como lo que es: un bien cultural. Porque no podemos olvidar que la condición jurídica de este lienzo, a fecha de 2002, es: Bien Mueble adscrito a una colección municipal e inscrito en el *Inventario General de bienes muebles*, de acuerdo a los márgenes de la *Ley de Patrimonio Histórico Español*, 16/1985, título tercero, arts. 26-54. En esta exposición, “*Pasado y Presente en el patrimonio artístico municipal 1881-2001*”, el lienzo con “Nuestra Señora, Santa Margarita, ...” se daba a conocer, por fin, como la obra más significativa de la ciudad. [*Pasado y Presente en el patrimonio artístico municipal 1881-2001*, Museo Municipal de Málaga del 25 de octubre al 25 de noviembre de 2001 (tríptico de la exposición)].

dad de Málaga, estaría la obra, “Saturno y Philra”²⁵. La tabla “Saturno e Phira” esta documentaba en 1791 en la colección británica de Sir Joshua Reynolds, colección a la que llega procedente de Roma donde había sido transferida por el programa de devoluciones de las campañas napoleónicas. Es muy interesante de la trayectoria de esta tabla de “Saturno y Philra” que en 1791 pasa en herencia a Mary Palmer, seguidamente formaría parte de la colección de Willian Lock di Norbury Park hasta 1821, año en el que esta tabla fue vendida en la sala Sotheby. En esta colección el profesor Gould localizó un “Desposorio Místico de Santa Catalina”, tabla que fue vendida tras las campañas napoleónicas a sucesivas colecciones privadas británicas hasta ser registrada hacia 1801 con el número 118 en el inventario Pall Mall²⁶. Nuevamente se repite la trayectoria: procedencia romana como consecuencia de las devoluciones napoleónicas, y colección privada británica.

De esta última obra, “Matrimonio místico de Santa Catalina”, llamamos la atención acerca de una nota descriptiva que acompañaba a la misma y la inscribía en el catálogo de la colección del cardenal Scipione Borghese en su villa romana. Esta nota decía: «un “quadro” sobre tabla de tres palmos Nuestra Señora y el Niño que pone el anillo en el dedo de Santa Catalina y San José y otras figuras en el n° 379... de Il Parmigianino»²⁷, texto que comparte determinadas características con aquella otra nota descriptiva con la que el cónsul británico certificaba la procedencia romana, del lienzo “con Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”, que en condición de obra de *Il Parmigianino* se donaba a la Capilla del Hospital Noble de la ciudad de Málaga por el descendiente de la familia B. Newbery²⁸.

Finalmente cabe subrayar que el periodo en el que esta tabla con “*Saturno y Philra*” forma parte de la colección de Mary Palmer y Willian Lock di Norbury Park, coincide con el intervalo de años comprendido entre 1796 – 1816, etapa en la que el lienzo procedente de la colección de la familia de B. Newbery se inscribe en la colección de la ciudad de Málaga. Fechas en las que cabría comentar que, es en 1816 el círculo de las Academias de Bolonia documenta la procedencia de la tabla con “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”. No obstante no se tiene constancia de que las Academias hubieran recurrido la reproducción que había sido realizada por Rosaspina en 1796 con el objeto de ser

²⁵ CHIUSA: *Ibidem.*, págs. 183 y ss.

²⁶ GOULD, C.: Notes on Parmigianino’s Mystic Marriage of St. Catherine”, en *The Burlington Magazine*, CXVII, n° 865, 1975, págs. 230 y ss.

²⁷ *Ibidem.*, pág. 231, [Traducción libre de la autora].

²⁸ Según transcribimos de la caligrafía manuscrita del *oficio* de 1872 firmado por Rich^a Wilkinson. A.H.M.M., Leg. 56, Estante C, carp. 3, fol. 75 r /v.

transferida al Museo de Napoleón, así como tampoco las versiones que *Il Parmigianino* realizara en Bolonia de esta misma obra. Únicamente documentan como obra de *Il Parmigianino* una tabla con el tema Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel. Esta cuestión se incluye en las investigaciones de la profesora Chiusa, en las que recientemente ha documentado un óleo sobre papel que formaba parte de los trabajos preparatorios de *Il Parmigianino* para la obra con “Nuestra Señora con el Niño, Santa Margarita, San Petronio, San Jerónimo y San Miguel”, aportación que alienta nuestras investigaciones sobre el lienzo catalogado en la colección de la ciudad de Málaga.

Es más, hemos podido fundamentar otra de las convergencias entre el lienzo del fondo artístico municipal de la ciudad de Málaga, y el conjunto de la producción de *Il Parmigianino*, en este caso a través de una intervención documentada por la doctora Chiusa sobre la tabla de *Il Parmigianino* “Saturno y Philyra”²⁹, intervención, que como fundamentamos a través de los resultados de los “estudios previos”, llevados a cabo por el taller de restauración Quibla sobre el lienzo de Málaga, nos lleva a sostener que sendas obras habían sido objeto de un protocolo de restauración homólogo, aunque no necesariamente en el mismo tiempo. Esta intervención consistió en la ampliación del soporte a partir de un añadido perimetral.

Los estudios previos del taller de restauración Quibla³⁰, han confirmado que el lienzo del fondo artístico municipal de Málaga presenta unas bandas perimetrales, de tela, que aumentan las dimensiones originales del soporte en sus cuatro lados. La tela de la parte central de la obra correspondería a un mantelillo o mantel de Venecia, con diseño de telar de carácter geométrico, trama fina y apretada³¹. El “añadido perimetral” presenta un ligamento tipo tafetán, con trama y urdimbre entrecruzada a 45°. La unión entre ambas se realiza por un solape de varios centímetros, estando cosidas con punto de sabana. Se observa cierta diferencia entre las fibras que componen los hilos y las pasadas de ambas telas. La homogeneidad de la densidad de sendas telas

²⁹ CHIUSA, M.C.: *op. cit.*, págs.183-202.

³⁰ El conjunto de los datos y observaciones que se incluyen en esta publicación en relación con los “estudios previos” llevados a cabo por el taller de restauración Quibla, han sido facilitados, y autorizados para su difusión en este foro del CEHA, por dicho taller en la persona de la restauradora Estrella Arcos (ARCOS, E. [et. al.]: “Análisis físico-químico”, en *Desposorios Místicos de Santa Margarita. Francisco Mazzola (Il Parmigianino). Estudio previo y propuesta de intervención*, Quibla Restaura S.L., 2000, (inédito).

³¹ Nosotros hemos documentado la utilización de este tipo de tela en otras representaciones relativas a la iconografía de Santa Margarita en el ambiente boloñés del siglo XVI, entre estas el lienzo de la *Pala del Crocefisso della chiesa parrocchiale di Santa Margarita*, atribuido al pintor boloñés Giovanni Francesco Bezzi il Nosadella (1530ca.- 1571) en, AMICO, A. (a cura di): *La terra promessa. Conoscenza e conservazione. Attività di catalogazione e di restauro nelle Chiese della città e della Diocesi di Bologna*, Bologna, Edizione Alfa, 1981, págs.92-96.

resulta indicativa de lo coetáneo de las mismas. De acuerdo con el análisis físico-químico, el lienzo presenta una única capa de preparación sutilmente coloreado con tierras y blanco de plomo. Los pigmentos presentan la clásica granulometría heterogénea de la elaboración manual aunque correctamente molidos. En cuanto a los materiales del añadido perimetral, se distingue un mayor espesor de la capa de preparación así como la aplicación de diversas capas para la obtención de los distintos tonos. La identificación de materiales: Albayalde (blanco de plomo), negro orgánico, tierras, azurita, bermellón o laca de cochinilla. La aplicación del bermellón que se aprecia en la muestra de carnación de Santa Margarita se ajusta a las observaciones técnicas dadas por Cennini; el blanco de plomo es la base de ciertos tonos de la carnación así como también se utiliza como arte de la imprimación para dar luminosidad a los tonos aplicados encima. El color azul es obtenido con azurita, los ocre con tierras naturales, y el negro a partir de la técnica de calcinación de huesos.

En cuanto a la identificación de retoques, únicamente se evidencian pigmentos distintos a los del conjunto, en la zona del añadido perimetral correspondiente al manto de San Jerónimo; de acuerdo a las técnicas de análisis aplicadas por el momento, no se observa gran diferencia entre éstos lo que resulta indicativo acerca de la relativa coetánea intervención que conlleva el añadido perimetral y la realización de la parte central o conjunto del lienzo.

Finalmente, las aportaciones de la doctora Chiusa, y en otro orden las conclusiones de los primeros estudios llevados a cabo desde la disciplina de la restauración científica, sobre este lienzo del fondo artístico municipal de la ciudad de Málaga, evidencian, que es el soporte la dimensión que nos va a permitir establecer las convergencias, que hasta ahora se han resistido a la historiografía italiana y española, entre este lienzo y el conjunto de la producción de *Il Parmigianino*.



LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO EN LA CIUDAD DE ZAMORA A TRAVÉS DE LA LABOR DE LA COMISIÓN PROVINCIAL DE MONUMENTOS

ÁLVARO ÁVILA DE LA TORRE
School Year Abroad

De ningún otro modo el título de la sección cuarta planteada para este *XIV Congreso Nacional de Historia del Arte* se podría adecuar más al propósito de mi comunicación. La creación de una Comisión Provincial de Monumentos en una capital de pequeño tamaño como la Zamora del siglo XIX, trajo consigo el nacimiento de un debate sobre la necesidad de seleccionar aquellos bienes culturales que pudieran ser objeto de conservación. En las páginas que siguen no se pretende explicar el nacimiento y evolución de dicha Comisión, creada a raíz de la Real Orden de 27 de mayo de 1837, ni tampoco llevar a cabo un relato pormenorizado de la labor realizada por aquella a lo largo de los más de 160 años de existencia. Bien al contrario, el objetivo es mostrar claramente, a través de algunos ejemplos, cuáles eran los criterios de valoración de los monumentos y objetos artísticos a conservar, cuáles eran los diferentes puntos de vista sobre el patrimonio provincial, y cómo la opinión pública, a través de los medios de comunicación, dejaba patente su visión.

Desde la primera sesión de la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, celebrada el 25 de junio de 1840 en el salón de sesiones de la Excelentísima Diputación¹, con dos sustantivos podríamos calificar su labor: ineficacia y lentitud. Para corroborar esta consideración, y aunque serviría para justificarla la masiva destrucción de patrimonio en la ciudad – gran parte del recinto amurallado incluyendo puertas como la del Mercadillo, Santa Clara, San Torcuato y San Pablo; templos como El Salvador, San Pablo, San Bartolomé; construcciones civiles como el Cuartel de Caballería, el Pajar del

¹ Primer libro de Actas de la Comisión Provincial de Monumentos. (M)useo de (Za)mora (Libro de Actas...). La información referente a la CPM desde 1840 a 1909 se conserva en el Museo de Zamora, aunque es verdad que, tanto en este lugar, como en el AHPZa hay abundante información sobre esta comisión sin que se pueda establecer una distinción cronológica entre los fondos recogidos en ambos archivos.

Rey o el Hospital de Sotelo; etc. – aquí tan sólo nos referiremos a los datos aportados por la propia documentación emitida por la Comisión.

En sus primeras sesiones (ver nota anterior) se manifiesta el gran desequilibrio entre el poder de actuación de la Comisión y la labor a ella encomendada. En todas las actas se recogen comunicaciones de bienes factibles de conservación, especialmente muebles, como la biblioteca del Monasterio de la Trinidad – hoy parroquia de San Torcuato –, las sillerías de coro del de San Jerónimo y San Juan, algunos sepulcros de Moreruela, incluyendo la famosa momia, actualmente en la Catedral, etc.; ante los cuales, las acciones emprendidas no pasaron de meras comunicaciones a sus propietarios. Tal vez, aún más elocuente de esta terrible dejadez, es la correspondencia entre la Comisión Zamorana y la Central. Ésta última insta repetidamente a la provincial a realizar diferentes labores, como la confección de planos de algunos templos o la redacción de informes sobre el estado de determinados monumentos, obteniendo siempre silencio o respuestas altamente clarificadoras sobre la labor realizada. Así, en la sesión del 4 de abril de 1845, se solicita un informe sobre el estado del Monasterio de Monjas de San Juan de la Horta “*y su antiquísimo claustro y sepulcros*” (ver nota 1), recibiendo como contestación en la sesión del 10 de febrero de 1846, casi un año después, que los sepulcros fueron destruidos por la persona que compró el monasterio, usando sus piedras para otras obras (ver nota 1). De igual modo, el 5 de junio del mismo año, la Comisión Central solicita un índice de sepulcros de la provincia, incluyendo un número de catalogación, fecha de construcción, estilo y datos del finado. La respuesta, en esta ocasión no se hace esperar, tan sólo dieciocho días después se informa de que no es posible realizar dicho inventario, manifestado que, de cualquier manera, en la provincia debieran existir al menos 500 sepulcros de notable factura.

Pero no todo debe achacarse a una falta de medios, o el hecho de encontrarnos ante una obra de magnas dimensiones; en los primeros años de funcionamiento de la Comisión Provincial de Monumentos en Zamora, tampoco es alto el interés que sus miembros demuestran en la labor encomendada. El libro de actas de estas tempranas fechas es, de nuevo, un magnífico documento para confirmar esta apreciación. Elocuente, sin duda, es la consideración del valor artístico de algunos edificios en particular o del patrimonio provincial en general. Así, en la sesión del 23 de junio de 1846, ante la petición de informe sobre los templos del antiguo Monasterio de San Juan y el de Santa María Magdalena – ambos en la actualidad monumentos nacionales –, se responde que “*dichas iglesias no presentan en su interior molduras, adornos ni otra cosa notable*”. Pero aún de mayor gravedad es la respuesta que la Comisión provincial envía a la Central, el 7 de enero de 1860. Solicitada por ésta la realización de un inventario de monumentos u objetos de valor dignos de conservación en la provincia desde el establecimiento de la comisión, se responde que “*a cargo de la comisión no hay ningún edificio ni monumento notable, porque cuando se instaló no resultó que la provincia contase ninguno digno de conservar*”.



Podríamos continuar este relato con muchos más ejemplos puntuales de la actuación de la Comisión Provincial, labor que, hay que señalar en honor a la verdad, no siempre fue negativa, pues gracias a ella se consiguieron conservar algunos edificios, y la creación del Museo Provincial en el hoy desaparecido convento de las Marinas. Sin embargo, considero de mayor interés realizar un recorrido pormenorizado por dos construcciones artísticas y su relación con la Comisión de Monumentos para, de este modo, poder contestar a las cuestiones planteadas al comienzo de la comunicación. Los dos se encuentran en la capital, la iglesia del Salvador y la Puerta de Doña Urraca.

La primera de ellas, desaparecida a principios del siglo XX, se situaba en el lugar que hoy ocupa el Mercado de Abastos, una obra singular del arquitecto Segundo Viloria². Hasta su destrucción, su ubicación permitía la existencia de dos plazas, la del Salvador, junto a la actual plaza de la Constitución, y la del Carbón, junto a la calle de San Andrés [1 y 2].

Es un templo del que contamos con bastante documentación. En la vista de 1756 de Joseph Augier se observa perfectamente como su torre era de pequeño tamaño y estaba cubierta con un chapitel puntiagudo. Su planta nos es conocida gracias a un plano que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa), aprobado en las sesiones del Ayuntamiento de los días 21 de abril de 1877 y 11 de junio de 1885, y ratificado el 10 de abril de 1889. Cabe suponerse que se trataba de un templo de tres naves, al menos en origen, con cabecera poligonal y sacristía adosada al muro meridional, midiendo aproximadamente treinta metros de largo por doce de ancho. También contamos con descripciones, como la de Eduardo J. Pérez que nos la califica como perteneciente a la arquitectura románica, de reducidas dimensiones y “*sin ofrecer nada particular á la curiosidad*”³; o la de Antonio Piñuela, que afirma que el templo: “*Es de piedra fuerte y maciza; su campanario es cuadrado y espacioso (...) de la historia consta que sirvió de castillo y prisión (...) el párroco don Manuel Vaquero le hizo las bóvedas en la decena del año 1830*”⁴.

La demolición de esta iglesia no estuvo exenta de polémicas. Por un lado, contamos con el deseo del Ayuntamiento de proceder a su destrucción, como lo expresa el propio alcalde⁵, y por otro la clara oposición del estamento religioso. En medio de ambas, la Comisión Provincial de Monumentos,

² ÁVILA DE LA TORRE, Á.: “La arquitectura del hierro en Zamora. La construcción del Mercado de Abastos”. *Anuario 1998 del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, Diputación de Zamora, 1999, págs. 183-200.

³ PÉREZ, E.J.: *Guía del viajero de Zamora*, Zamora, 1895, pág.15.

⁴ PIÑUELA XIMÉNEZ, A.: *Descripción Histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Zamora, 1890 aprox. Edición del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Diputación de Zamora, 1987, pág.68.

⁵ PÉREZ, E. J.: *Zamora del porvenir*. Zamora, 1879. Se trata de una novela figurada, en la que se describe como pensaba sería la ciudad en 1885. En el paseo que realiza a la Plaza del Salvador observa: “*que ésta se halla libre de la parroquia de su nombre*”.



1. Planta de la desaparecida iglesia de San Salvador de la Vid.

discute sobre el valor histórico y artístico del templo.

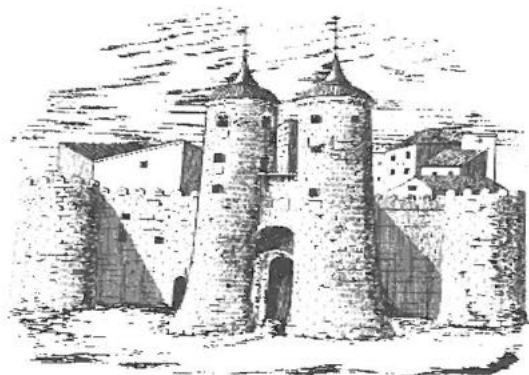
El primer ataque fue la destrucción de la torre, que según Eduardo J. Pérez (Cfr. nota 3) era:

“de forma cuadrada, la componían tres cuerpos divididos por impostas; en el segundo tenía anchas ventanas en sus cuatro lados de arcos semi-circulares con dos columnas cada una de ellas, y en el tercer cuerpo dos ventanas en cada lado sin concluir, llegando solamente al arranque de sus arcos, que, aunque de menor luz eran de igual forma que las del cuerpo superior de la torre de Santa María de la Horta”.

Aunque Eduardo J. Pérez indica que la torre fue destruida en 1870, su demolición se llevó a cabo algunos años antes. Así, en la sesión celebrada el día 7 de mayo de 1867 por la Junta Diocesana de Reparación de Templos, se da lectura a un escrito del párroco de la iglesia, fechado el día anterior, en el que pide que el arquitecto de la provincia realice *“el estudio, reconocimiento y formación de expediente para la reconstrucción de la torre de la iglesia parroquial de San Salvador de Zamora”*, instándole a que lo haga con la máxima celeridad pues *“que habiéndose denunciado por ruinoso se ha procedido a su demolición por el peligro inminente que amenaza”*⁶.

Enterado el ministro de la Gobernación de que se está procediendo a la destrucción de la torre de la iglesia, a través del Gobernador Civil, informa a la Comisión de Monumentos de que ha ordenado la suspensión de la demolición, pidiéndoles un informe sobre el valor histórico y artístico de la

⁶ (A)rchivo (H)istórico (D)iocesano de (Za)mora, sección Secretaría de Cámara (AHDZa, SC) leg.98, doc.1 y leg.88, doc.16.



Puerta del Palacio de Doña Urraca.

2. Reconstrucción hipotética de la Puerta de Doña Urraca.

torre⁷. A pesar de la insistencia reiterada del Gobernador Civil⁸ y de la Dirección General de Instrucción Pública⁹, la comisión no se constituye hasta el día 8 de noviembre¹⁰; y debido a algunos problemas de sus miembros, la discusión sobre el asunto tendrá que esperar a la sesión del 13 de diciembre¹¹. El problema fundamental para aprobar o denegar su derribo, consiste en su valor histórico. La discusión tiene su origen en un párrafo recogido en crónicas medievales en el que se indica que Arias Gonzalo, en pleno cerco de la ciudad por el Rey Sancho, aconsejó a Doña Urraca: *“pregonar por toda la villa que se llegasen todos a Sant Salvador”*¹². De este modo, en la sesión se parlamenta sobre si ese templo al que se refiere el texto medieval es la iglesia que se conserva con esa advocación, o por el contrario se refiere a otro, puesto que, determinada una u otra opción: *“el sitio donde se realizó bien merece que se conserve para que sea testigo aunque mudo, constante y perpetuo de acción tan gloriosa”*.

Así las cosas, el informe elaborado por la comisión nombrada para tal efecto, determina en sus conclusiones que *“duda que tal templo (el que se pretende derruir) existiera cuando el cerco tuvo lugar en el siglo XI, y precisamente en los años de 1072, y la yglesia de San Salvador de la Vid aunque de*

⁷ MZa. “Cuaderno de extractos para las sesiones: del 8 de septiembre de 1867 al 23 de abril de 1874”, sesión del 8 de septiembre de 1867.

⁸ Comunicado del día 26 de octubre de 1867. Archivo Histórico Provincial de Zamora, Comisión Provincial de Monumentos AHPZa (CPM sign. 4, expte. 1).

⁹ Comunicación del día 30 de octubre de 1867. AHPZa CPM, sign. 4, expte. 1.

¹⁰ MZa. “Libro de actas...”.

¹¹ MZa. “Cuader...”. La Junta de Reparación de templos también pide realizar un informe en la sesión del día 3 de octubre de 1867. AHDZa SC, 97, 2.

¹² *Primera Crónica General de España* (págs. 505-508) y *Crónica de Veinte Reyes* (pág. 166).

estilo bizantino es de construcción posterior"; y, concluyendo que en esos momentos la ciudad se reducía al interior del primer cerco amurallado, afirma que *"examinado y consultado casi todos los historiadores de más mérito y varios documentos que existen en el Archivo del Ilmo. Cabildo Catedral de esta ciudad, a formado la convicción de que el Salvador a que Arias Gonzalo se refería no es el de la Vid, sino el que existía en lo que es hoy Catedral"*.

Desestimado pues el valor histórico de la torre, en el informe sólo queda plantearse si presenta algún valor artístico, afirmándose sin vacilación: *"la torre del Salvador de la Vid, aunque de estilo bizantino, no merece por ello sea conservada ni reedificada porque existen otras del mismo estilo y mayor mérito en esta población"*. Naturalmente estas palabras no merecen ningún tipo de comentario. Pero aún hay más, puesto que se finaliza justificando la decisión:

"La comisión forma este juicio porque habiendo venido a esta ciudad en el año de 1863 la apercición (sic.) artística anual de alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura dirigida por el reputado arquitecto Sr. Gandaza, con objeto de copiar los monumentos más notables y publicarlos en la magnífica obra titulada Monumentos Arquitectónicos de España, aunque vio y examinó detenidamente la expresada torre nada halló de ella de notable ni que la hiciera digna de figurar en expresada publicación de cuya opinión han sido asimismo otros distinguidos profesores que la han visto".

Naturalmente si los entendidos así lo estimaron, nosotros solamente podemos aceptarlo..., y lamentablemente resignarnos.

Aunque parezca que el tema queda zanjado, en los números 13 al 17 del periódico *El iris de Zamora* y en la sesión de la Comisión celebrada el día 20 de diciembre de 1867, León Carrasco y Ramón Álvarez presentan un voto particular, indicando que *"la torre del Salvador de la Vid por su carácter arquitectónico corresponde a los que se construyeron a principios del siglo 11 y que las murallas que hoy existe en Zamora son las mismas que se levantaron en la primera mitad de dicho siglo por orden del rey Don Fernando I, por consiguiente, la mencionada torre pudo ser testigo de la reunión del pueblo zamorano a que se refiere la mayoría de la comisión en su informe"*.

La toma de decisión se complica aún más, puesto que estos dos miembros de la comisión niegan que la reunión de los zamoranos fuera en la Catedral, ya que según ellos, ésta se edifica en el siglo XII sobre el Monasterio de Santo Tomé¹³; indicando por último que *"con lo dicho creemos probado que la torre del Salvador de la Vid existía dentro de los muros de esta ciudad en el año 1072, y que al templo que ella correspondía pudo*

¹³ La discusión sobre si la Catedral se construye sobre el Monasterio de Santo Tomé, fundado por Alfonso VII, viene desde muy antiguo, y está basada en un documento fechado en 1135 en el que este monarca dona la iglesia de este nombre a la iglesia de Zamora: *"et ipsam ecclesiam Sancti Thome pro remedio anime mee et parentum meorum pietate motus super Cemoren- / sis ecclesie miseria dono et concedo domino Deo ser-*



citar Doña Urraca al pueblo zamorano para tratar de la defensa o rendición de la plaza, confirmándonos más en que fue en San Salvador de la Vid donde la reunión tubo lugar porque las crónicas manifiestan que Arias Gonzalo dijo a su Reyna, ahora mandad que ayunten todos los de Zamora en San Salvador. Si Arias Gonzalo se hubiera propuesto que la reunión se celebrase en la Basílica de San Salvador, se hubiera valido del primer nombre y no del segundo porque hoy a nadie se le ocurriría decir que el pueblo acudiera a San Salvador si la reunión hubiera de verificarse en la Catedral, siendo esto tanto más verosímil si se considera que en Zamora debieran de existir dos templos dedicados a San Salvador, uno el de la Vid y otro la basílica (caso que ésta estuviera construida)”.

El informe de los señores Carrasco y Álvarez finaliza contradiciendo a la comisión en lo referente al valor artístico de la torre: *“era el mejor edificio bizantino puro que existía en Zamora, siendo de esta opinión varios renombrados arquitectos y otras personas curiosas que en distintas épocas visitaron esta ciudad”.*

No vamos a entrar aquí en la discusión sobre el valor artístico de la torre de San Salvador, puesto que únicamente contamos con criterios subjetivos; pero respecto a la antigüedad de la iglesia, debe afirmarse que es imposible que por aquellos años del cerco de la ciudad por el rey Sancho existiera ya esta iglesia, puesto que la zona del Burgo no fue densamente poblada hasta bien entrado el siglo XII, decenio en el que se construyen la mayoría de los templos románicos que todavía conservamos en ella. Por lo tanto, la reunión de los zamoranos debió de tener lugar en la Catedral, el templo más importante de Zamora, y situado en la zona más protegida de los ataques enemigos. Naturalmente, el Templo Mayor que hoy conservamos, cuya construcción se inicia en 1151, viene a sustituir al que se refieren las crónicas medievales.

Para aumentar aún más los problemas, según indica ya la Comisión de Monumentos el día 18 de noviembre de 1868, con el paso del tiempo *“las aguas y las influencias atmosféricas han hecho inminente la ruina del edificio y los materiales que entonces le apearon obstruyen el paso de las calles laterales, estrechas de por sí, de forma que hoy no sólo amenaza desplomarse sobre las casas inmediatas, sino que está siendo obstáculo al tránsito y afeando la plazuela en que radica”*, pidiéndose, por tanto, la renovación del expediente para su completa demolición. El ayuntamiento insiste en este punto y en una carta enviada a la Comisión el día 12 de enero de 1869 avisa del *“peligro inminente en que están los vecinos inmediatos a la torre del Salvador de la Vid, el público que en aquel punto transita, encareciendo la*

vientibus” (A)rchivo (C)atedralicio de (Za)mora (leg.8/5). No es éste el momento para profundizar en este asunto, pero debemos concluir, que la mayoría de los investigadores, entre los que me encuentro, afirmamos que este templo de Santo Tomás que dona el rey Alfonso VII es el mismo que hoy conservamos en los Barrios Bajos, muy cerca del río; y que la donación a la que se refiere el texto indica que mientras que duraran las obras de la Catedral, el obispo y el cabildo podían residir en ese monasterio.



3. Estado actual de la Puerta de Doña Urraca.

*necesidad de que se proceda a su completa demolición, evitando las desgracias que pudiera ocasionar su ruina*¹⁴. Debemos recordar que al celebrarse junto al templo el mercado del carbón, era alto el tráfico que circulaba junto a sus muros. El propio párroco, Mariano Bernárdez, informa al obispo el día 29 de noviembre de 1870, de que a causa de las obras del derribo de la torre, se han producido algunos deterioros en la iglesia como el “*derrumiento (sic) de un tabique y el quebranto de algunas losas y pizarras del pavimento*”. Sospecha que el Ayuntamiento no se va a hacer responsable de la subsanación de estos desperfectos, pues ya se pidió al maestro de obras municipal que arreglara unas goteras, y se negó a hacerlo¹⁵.

Desde luego la demolición de la torre, que ahora se ampliaría a la iglesia, cuenta con el rechazo frontal de la jerarquía religiosa. Como prueba, en 1870 don Segundo de Rezola presenta ante las autoridades eclesiásticas, su informe sobre el reconocimiento de la torre, lamentando su desaparición e indicando que el estamento eclesiástico está en contra de estas destrucciones: “*vean Vds. la circular de 18 de noviembre de 1868 encomendando la conservación de los edificios monumentales como creo debía ser la torre antes de su demolición*”¹⁶.

¹⁴Tanto esta carta como la anterior se conservan en MZa “Copiador de Oficios de la CPM”.

¹⁵AHDZa, SC, leg.107 (hojas sueltas).

¹⁶AHDZa, SC, leg. 77, carp. C, doc. 3. No tiene fecha, pero es anterior al 13 de octubre, pues en ésta última informa que ya ha recibido los 1.000 reales correspondientes a sus honorarios. En el texto se hace referencia a una circular del Ministerio de la Gobernación que insta a los gobernadores civiles a “*evitar que se arruinen impremeditadamente los edificios que pueden ser utilizados de un modo provechoso, o que cons-*



Por otro lado, en la Santa Visita de 1871, el obispo se refiere al derribo de la torre, haciendo especial mención a la actuación del Ayuntamiento y de la feligresía: *“atendiendo al desastre sufrido en la torre arruinada violentamente e injustamente por la autoridad contra todo derecho, sobre lo cual, aunque S. T. Y, se ha visto arrollado, conserva los documentos bastantes para hacer valer en su día contra quienes corresponda. No puedo menos de dejar aquí consignada una queja contra los feligreses del Salvador, que han abandonado al prelado sin darle ayuda alguna, mientras sostenía con todas sus fuerzas el derecho de la Yglesia a sostener en pie su histórica y hermosa torre”*¹⁷.

También el párroco expresa su opinión, y en una carta enviada al alcalde el 27 de mayo de 1871, señala que el derribo es *“consecuencia de la perversion del sentimiento religioso y moral cuya primera acometida es la demolición de los templos del Señor para levantar edificios á la vanidad”*¹⁸.

Me detengo un instante para que nos fijemos en la diversidad de opiniones que existía sobre la torre de la iglesia; para la Corporación Municipal estaba ruinoso, y para la Comisión de Monumentos no tenía el más mínimo interés. Por el contrario, según la opinión de los señores Carrasco, Álvarez, el párroco y el obispo, era de las mejores de la ciudad. Sin embargo, y puesto que la dicha comisión había determinado, en su informe final, que el templo carecía de cualquier valor artístico o histórico, los últimos datos con los que contamos, perdido el interés de la aquélla, nos hablan de la degradación y desaparición del mismo.

A pesar de la construcción de la nueva espadaña en 1881, el estado la iglesia fue empeorando a lo largo de los años finales del siglo XIX, llegando a 1898, momento en el que al surgir el problema de la construcción de un mercado público para la ciudad, una serie de concejales, entre los que se encuentra el alcalde, proponen destruirla para ubicar en el solar la plaza de abastos¹⁹. Puestos en contacto con el prelado, llegan al acuerdo de ceder, por parte de éste, la iglesia de San Salvador a cambio de que la Corporación

tituyan un monumento de riqueza artística o de gloriosos recuerdos históricos”, con una salvedad: *“no quiere el Gobierno que se conserven aquellos cuya desaparición el interés público exija”*. También insta el ministerio a que *“antes de proceder al derribo de cualquiera de aquellos edificios de que se hallen incautados, instruyan el oportuno expediente a fin de que semejante medida quede bien justificada”*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 2-55/1.

¹⁷AHDZa, Sección parroquial. 281-15.

¹⁸AHDZa, SC, leg.107 (hojas sueltas). ¿Sospecharía el párroco las intenciones del Ayuntamiento de construir un mercado 30 años más tarde?

¹⁹AHPZa, Municipal (M), Zamora, Actas, 1898. lib.257. Sesión del 27 de junio. La plazuela de Fray Diego de Deza es la que hemos denominado con anterioridad del Carbón, que recibió este nuevo nombre pocos años antes de esta fecha.

Municipal renuncie a sus derechos sobre la torre de San Juan²⁰.

Conocida en la sesión municipal del 8 de enero de 1900 la aceptación por el obispo de este trato, el 21 de noviembre se realiza la subasta de la obra, siendo adjudicada a Juan Manuel Crespo; teniéndose constancia del derribo en la sesión municipal del 28 de diciembre del mismo año. De este modo desapareció uno de los monumentos románicos de la ciudad, desposeído de todo valor a causa de la ausencia de valor histórico, tal y como determinaron las autoridades competentes.

Demostrado el desinterés por la perpetuación de un importante elemento artístico de la ciudad, pasemos al segundo de los ejemplos planteados en esta comunicación.

En el lado contrario, y como confirmación del hecho de que para la Comisión de Monumentos el valor histórico era de mucho mayor peso que el artístico para conservar un edificio, tenemos la denominada Puerta de Doña Urraca o Puerta de Zambranos. Naturalmente no vamos aquí a discutir su conservación, pero sí, al conocer la actuación de la Comisión en relación a ella, dejar patente como, al mismo tiempo que se luchaba por su permanencia, se dejaban destruir impunemente otras partes del recinto amurallado como las puertas de Santa Clara o San Torcuato.

Ubicada casi en el ángulo noreste del recinto amurallado más antiguo, Manuel Gómez Moreno la consideró obra del siglo XVI²¹, aunque Represa halla documentación sobre la misma ya en el siglo XIII²². Hoy consta de un arco de medio punto, con bóveda y rastrillo, franqueado por dos cubos semicirculares de moderada altura [2], aunque por un cuadro conservado en la iglesia de San Antolín, sabemos que éstos se elevaban hasta ser coronados con techumbres semicirculares y pequeñas agujas [3]. Junto a la puerta se situó, hasta su desaparición, el palacio de la mítica reina Urraca, la soberana más conocida de la ciudad y, como hemos visto anteriormente, participante activa en la defensa de Zamora en el cerco impuesto por su hermano Sancho. De hecho, Fernández Duro recoge la leyenda que señala que la reina se asomaría por un hueco entre los cubos, lugar en el que se ubicó después una lápida con su busto y parte de un romance²³ - hoy en día por encima del arco se entrevé un relieve con tres arcos y un pequeño busto, tan desgastado, que

²⁰ AHPZa, M., Zamora, Actas, 1899, lib. 258, sesión del 7 de agosto y Archivo Municipal de Zamora, Actas Municipales, sesión del 8 de enero de 1900. La torre de San Juan de Puerta Nueva, desde que en ella se colocó el reloj del Ayuntamiento era propiedad de la iglesia y de la Corporación Municipal. Debido a grandes problemas de estabilidad de la misma, a finales del siglo XIX se produjo una gran discusión entre ambos poderes sobre su reparación.

²¹ *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1927, pág. 86.

²² REPRESA, A.: "Génesis y evolución urbana de la ciudad de Zamora medieval". *Hispania*, t. XXXII, n° 122, pág. 544.

²³ FERNÁNDEZ DURO, C.: *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*.



es imposible reconocer algún rasgo —.

El valor histórico de la puerta es indudable para los historiadores locales, y todos ellos, al igual de Cesáreo Fernández Duro, coinciden en su antigüedad y en considerarla escenario de algunos de los momentos más álgidos del episodio bélico más famoso de la ciudad. Así, por ejemplo, Antonio Piñuela establece su construcción en época de Alfonso III: “*de modo que de la cerca primitiva de don Alfonso III no hay más que desde el arco de doña Urraca al castillo y alturas de la nueva carretera de Vigo*”²⁴. Por su parte, Ursicino Álvarez señala: “*Un sobrino de Don Arias, del que hemos dicho ya que gobernaba la plaza desde los tiempos del rey Fernando y á quien este encomendó de jóvenes la educación de sus hijos y á la muerte el cuidado de Doña Urraca y de la ciudad que la asignaba, hallábase mandando la gente que defendía aquella puerta que debía ser la que hoy se llama Arco de Doña Urraca, y se llamó por entónces de Zambranos de la Reina*”²⁵. Más adelante, en la misma obra, recuerda su función de escenario en estos acontecimientos y reafirma su valor histórico: “*Mudos testigos de aquel memorable acontecimiento muestra la ciudad todavía á través de las vicisitudes de los tiempos; la puerta de Zambranos de la Reina, que se conoce vulgarmente con el nombre de Arco de Doña Urraca, se ofrece entre dos robustos cubos ennegrecida por su vetustez, sobre ella se vé el relieve labrado en la piedra con busto de aquella princesa y ya se van borrando por acción de los elementos los dos versos allí esculpidos del romance (...). Pocos restos se conservan de la morada de la ilustre dama aparte la indicada puerta y sólo resisten otros dos cubos con un pequeño portillo de la época y sobre la entrada principal un escudo con castillo en el centro. La calle que conduce á estas ruinas veneradas lleva aún el nombre de la Reina*”²⁶.

Naturalmente este criterio de consideración de los edificios en función de su valor histórico por encima del artístico no es una característica local, sino del todo el siglo XIX. Claro reflejo de ello es la legislación que, en el artículo segundo del Real Decreto del 19 de febrero de 1836, determina que deben declararse como monumentos nacionales todos aquellos edificios que el Gobierno considerara útiles para el servicio público o para honrar la memoria de hazañas nacionales. Buen ejemplo de ello es el caso que nos ocupa, la denominada Puerta de Doña Urraca o de Zambranos, fue la primera de la ciudad en

Madrid, 1882. Tomo I, pág. 297. “*Del palacio de doña Urraca, ó más bien del muro contiguo, subsiste la puerta de Zambranos de la Reina, que pertenece también á las obras de reconstrucción hechas en el reinado de D. Fernando I. Entre los cubos de la puerta hay un hueco al que se dice asomaba doña Urraca durante las operaciones del cerco, por lo que se puso en él una piedra, ya gastada, con el busco de la Reina, y el principio del romance: Afuera, afuera, Rodrigo...*”.

²⁴ PIÑUELA XIMÉNEZ, A.: *Descripción Histórica de la ciudad de Zamora...* op. cit., pág. 3.

²⁵ *Historia general civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*, Zamora, 1956, pág. 141.

²⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, U.: *Historia civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*, Madrid, 1956, pág. 153.

alcanzar esta categoría, concretamente en 1874, exactamente quince años antes que la Catedral, construcción, sin lugar a dudas, de mayor empaque e interés artístico.

De cualquier manera, en la Zamora del siglo XIX no todos expresan este mismo criterio, algunos políticos del momento, más preocupados por el progreso y desarrollo urbanístico de la ciudad que en el mantenimiento de los testimonios del pasado, expresaron su deseo de hacer desaparecer algunos de ellos, especialmente todo lo que se refiriera al recinto amurallado. Así, Eduardo Julián Pérez, en su fantasmiosa visita a la ciudad de 1985 escrita más de un siglo antes, al pasear por el sector en el que se sitúa la puerta afirma: *“Demolida la muralla en toda aquella parte y escalonado aquel lado, han dado paso franco á la ciudad, borrando para siempre las pruebas de aquellos hechos célebres, que sin duda alguna su contemplación secular nada había ofrecido á la conveniencia pública, y que perfectamente escritas y mejor grabadas se conservaran como pruebas fehacientes de la menor edad de nuestro pueblo”*²⁷.

Restaurada varias veces, la Puerta de Doña Urraca llegó a finales del siglo XIX en un estado nada halagüeño. De hecho, en la sesión del 3 de noviembre de 1881, la Comisión de Monumentos decide emprender medidas para evitar su ruina, puesto que se habían manifestado desprendimientos en la roca de la base²⁸. En los meses siguientes se procederá a solicitar el dinero necesario para su restauración; así en la sesión del 28 de junio se realiza una petición al Ayuntamiento, que concede 250 pesetas, y en la del 11 de agosto de 1883 a la Diputación, que reconoce no contar con fondos; decidiéndose, por tanto, utilizar fondos de la propia Comisión junto con lo aportado por la corporación local (cf. nota anterior).

Parece ser que esta intervención no solucionó el problema, pues el 3 de mayo de 1891, se pone de manifiesto la intención del Ayuntamiento de proceder, en 15 días, al derribo de la puerta por mostrar inquietantes indicios de desplome, decretándose, por la Comisión, pasar informe a las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia. El 16 de noviembre del mismo año nos llega la contestación, a través de un comunicado de la Dirección General de Instrucción Pública, que traslada una Real Orden de suspensión de las obras de derribo y la necesidad de instruir un expediente de restauración (cf. nota anterior). Cabe señalar que contemporáneamente a estas gestiones, el Ayuntamiento estaba procediendo al derribo de las puertas de San Torcuato y Santa Clara, las cuales, por no tener ningún componente histórico, no fueron defendidas de la misma manera por la Comisión de Monumentos.

Será al año siguiente, concretamente en la sesión del 4 de julio, cuando se conozca el proyecto de reparación de la puerta, que será presentado por

²⁷ *Zamora del porvenir*, Zamora, 1897, págs. 104-105.

²⁸ MZa, “Libro de actas...”.



el arquitecto provincial. Aunque ésta fue una solución satisfactoria para evitar el derrumbe del monumento, no se puede considerar definitiva, pues el 24 de septiembre de 1908 la Comisión es informada del desprendimiento de algunas piedras en el arco. Girada visita por el arquitecto provincial, éste manifiesta: *“en el cubo oeste del arco ha ocurrido un desprendimiento y amenaza con seguir la caída de otros sillares que revisten el macizo”*. Se solicita el corte del tráfico rodado y ayuda para la restauración definitiva que supondrían unas 13.000 pesetas (cf. nota anterior).

Las obras de reparación en la Puerta de Doña Urraca continuarán siendo habituales a lo largo de todo el siglo XX²⁹. No es éste ni el objetivo ni el momento de reseñar cada una de ellas, pero sí de dejar patente el celo que las autoridades locales y nacionales ponían para su merecida restauración, mientras dejaban que siguieran desapareciendo otros lienzos y puertas de la muralla, como la de Santa Ana, desaparecida en 1905, o la del Mercadillo, también flanqueada por cubos semicirculares, derribada en 1925. Incluso repasando las actuaciones más recientes, por lo que se refiere al recinto amurallado, la mayor parte de las intervenciones han tenido por objeto la restauración de aquellas partes en las que el componente histórico primaba sobre el artístico, como el caso que estamos analizando³⁰ y la denominada Casa del Cid³¹, construcción de escaso valor artístico, si exceptuamos el lienzo murario que lo rodea por el sur y la connotación histórica de haber servido de residencia para el héroe castellano o del gobernador local Arias Gonzalo³²; y por tanto, ser declarada monumento nacional en junio de 1931, mucho antes que templos románicos como Santa María la Nueva, San Juan de Puerta Nueva o San Pedro y San Ildefonso.

Estos dos ejemplos, uno de destrucción inmisericorde y otro de conservación privilegiada, sobre todo en comparación con edificios de la misma categoría edilicia y artística, demuestran claramente la tesis que se planteaba al inicio, la Comisión Provincial de Monumentos de Zamora, siguiendo la tónica general de las autoridades competentes a nivel español, primaba los criterios históricos a cualquier otra consideración a la hora de determinar la

²⁹ Obras de seguridad son aprobadas por la Corporación Municipal en la sesión del 19 de diciembre de 1909 (AHMZa, A.M.), en el verano de 1912 (AHPZa, M, Obras, sign. 0.20-2/III).

³⁰ De la puerta y de zonas adyacentes se ocupó Luis Menéndez-Pidal en 1968, 1970 y 1971 (A)chivo del (M)inisterio de (C)ultura, sig. 70857, 70961 y 71141) además de los restos del palacio de Doña Urraca en 1972 (sign. 70743).

³¹ Reconstrucciones y restauraciones por parte de Luis Menéndez-Pidal y Francisco Pons Sorolla en 1956, 1959, 1962 y 1966 (AMC, sing. 71095, 71058, 71047 y 71000)

³² Cesáreo Fernández Duro afirma: *“De la casa del Cid queda en pie una parte de fachada que da frente a la Catedral, con el arco de entrada. Otro muro en ángulo recto con el primero es parte del exterior de la ciudad, de mayor solidez, por consiguiente, y con ajimeces que dominan el curso del Duero. Más bien que del Cid debiera llamarse de Arias Gonzalo, porque de éste era la vivienda (...) donde se reunió el Concejo presidido por la Reina cuando D. Nuño pronunció las memorables palabras de la crónica”*. *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, Madrid, 1882, pág. 299.



conservación, restauración o catalogación de las construcción legadas por las generaciones anteriores.

Sólo me queda finalizar señalando que, la conservación del patrimonio ha sido una de las últimas disciplinas en añadirse a las desarrolladas por arquitectos e historiadores del arte, y que, por tanto, sus criterios y bases argumentales han variado desde los balbuceos iniciales hasta los criterios actuales, esperemos que éstos últimos sean también acertados.



LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: ¿QUIEN O QUIÉNES SON LOS RESPONSABLES?

M^a ÁNGELES ÁVILA MACÍAS

"...Conciliar la conservación y tutela del Patrimonio Cultural con el disfrute por parte de un público masivo perteneciente a la nueva sociedad del ocio, constituye un reto para los especialistas en Patrimonio..."

Introducción

La declaración de Conjunto Histórico supone, para cualquiera de los municipios extremeños, algo más que el mero reconocimiento de *"la agrupación homogénea de construcciones urbanas o rurales que destaque por su interés histórico, artístico, científico, social o técnico que constituyan unidades claramente delimitables por elementos tales como sus calles, plazas, rincones o barrios"*¹. Lleva implícito la obligación de conservar, proteger y mantener adecuadamente los valores por los que fue reconocido, recayendo esa tarea directamente en los Ayuntamientos², en segundo lugar en los propietarios de los inmuebles, que están obligados a solicitar licencia de obras para cualquier reforma que afecte a su inmueble y, en todo momento, en la Consejería de Cultura y Patrimonio, que delega en la Dirección General de Patrimonio Cultural el cumplimiento de las obligaciones establecidas por la Ley.

Este sería el marco idílico en el que a todos nos gustaría desenvolvernos. Pero la realidad es bien distinta. La mayoría de los Conjuntos Históricos

¹ Recogida en el Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, Tit.I, Cap.1, Art. 6. publicado el 22 de mayo de 1999.

² Recogida en la Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, tit.I, cap.II, Sección 3ª, Art. 40 publicado el 22 de mayo de 1999. *"1. La declaración de un Conjunto Histórico determinará la obligación para el Ayuntamiento en que se encuentre de redactar un Plan Especial de Protección del área afectada..."*.

declarados no tiene Plan Especial. Los Ayuntamientos carecen de los recursos humanos y económicos para llevar a cabo el papel que se les encomendó. Los propietarios no se benefician de la declaración y "sufren" las consecuencias, optando por tres vías para solucionar sus problemas: las obras ilegales, el abandono de sus casas para irse a los extrarradios o vivir en condiciones de "infravivienda". Y la Consejería de Cultura y Patrimonio no es capaz de cumplir con eficacia el papel que se le encomendó, viéndose por parte de los ciudadanos como *"un ente extraño y ajeno que está propiciando la ruina de los pueblos"*.

En Extremadura, y desde 1997, se ha puesto en marcha una experiencia de la que participan las administraciones regional y local para la rehabilitación de los conjuntos históricos. Se trata de corregir en la medida de lo posible los problemas que aquejan a estos municipios en el ámbito urbanístico y constructivo, reconduciéndolos hacia un difícil equilibrio entre lo que se demanda y lo que se puede hacer.

En esta comunicación pondremos de manifiesto la problemática que se suscitó a partir de la segunda mitad del XX con los procesos de migración, urbanización y construcción salvajes que provocaron dos fenómenos bien distintos: la degradación de los conjuntos por falta de efectivos y la especulación en las zonas industriales por la fuerte demanda. Veremos como las Áreas de Rehabilitación se convierten en un punto de inflexión en el proceso y las derivaciones hacia el terreno de la rehabilitación de conjuntos declarados que ha tenido en Extremadura. Y todo ellos desde la mirada de los historiadores del Arte.

España en la segunda mitad del siglo XX

Los cambios acontecidos en España durante la segunda mitad del siglo XX a nivel económico y demográfico fueron determinantes en la organización de la red urbana y del territorio³. A nivel económico, la puesta en marcha del Plan de Estabilización de 1959 llevó al país a la modernización de la industria y con ella a la diversificación económica. Sin embargo no se hizo de forma homogénea sino que tendió a primar áreas ya industrializadas como Madrid, Cataluña o el País Vasco. A nivel demográfico se asistió al paso de un modelo demográfico antiguo a otro moderno, pero fue el fenómeno de la migración el que determinó los cambios a gran escala. El trasvase de efectivos del campo a las zonas industriales en busca de nuevas oportunidades provocó graves problemas en las ciudades destinatarias pero también en los lugares de origen. En el primero por hacinamiento y en el segundo por vaciado. Como se ha señalado, *"...la estructura urbana española era más*

³ DE TERÁN, F.: *Historia del Urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pág. 223.



relacionable con el modelo tercermundista... un conjunto poco integrado de grandes ciudades, notable escasez de ciudades medias económicamente significativas, y una gran cantidad de poblaciones rurales en regresión ..."⁴

El "chabolismo" incontrolado e ilegal y los polígonos controlados y oficiales en los extrarradios, junto a la macización de las manzanas y el incremento de alturas en las viviendas en el interior, fueron las formas naturales de crear y adaptar la ciudad a las necesidades de habitación, sobre todo en los grandes cinturones industriales. La falta de planificación determinó carencias de zonas verdes, infraestructuras, servicios y equipamientos. Pero también provocó el hacinamiento por la alta densidad edificatoria y un proceso de especulación constructiva imparable.

Si eso sucedía en los extrarradios, la situación en los centros históricos no era mejor pues esa carencia de planificación provocó su desmantelamiento socioeconómico, inmobiliario y de infraestructuras. Una población envejecida con escaso poder adquisitivo y poco reivindicativo, con un parque de vivienda antiguo y en estado ruinoso, y unos equipamientos obsoletos por falta de inversiones, convirtió a estos espacios privilegiados en campo propicio para los especuladores.

En el medio rural la situación no era mejor. La crisis del modelo económico tradicional no hizo sino poner de manifiesto la fractura existente entre el medio rural y el urbano. La huida de los pueblos agravó la situación ya agónica por la que atravesaba un sector agrícola poco renovado y conservador.

Esa huida hacia delante marcó el inicio del fin de muchos pueblos españoles. La pérdida de efectivos implicó, de forma directa, el descenso de la presión de la necesidad de vivienda y el consiguiente hacinamiento. Pero también se abandonaron construcciones ligadas a una forma de producción muy vinculada al campo y a la artesanía: los chozos, los molinos, los lagares, los antiguos puentes etc., se van a ir cayendo con el tiempo. La falta de uso y sobre todo de mantenimiento fue la principal causa.

La solución en las ciudades pasó por la aplicación de políticas urbanísticas en las que la visión global de conjunto se impusiese a las sectarias imperantes en el momento. Había que resolver lo que existía, y prever las líneas de crecimiento futuras con un diseño concreto en el que se imbricase lo viejo y lo nuevo. Y en esa visión, los centros históricos debían dejar de ser un elemento ajeno para integrarse en el conjunto mediante políticas en las que se aunase la recuperación patrimonial en su máxima dimensión: social, económica, funcional y edificatoria. En ese contexto, muy imbuidos de las políticas llevadas a cabo en Italia en los años 80 y también en el resto de Europa, es donde surge la figura del ARI "...que permitiese la recuperación y revitalización de uso residencial y de las actividades económicas adecuadas

⁴ *Ibidem.*, pág. 256.

y compatibles, estableciendo el marco en el que se debía conservar la edificación o se podía proceder a la remodelación ...⁵".

La necesidad de renovación y adecuación a las nuevas exigencias de habitabilidad impusieron una política de ayudas a la vivienda que pasaron por la adecuación del continente (solo edificios) pero no de los contenidos (moradores). Esa línea de ayudas, cuyo origen se podría rastrear en la política llevada a cabo primero por la Dirección General de Regiones Devastadas, más tarde por el Instituto Nacional de Vivienda y luego por el primer y segundo plan de Vivienda puestos en marcha en 1955 y 1961 respectivamente, se relanzó con fuerza a partir de los años ochenta. La situación política en España había cambiado y se caminaba hacia una sucesiva descentralización en favor de las recién constituidas Comunidades Autónomas, a las que se les otorgó la capacidad para legislar en materia de ordenación del territorio, urbanismo y suelo.

Los planes sobre medidas de protección a la rehabilitación del Patrimonio residencia y Urbano, del *Real Decreto 2329/1983, de 28 de julio*, se reconvirtieron a las medidas de financiación de actuaciones protegidas en materia de vivienda y suelo en el *R.D. 1/2002, de 11 de enero*, y en las que se coincide en esa necesidad de "...dotar de instrumentos para detener el deterioro del patrimonio inmobiliario y la evidente pérdida de calidad ambiental del espacio habitado, tanto en el ámbito urbano como en el rural⁶".

Si bien es cierto que las ARI nacen en esa década, la verdad es que no se contemplan de modo real hasta el *R.D. 2190/1995, de 28 de diciembre*, tal y como veremos en el siguiente apartado.

Las áreas de rehabilitación en Extremadura. Origen

Aunque la figura teórica consignada como Área de Rehabilitación surgió con fuerza en los años 80, no fue hasta el Plan de Vivienda 1992-1995 cuando se contempló la posibilidad de que éstas fuesen susceptibles de ser incluidas como actuaciones protegibles en materia de vivienda⁷ y, por lo tanto, contasen con ayudas económicas por parte del Estado. Significaba pasar al plano real y tomar contacto con una realidad cotidiana hasta entonces analizada únicamente en parámetros abstractos.

Sin embargo, el impulso definitivo a esta figura llegó en el siguiente Plan de Vivienda, aprobado mediante *Real Decreto 2190/1995, de 28 de*

⁵ *Ibidem.* pág. 329.

⁶ *ORDEN de 25 de Abril de 1985 por las que se regulan las ayudas expuestas en el R.D. 2329/1983, de 28 de julio, en el ámbito de la Comunidad Autónoma Extremeña.*

⁷ *Real Decreto 2329/1983, de 28 de julio, sobre protección a la rehabilitación del Patrimonio residencial y urbano.*



diciembre, sobre medidas de financiación de actuaciones protegibles en materia de vivienda y suelo para el período 1996-1999. En él se especificaban varios de los aspectos que, desde ese momento, han venido siendo recogidos ininterrumpidamente en los sucesivos Reales Decretos y Decretos que han regulado las ayudas a vivienda, tanto estatales como autonómicas.

En primer lugar se reconocía la capacidad de las Comunidades Autónomas para legislar en materia de Ordenación del Territorio, Vivienda y Urbanismo⁸ por lo que la definición dada del propio elemento era lo suficientemente ambigua como para que cada región la puntualizase de acuerdo a la problemática que quisiese resolver⁹. En este sentido, la Comunidad Extremeña se decantó más por su aplicación al ámbito rural y con un sesgo ligado a la defensa del patrimonio histórico-artístico.

En segundo lugar se admitía de manera implícita la existencia de importantes bolsas de infravivienda, vinculadas a una problemática social cuya solución no pasaba por actuaciones puntuales de recuperación de los inmuebles de modo individual sino por otras de índole global que fuesen encaminadas a la rehabilitación socioeconómica basada en tres ejes: mejora de la vivienda, de las infraestructuras y de los equipamientos¹⁰.

En tercer lugar, se ponía de manifiesto que el tratamiento de un área comportaba asumir la diversidad de los propios elementos que la engloban, tanto a nivel constructivo como urbanístico o social, de ahí que se recogiesen unas exenciones que no se contemplaban en otras ayudas¹¹.

La transposición del anterior Real Decreto al ámbito regional se concretó en el *Decreto 34/1996, de 27 de febrero*, por el que se regula la concesión de subvenciones en materia de adquisición, adjudicación y promoción de Vivienda de Protección Oficial de nueva construcción y rehabilitación. En él se especificaron algunos de los aspectos que en el Real Decreto sólo se esbozaron. Por un lado, se perfilaron las líneas maestras sobre la que se iban

⁸ Las competencias en esa materia fueron transferidas en virtud de lo dispuesto en el art. 7.12 y 13 de la Ley Orgánica 1/1983, de 25 de febrero, *por la que se aprueba el Estatuto de Autonomía de la Comunidad Extremeña*. En cuanto a los Ayuntamientos, se reconocen sus competencias en materia de gestión, ejecución y disciplina urbanística y promoción y gestión de vivienda en el Art. 25.c de la Ley 7/1985, de 2 de abril, que regula las bases de Régimen Local.

⁹ Se entiende que son "...las áreas de rehabilitación integrada, así como cualquier otra que, por tratarse de zonas o barrios en proceso de degradación, sea así declarada por el órgano competente de la Comunidad Autónoma previo acuerdo con el Ayuntamiento afectado...". Aparece publicado en el R.D. 2190/1995, de 28 de diciembre, Cap.IV, Sección 2ª, Art. 32.1.

¹⁰ *Ibidem.* Art. 32.3.

¹¹ *Ibidem.*, Art. 34. Se señala al respecto que "...La declaración de Área de Rehabilitación por parte de las Comunidades autónomas comportará la posibilidad de eximir a los promotores... de cumplir las limitaciones establecidas relativas a los metros cuadrados..., ingresos..., antigüedad del edificio y vaciado del mismo...".

a fundamentar a la hora de designar las Áreas de Rehabilitación, decantándose por una visión global e "integral" que se define por un patrimonio histórico-artístico de interés, tal y como se recoge en estas líneas "*un patrimonio de vivienda con interés tipológico y arquitectónico que la hacen parte de nuestro acervo*"¹². Por otro se buscó dar una solución a la problemática que se estaba suscitando con la incongruencia que suponía la declaración como Bien de Interés Cultural con categoría de Conjunto Histórico y los desmanes constructivos y urbanísticos que se estaban consumando¹³. En el fondo estaba presente la necesidad de acercar la administración al ciudadano, que la siente como un ente que lo controla todo pero del que no recibe nada a cambio.

En ese sentido, se especificaban tanto intervenciones en edificios con interés como en áreas de rehabilitación, cuya definición se supeditaba al mencionado R.D. 2190/1995, de 28 de diciembre, y a los convenios que se suscribieran con los ayuntamientos.

Reconocida la figura del área de rehabilitación como actuación protegible y puntualizando el sesgo histórico-patrimonial que tenía en nuestra comunidad, la publicación del Decreto 47/1997, de 22 de abril, por el que se regulan las Áreas de Rehabilitación, no hizo sino dar un marco legal a esa figura que hasta el momento estaba sin concretar jurídicamente. Se recogieron en él muchos de los aspectos señalados en los art. 32 y 34 del Real Decreto 2190/1995, de 28 de diciembre, como el mismo concepto¹⁴, las

Este es uno de los apartados que mayor información aporta sobre la realidad que tenemos: nos indica que las construcciones son en muchos casos viviendas de dos y tres plantas que sobrepasan los metros cuadrados computables, pero que sus propietarios no pueden hacer frente a los gastos que supone su mantenimiento; también se observa el caso de estar por debajo del mínimo y no poder acogerse a las ayudas porque no se llega a lo que estipula la ley. Además nos remite a una realidad social muy heterogénea ya que junto a casas "miserables" con inquilinos que no tienen ingresos suficientes se encuentran otras "solariegas" cuyos propietarios se exceden. Nos hace ver que la superposición y yuxtaposición de construcciones es la base del crecimiento de un núcleo. Y por último, nos recuerda que la distribución del espacio y el uso ha cambiado tanto que lo que antes era vividero ahora se considera infravivienda.

¹² *Preámbulo del D. 34/1996, de 27 de febrero, por el que se regula la concesión de subvenciones en materia de adquisición, adjudicación y promoción de Viviendas de Protección Oficial de nueva construcción y rehabilitación. Publicado en el D.O.E. de 9 de marzo de 1996.*

¹³ La falta de un planeamiento coherente con la realidad municipal –caso de aquellos municipios que han sido declarados y no tienen NN.SS., o un buen catálogo o un Plan Especial–, la carencia de un control de las actuaciones y de supervisión por falta de recursos y técnicos, la creencia de que la casa es un elemento aislado y no parte de un conjunto sujeto a una normativa, etc. son algunos de los hechos que inciden en este proceso de degradación.

¹⁴ Art.1 del D.47/1997, de 22 de abril, por el que se regulan las Áreas de Rehabilitación, publicado el 29 de abril de 1997 en el D.O.E. Se dice "...se entiende por áreas de rehabilitación aquellas declaradas como tal en los convenios que se celebren entre la Junta de Extremadura y los ayuntamientos afectados..."

¹⁵ Art. 2-6 del D.47/1997, de 22 de abril. Dichas actuaciones se refieren a la rehabilitación de edificios y



actuaciones que eran protegibles dentro de las mismas¹⁵, los organismos que participaban del organigrama de funcionamiento¹⁶, etc. Se ratificaron además otros elementos que habían sido esbozados en el *Decreto 34/1996, de 27 de febrero*, como el sesgo de carácter histórico-patrimonial de esas áreas en las que no sólo se reconocía su valor explícito sino que además éste debía estar latente en cualquier acción que se hiciera¹⁷. Por último, se concretaban las funciones de las Oficinas de Gestión de esas Áreas que se contemplaban crear al amparo de los convenios a suscribir¹⁸.

Una vez publicado el decreto de regulación de las Áreas de Rehabilitación, aparecieron en fechas muy próximas las resoluciones por las que se firmaban los convenios de creación de las primeras oficinas de Rehabilitación como proyectos piloto¹⁹. En Cáceres se escogieron los municipios de Hervás, Coria, Valencia de Alcántara y Cáceres, mientras que en Badajoz eran elegidas Burguillo del Cerro, FERIA y Badajoz.

En el siguiente plan de Vivienda aplicable para el período 1998-2001 y regulado por *Real Decreto 1186/1998, de 12 de junio*, se puede observar un cambio significativo en cuanto a la conceptualización del término, con una mayor concreción en lo que a los espacios de interés histórico-patrimonial se refiere. Se puntualiza que éstas son *"...las áreas de rehabilitación integrada, así como cualquier otra que, por tratarse de zonas o barrios en proceso de degradación o por estar ubicadas en ciudades declaradas por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, sean así declaradas por el órgano competente de la Comunidad Autónoma previo acuerdo con el Ayuntamiento afectado ..."*²⁰

El resto de ese capítulo referido a la rehabilitación recogía palabras

viviendas, a la ejecución de obras de urbanización, y a la construcción de edificaciones nuevas.

¹⁶ Preámbulo del D.47/1997, de 22 de abril. En el se recoge que son las Consejerías de Obras Públicas y Transportes y la de Cultura y Patrimonio las que proponen que áreas de rehabilitación se van a crear, y los ayuntamientos o mancomunidades las que firman su conformidad.

¹⁷ Ya en el preámbulo del D.47/1997, de 22 de abril, se especifica que *"...precisa de un tratamiento unitario que vincule el eventual contenido de los convenios que perfilen aquellas y armonicen los objetivos propios de la política de vivienda con los que corresponden a la defensa del patrimonio histórico-artístico..."*.

¹⁸ Art.7 del D.47/1997, de 22 de abril. Se puede resumir en la emisión de informes técnicos en el ámbito de urbanismo, vivienda y Patrimonio, de forma que se acerca la Administración al ciudadano y a la vez se controla más la actuación de los Ayuntamientos.

¹⁹ En la Resolución, de 24 de julio de 1997, de la Secretaría General Técnica, por la que se acuerda la publicación del convenio suscrito entre las Consejerías de Obras Públicas y Transportes y la de Cultura y Patrimonio y el Excmo. Ayuntamiento de Valencia de Alcántara y Hervás, en materia de rehabilitación para el período 1996-1999, publicada en el D.O.E. el día 9 de agosto de 1997.

En Resolución de 30 de julio de 1997, suscritos por las mismas Consejerías, aparece el convenio con los Ayuntamientos de Cáceres y Coria, publicados en el D.O.E. el día 26 de agosto de 1997.

²⁰ R.D.1186/1998, de 12 de junio, sobre medidas de financiación de actuaciones protegidas en materia de

similares a las empleadas en el Real Decreto anterior.

Su traslación al ámbito regional se plasmó en el *Decreto 162/1999, de 14 de septiembre*, que regulaba las ayudas al plan de vivienda 1999-2003, quedando reunido de nuevo las ayudas a la rehabilitación. Su definición quedaba en manos de lo que se especificaba en el *D47/1997, de 22 de abril*, y a lo que se dispusiese en los convenios entre la Junta de Extremadura y el Ayuntamiento respectivo.

Con el nuevo Plan en marcha, se ratificaron los convenios ya suscritos la vez anterior para la rehabilitación y se firmaron otros nuevos, que introdujeron además alguna novedad. La firma correspondió, por parte de la Junta de Extremadura, a las Consejerías de Vivienda, Urbanismo y Transportes y Cultura, y por el otro lado, de los Ayuntamientos y Mancomunidades afectadas. Este fue el punto diferencial ya que era la primera vez que aparecía la figura de la Mancomunidad en la defensa común del Patrimonio. Los nuevos firmantes en la provincia de Cáceres fueron, además de Coria, Cáceres, Hervás y Valencia de Alcántara, los ayuntamientos de Trujillo, Alcántara y las Mancomunidades de La Vera y Sierra de Gata. En Badajoz, suscribieron Badajoz, Zafra, Llerena, Burguillo de Cerro, Jerez de los Caballeros.

En el último Plan de Vivienda, vigente para el período 2002-2005 y recogido en el *Real Decreto 1/2002, de 11 de enero*, apenas hay cambios significativos con respecto a los anteriores salvo en algunos matices. En primer lugar, desaparece la alusión que se recogía sobre las ciudades declaradas por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad²¹ y con ella el principal matiz que se introducía en defensa del Patrimonio Histórico-Artístico más allá de lo que son los edificios individualmente considerados. En segundo lugar, también se elimina la exención que hasta el momento se había mantenido en los inmuebles que se encontraban dentro de las áreas para permitir su vaciado, recogido en los planes de 1995-1998 y 1998-2001 respectivamente a nivel estatal²² y los correlativos a nivel regional²³. Parejo a la rectificación en el Real Decreto, la normativa autonómica también lo hizo, reflejándose en el *Decreto 76/2002, de 11 de julio*.

Al recopilar toda la información aportada en el marco normativo desarrollado en esta última década sobre las áreas de rehabilitación, llegamos a la conclusión de que, en el ámbito estatal, el espíritu que se mueve tiene un carácter genérico en sus planteamientos pues es consciente de que son las Comunidades Autónomas las que deben introducir los matices correspondientes para acotar las actuaciones hacia una vertiente más concreta ligada a la recuperación y puesta en valor de los Conjuntos históricos - estén declarados, incoados o caducados-.

vivienda y suelo del Plan 1998-2001, Cap.V, Sección 2^a, Art. 30.

²¹ R.D. 1186/1998, de 12 de junio, Cap.V, Sección 2^a, Art.30.

²² R.D. 2190/1995, de 28 de diciembre, Cap. IV, Sección 2^a, Art. 30 e *Ibidem.*, Art.31.

²³ D. 34/1996, de 27 de febrero, cap.II, Art.16.2 y D.162/1999, de 14 de septiembre, Cap.II, Art.16.2.



Un aspecto importante es como se plantean esos convenios pues sirven de base y marco a las actuaciones que desde las oficinas se llevan a cabo.

Las áreas de rehabilitación en Extremadura. Gestión

Mediante el *Real Decreto 2190/1995, de 28 de diciembre*, se facultó a las Comunidades Autónomas para poder declarar Áreas de Rehabilitación, siempre por el órgano competente y previo acuerdo con el ayuntamiento afectado. Para el caso extremeño, dicho órgano fue designado por decisión adoptada por el Consejo de Gobierno de la Junta de Extremadura y recayó conjuntamente en el Consejero de Cultura y Obras Públicas y Transportes²⁴. Junto a la designación, apareció en fechas muy próximas el *Decreto 47/1997, de 22 abril*, por el que se regulaban las Áreas de Rehabilitación y en el que se recogía de modo sucinto muchos de los puntos que los convenios iban a reflejar. Los primeros convenios tuvieron un carácter piloto y más tarde se repitió la experiencia.

El objeto de los convenios era el de establecer un marco en el que coordinar las actuaciones y responsabilidades de las Administraciones implicadas, que eran la autonómica y la local, en una zona previamente delimitada dentro de los límites del propio municipio y aprobado en pleno.

El principal objetivo es la promoción en la rehabilitación de viviendas en esas áreas, tanto de índole público como privado y de acuerdo a los contenidos especificados en los Reales Decretos y Decretos vigentes en esa materia. Esas ayudas se efectúan a cargo de los presupuestos Generales de la Comunidad Extremeña, siendo administradas por la Consejería de Obras Públicas y Transportes y gestionadas en el procedimiento por la Junta de Extremadura a través de la citada Consejería y el Área de Rehabilitación respectiva. En ningún momento la Consejería de Cultura participa en este reparto aunque su presencia resulta ineludible pues el marco de actuación se encuentra dentro de los Conjuntos Históricos declarados o con expediente incoado²⁵.

Para llevar a cabo las funciones encomendadas que más adelante detallaremos, se organizan en cada uno de los ayuntamientos firmantes las oficinas de las Áreas de Rehabilitación con personal de la Junta, al servicio de la misma y de los consistorios, siendo éstos²⁶, y como mínimo, un arquitecto a tiempo parcial que además ejerce como director, un arquitecto técnico, un auxiliar administrativo a tiempo completo y un técnico superior experto en restauración, historia o arte a cargo del presupuesto asignado a la Consejería de Cultura. Mientras que los tres primeros son contratados por el

²⁴En la siguiente legislatura la Consejería pasó a denominarse de Vivienda, Urbanismo y Transportes. En realidad esta facultad recae en aquella que cuente con la Dirección General de Vivienda.

²⁵ Tanto la ley estatal como la autonómica así lo especifican en su articulado.

²⁶ Art.7 del D. 47/1997, de 22 de abril.

Ayuntamiento o Mancomunidad y la Consejería de Vivienda, el último se vincula directamente a la Consejería de Cultura²⁷.

Las funciones de las oficinas buscan cumplir ese objetivo marcado de promoción a la rehabilitación, eso sí, dentro de unos parámetros marcados por la *Ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura* pues se trata de zonas incluidas en Conjuntos Históricos declarados o incoados. Entre otras cabe destacar, en lo que afecta a la Consejería de Cultura, las siguientes:

El asesoramiento, tramitación y gestión de los expedientes de rehabilitación que se promuevan en el área de rehabilitación. Todos ellos llevan un informe previo, otro técnico y otro informe final que se adjunta al expediente y en el que se especifican por parte de los técnicos de Historia del Arte los aspectos que se tienen que tener en cuenta a la hora de intervenir, aquellos elementos que se han de modificar una vez presentada la documentación requerida y si la intervención ha redundado o no en la mejora de la construcción. La promoción, asesoramiento y gestión de las actuaciones protegibles de renovación urbana. En este sentido, se debe tener una idea global del municipio en cuanto a cuáles son las zonas más sensibles a la hora de intervenir por su especial interés, cuáles son las que son susceptibles de mejorar, el tipo de construcciones que existen, que población se localiza allí, etc. Luego, sobre la propuesta que se haga, se sigue el mismo procedimiento de informar sobre los inconvenientes que se detecten.

La emisión de informes requeridos para la tramitación y concesión de las licencias municipales. Según la *Ley 2/1999, de 29 de marzo*, art.42.1. se especifica que "...la concesión de licencias o la ejecución de las ya otorgadas antes de la declaración de Conjunto Histórico precisará resolución favorable de la Consejería de Cultura...". Por tanto, si no hay Plan Especial de Protección²⁸, el técnico de la consejería de Cultura debe visitar todos los inmuebles en los que se vayan a realizar las obras para ver que lo que se pretende hacer no atenta contra los valores individuales o del conjunto, dando unas pautas sobre cómo intervenir. La emisión de informes técnicos de los proyectos y presupuestos de actuación que hayan de someterse a la Comisión de Bienes Inmuebles de la Consejería de Cultura, teniendo la misma consideración que los informes de los técnicos de los Servicios de la Dirección General de Patrimonio Cultural²⁹.

²⁷ Los técnicos superiores son historiadores del arte o arqueólogos, empleándose uno u otro con un criterio un tanto ambiguo pues los primeros aparecen en cualquier ayuntamiento siempre que no sea una zona susceptible de excavación arqueológica. Esta maniobra no es muy comprensible ya que las ayudas son a rehabilitación y las obras mayores en las que se mueven cimientos son muy escasas. Además se especifica que sean expertos en historia, restauración o arte.

²⁸ En cuyo caso, la actuación está regulada en el art. 42.2, de la ley 2/1999, de 29 de marzo.

²⁹ Como la firma de la mayor parte de los convenios es anterior a la modificación del Decreto 14/1987, de



Otras funciones en las materias relacionadas con el contenido del presente convenio. En este sentido y de acuerdo al *Decreto 90/2001, de 13 de junio*, art. 12 las Comisiones Provinciales podrán requerir el apoyo técnico y asesoramiento de los Técnicos Superiores de Patrimonio que prestan sus servicios a la Consejería de Cultura en las Áreas de Rehabilitación Integral.

Para el cumplimiento de estas funciones, se deben atener a las instrucciones fijadas por la Consejería de Vivienda, Urbanismo y Transportes en materia de vivienda, por la Consejería de Cultura en materia de Patrimonio y a la Oficina de Gestión Urbanística (en caso de ser mancomunidad) o del ayuntamiento en materia de urbanismo. Cada vez que alguna de las administraciones firmantes lo considere necesario, el convenio recoge la posibilidad de hacer un seguimiento del mismo a través de una Comisión de Seguimiento, compuesta por cinco miembros³⁰. Sus funciones son las de hacer propuestas de programación, realizar el seguimiento de lo realizado hasta el momento, elaborar informes semestrales de cómo va el convenio y aprobar las normas de funcionamiento.

Pero una vez firmados, la puesta en marcha de los convenios es muy distinta, así como sus resultados. Algunos de los problemas que se han detectado desde su funcionamiento son de índole externo y otros interno. En primer lugar, se han ampliado las tareas que realizan las oficinas, fruto de las modificaciones de la legislación en materia de vivienda y Patrimonio³¹.

En segundo lugar, si bien es cierto que ha habido un acercamiento de la Administración hacia el ciudadano, la capacidad de las oficinas creadas es sólo técnica y no de decisión, de ahí que en lugar de agilizar determinados trámites, éstos se demoran en el tiempo más de lo necesario³². Las propias

10 de marzo, por el que se crean las Comisiones de Bienes Inmuebles por el Decreto 90/2001, de 13 de junio, por el que se crean las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico, no se ha actualizado este punto. Actualmente, se reconoce que los informes realizados por las Oficinas de las Áreas de Rehabilitación tienen el mismo valor que el correspondiente a las Comisiones Provinciales del Patrimonio Histórico. Ello implica que visto el expediente en la oficina, se envía propuesta de resolución a la Consejería de Cultura para que resuelva.

³⁰ Dos son representantes de la mancomunidad o del municipio, uno es de la Consejería de Cultura, y otro de la de Vivienda, además del Director de la Oficina.

³¹ En materia de Patrimonio, el cambio más importante ha sido la derogación del Decreto 14/1987, de 10 de marzo, por el que se crean las Comisiones de Bienes Inmuebles por el Decreto 90/2001, de 13 de junio, por el que se crean las Comisiones Provinciales de Patrimonio Histórico. La mayor novedad que recoge este remozado organismo es su adaptación a la ley de Patrimonio regional y la consideración de Área de Rehabilitación, equiparando los informes que se hacen al respecto en las Oficinas con los que emite la propia Comisión. Además las oficinas se han convertido en asesores de la Comisiones cuando éstas lo requieran.

³² Las obras menores necesitan una respuesta ágil al ciudadano ya que muchas veces se trata de cambios

oficinas asumen estas carencias y en sus informes se salva el escollo con frases como *"...deberá tenerse en cuenta la legislación vigente en materia de Patrimonio para la concesión de licencia municipal de obras..."*.

En tercer lugar, que las oficinas resuelven los problemas inmediatos de la rehabilitación, pero no se abordan otros más importantes a largo plazo como son los de la difusión, educación y concienciación social en materia de Patrimonio³³.

En tercer lugar, la existencia de disensiones de carácter interno debido a la distinta procedencia del personal y la falta de diálogo entre las Consejerías implicadas. Ello provoca que surjan tensiones que afectan al normal funcionamiento de las mismas y pone de manifiesto que uno de los principales problemas que tienen las A.R.I. es la propia Administración pues crea figuras a las que dota de funciones pero no resuelve la manera de funcionamiento.

En cuarto lugar, la poca comprensión que hay por parte de la sociedad en general del papel que juegan en la rehabilitación de sus conjuntos: los ayuntamientos apenas si tienen conciencia de la importancia de exigir los trámites reglamentarios antes de ejecutar las obras; los técnicos que realizan los proyectos desconocen la realidad del propio edificio y una vez planificada la obra, no se personan en las mismas de ahí que lo realizado no se ajusta a lo proyectado; los constructores apenas si consultan los planos y ejecutan las obras de acuerdo a su criterio, que cae muchas veces en pastiches; los inquilinos no comprenden que el valor de su casa no reside en ella misma sino en su relación con el conjunto, tanto en los aspectos externos como internos.

La figura del técnico de patrimonio en las A.R.I.

Sin entrar a valorar la formación que se recibe durante la carrera, lo cierto es que nuestra preparación hacia el mundo laboral está muy vinculada a la docencia y muy poco hacia el campo estrictamente profesional técnico, de ahí las carencias notables que tenemos con respecto a profesionales con los

puntuales dentro de la construcción como son el arreglo de las carpinterías, retejado o pintura en fachada. El tener que emitir un informe previo para que la Consejería de Cultura autorice las obras dilata la resolución en una o dos semanas y los ciudadanos, en lugar de solicitar permiso para obras, las hacen directamente lo que les hace incurrir en una ilegalidad sancionable.

³³ Si partimos de la base de que no existe una idea común mínima en el propio concepto de Patrimonio, que son muchas las personas que actúan sobre él y que la Administración únicamente establece mecanismos de control y sanción pero no de educación, nos encontramos con un panorama desalentador: los ayuntamientos no cumplen con su papel porque no quieren enfrentarse a los ciudadanos que luego han de votar; los constructores miran lo que cuesta pero no como hay que hacerlo, sintiéndose presionados por los promotores; los albañiles han perdido el oficio y se han convertido en *"ponedores de ladrillos"*; los promotores entienden que rehabilitar es hacerlo de nuevo y darle una pátina *"rústica"* a base de chapados y pastiches.



que trabajamos. Nos movemos en un campo teórico pero muy pocas veces descendemos al terreno práctico.

Lo primero a tener en cuenta es que en oficinas como las de las ARI, se trabaja en equipos pluridisciplinarios, de forma que las competencias de cada uno deben estar claras ya que de lo contrario se entra en un conflicto de intereses. Si los arquitectos intervienen cuando se trata de obra mayor y los arquitectos técnicos cuando es obra menor, los técnicos de patrimonio informamos de todas ellas pues cualquier alteración por muy pequeña que esta parezca puede provoca un cambio irreversible³⁴. Nuestro informe debe ser previo al de técnico de vivienda pues las consideraciones que se recogen en las conclusiones deben tenerse en cuenta. Una vez lo remite el propietario vía Ayuntamiento, se remite la documentación pertinente de nuevo a la oficina y se persona el aparejador.

Las herramientas básicas con las que cuenta el técnico son, con carácter general, la *ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español* y la *ley 2/1999, de 29 de marzo, de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura*. Cuando se abordan aspectos más puntuales hay que tener presente el *Decreto 110/1996, de 2 de julio*, por el que se crea la red de Museos y Exposiciones Museográficas permanentes de Extremadura, el *Decreto 37/1997, de 18 de marzo*, sobre prospecciones arqueológicas y utilización de aparatos detectores de metales en actividades que afecten al patrimonio arqueológico de la Comunidad de Extremadura, y *Decreto 93/1997, de 1 de julio*, por el que se regula la actividad arqueológica en la Comunidad de Extremadura. En caso de que la normativa autonómica no contemplase algún supuesto, existe también un referente a nivel nacional bajo el que se puede amparar.

Pero hay un elemento que no se adquiere a través de la bibliografía, la titulación o los años, y es el sentido común que debe acompañar cualquier decisión. El conocimiento de los elementos básicos en los que se basa la personalidad de un pueblo se adquieren tras largas reflexiones sobre los aspectos más obvios de sus arquitecturas, de su trazado urbano, de esos elementos extraños que son piezas claves para comprender giros que se producen en formas y contenidos, de la actitud de sus gentes en la vida cotidiana, de la forma de sentir su casa, etc.

El historiador está obligado a conocer el pasado, como se ha transformado y a saber qué cosas está dispuesto a que se pierdan para continuar en el futuro. Debe dirimir y asumir su responsabilidad cuando se da carta blanca en el incremento de volumen, cuando se permite que se pierda la concepción

³⁴ Si hay una solicitud de pintar una fachada, lo lógico es conocer que acabados hay en el municipio, visitar el inmueble para ver el que tiene ese en particular y luego determinar que se debe hacer de acuerdo a la petición. Si esto no se hace así, se puede estar alterando la imagen que de las construcciones se tiene, con algo tan banal como la pintura.

del espacio interior, cuando se pican los revocos, cuando se colocan chimeneas, cuando se transforman los huecos, cuando se sustituyen las antiguas carpinterías, cuando se pican las fachadas, etc. Todos estos hechos puntuales en cada inmueble cambian la fisonomía de un municipio, unas veces para dejarlo como se creía que era el original y otras porque así parece más "rústico y antiguo". Se plantea el dilema de fosilizar o aceptar determinados cambios. Es ese el punto donde debe empezar a funcionar el equipo.

El técnico de patrimonio describe las características del inmueble, recogiendo en su informe aspectos que son definidores; de acuerdo a lo que se ha visto y sus conocimientos, hace una valoración de tipo histórico-patrimonial en la que se deben tener presente la importancia que tiene en sí mismo, con el conjunto o con el entorno y señalar también los elementos que son degradantes y por qué. Y por último, debe dar unas pautas concretas que se recogen en las conclusiones, que si bien no son de obligado cumplimiento³⁵, si deben ser tenidas en cuenta para que no se incurra en ilegalidades³⁶.

Obligación del técnico es también la de poner en conocimiento del Ayuntamiento y de la Consejería aquellas obras que se estén realizando sin que conste que existan los permisos preceptivos. Se realiza un informe en el que se recoge en que consiste la infracción y aporta la documentación gráfica que lo demuestra.

Cuando se realizan obras mayores, lo normal suele ser que se remita el proyecto de ejecución a la Oficina para que se emita informe preceptivo. En ese caso se examina todo el documento y se trasladan aquellas consideraciones que bajo su punto de vista agreden al Patrimonio³⁷. Cuando se ha requerido previamente información urbanística porque se quiere comprar el inmueble o para hacer obras de reforma integral, el técnico debe acompañar su propio informe en el que se den unas directrices claras de lo que se puede o sería conveniente que se hiciese, pero de modo genérico para no coartar la libertad del profesional que vaya a realizar el proyecto.

Sin embargo, queda en un segundo plano toda la labor educativa que también es imprescindible desempeñar. Trabajar con los colectivos implicados, utilizar los medios de comunicación a su alcance, recopilar la información histórica e ir más allá de las Áreas de Rehabilitación para ampliar la escala a

³⁵ La función del técnico es la de informar sobre las obras que se pueden o no realizar, pero no requerir que se hagan de una forma u otra pues esa potestad la tiene la Consejería de Cultura exclusivamente.

³⁶ Las conclusiones se hacen de acuerdo a lo que señala en la ley autonómica de Patrimonio y los decretos que se apliquen.

³⁷ Se revisan las memorias técnicas en las que se establecen las directrices de rehabilitación, los presupuestos en los que se detallan las técnicas a emplear, el tipo de materiales, los acabados, etc., los planos en los que se refleja el estado actual y lo que se pretende. Hay aspectos que es muy importante observarlos ya que muchos profesionales utilizan la palabra rehabilitación cuando realmente hablan de demolición.



todo el término, etc. serían algunas de las labores que nunca se llegarán a poner en marcha. Ello supondría salirse de ese horario establecido y de la mentalidad funcionarial que con el tiempo se adquiere, siendo muy pocos los que estarían dispuestos a hacerlo por "amor al arte".



RECUPERAR LA MEMORIA: LA NECESIDAD DE CONSERVAR LOS TRAZADOS URBANOS PARA LA COMPRENSIÓN, INTERPRETACIÓN Y VALORACIÓN DE LOS CENTROS HISTÓRICOS

BELÉN CALDERÓN ROCA
Universidad de Málaga

La "experiencia" histórica de una sociedad es su único referente positivo, su única advertencia tangible, para saber a qué atenerse y poder perfilar los planes y proyectos que se propone ejecutar en el presente y de cara al porvenir, evitando así toda operación de salto en el vacío y toda actuación a ciegas o por simple tanteo.

(Enrique Moradiellos)

Este plebiscito latente por el que la mayoría condena a la ciudad sin saber lo que es y lo que significa, es el que puede terminar con una de nuestras mayores riquezas espirituales y con uno de los más frágiles depósitos que una civilización multisecular e ininterrumpida ha puesto en nuestras manos.

(Fernando Chueca Goitia)

Introducción

El encuentro con el pasado de la ciudad suele antojarse misterioso y al tiempo atractivo cuando prima el desconocimiento de una maraña de tiempos, territorios, creencias y manifestaciones culturales que coexisten de manera compleja. Sin embargo, el resultado de lo desconocido puede trocarse en distancia cuando la interpretación de las tradiciones y las representaciones preteritas no se realiza de forma adecuada. La ciudad como creación humana representa un verdadero paradigma de esa complejidad¹. Ésta debe ser un instrumento de aprendizaje pero del mismo modo, presenta en sí misma unas dificultades de acceso para aprehender su verdadero significado.

Popularmente, el valor más importante que ha caracterizado al patrimonio urbano² es aquel denominado estético, habitualmente centrado en el testimonio material y constituido principalmente por bienes de carácter inmue-

¹ Se trata de un espacio complejo y diverso donde tiene lugar la puesta en funcionamiento y coexisten las estrategias del hombre: políticas, económicas, sociales, culturales o, de cualquier otra índole.

² N. B.: Utilizaremos esta denominación al referimos al patrimonio incluido en los centros históricos por tener connotaciones más globales e incluir no únicamente las piezas arquitectónicas, sino cualquier elemento tangible o no, dotado de valores monumentales, históricos, artísticos y culturales, considerado representativo de un determinado espacio.

ble que cristalizando en la arquitectura ejemplar y en la trama urbana de la ciudad, constituyen un verdadero documento de transmisión de la identidad individual y colectiva de los pueblos. Pese a ello, la ciudad no es sólo un agregado de barrios, calles, plazas o jardines entre los que podemos distinguir monumentos aislados. Es sobre todo un hábitat complejo del que forman parte piezas materiales y testimoniales, estéticas, sociológicas y etnológicas. Un conjunto de elementos heredados que constituyen sus propios valores históricos y culturales y que nos ofrecen información sobre hechos o acontecimientos extrínsecos a ellos mismos. En el grupo de esos elementos, cualquiera de estas denominaciones: ciudad histórica, centro histórico, casco antiguo, o en definitiva cualquier ámbito o espacio urbano dotado de especial interés representan la identidad cultural de una ciudad.

Lamentablemente, la tendencia generalizada en las últimas décadas a prestar un interés exorbitante hacia los centros históricos, ha contribuido a que algunas ciudades radicalmente pobres en calidad y/o volumen de patrimonio no hayan dudado en falsificar sus viejos cascos antiguos mediante burdas recreaciones pasticheras, insertas claramente en políticas mercantilistas, especialmente dirigidas al consumo de un turismo cultural de masas. La conservación de la herencia cultural es una meta mientras sea posible su rentabilización. Quien haya tomado un somero contacto con los temas restauratorios y rehabilitadores y toda esta retahíla de nociones, conocerá la dificultad económica que encierra una adecuada restauración arquitectónica. Bien es sabido que hay que tratar de compatibilizar la evolución de las necesidades de la ciudad y las actuales funciones que exige la arquitectura con la pervivencia de los valores históricos, artísticos y simbólicos que ostenta el patrimonio urbano, integrar la conservación en la dinámica contemporánea. Sin embargo, en muchas ocasiones el recuerdo del viejo edificio desusado y olvidado resulta más rentable que su presencia, con lo cual, otro nuevo suplantarán su lugar en la historia. Por desgracia los conflictos de intereses se manifiestan tanto en el ámbito público como privado. La desatinada gestión del patrimonio urbano que se lleva a cabo en nuestro país, deriva de la frecuente inestabilidad en las posturas y decisiones, que unido a ciertos comportamientos arbitrarios carentes de objetividad se traducen en última instancia en la negligencia de las intervenciones. Sin omitir las buenas intenciones, estas desacertadas diligencias pueden en algunos casos, ser imputables a la escasez de recursos humanos y económicos, a la impericia en múltiples ocasiones de la Administración, a decisiones políticas o al desconocimiento de los criterios y métodos de actuación sobre el patrimonio, provocando en consecuencia apatía e insensibilidad hacia el mismo.

Conocer para recuperar la memoria urbana

La consideración del concepto de centro histórico nace como respuesta para aunar una serie de acontecimientos históricos, un clima, unas manifestaciones artísticas y culturales y unos modos de vida característicos que defi-



nen una parte del ambiente urbano de un lugar determinado. Esta parte de la ciudad que denominamos histórica, emerge en un tiempo originario, en el cual se construyen los edificios y otros elementos que van conformando su trama básica. Sin embargo, progresivamente a lo largo de los siglos, el ser humano ha ido acondicionando el espacio urbano a sus necesidades a través de un largo proceso histórico en el que lo ha ido ocupando, reutilizando, reconstruyendo e incluso destruyendo en ocasiones, para plasmar así su peculiar impronta en los vestigios materiales que constituyen hitos referenciales donde residen precisamente gran parte los signos configuradores del lenguaje cultural de los pueblos.

Podemos afirmar que el espacio es el resultado de la interacción entre los individuos y el ambiente que los rodea³. Cuando el hombre toma contacto con cualquier espacio, *lo visual* (la imagen del ambiente que le rodea, capitaneada por la arquitectura) se fusiona con *lo sensorial* (las sensaciones que le suscita ese preciso escenario). Pero al mismo tiempo, el hombre emana de sí mismo diversas emociones que de forma continuada van fundiéndose con el ambiente en su complejidad cognoscitiva, física y social y con los acontecimientos que en él se suceden, e igualmente con el resto de individuos de la sociedad en la que vive. El hombre en su camino generacional ha ido acotando este espacio y ha fijado unos límites para indicar su territorio. Precisamente mediante esta reciprocidad entre espacio e individuo perpetuada a lo largo del tiempo, un espacio llega a cristalizar en un organismo histórico con personalidad propia, consigue el "*genius loci*", que no es sino todo lo que se desprende de un lugar, la fascinación que motiva, el encanto que entraña, su esencia en definitiva.

Elementos como las particulares características constructivas de los edificios, la evolución histórica de las construcciones con las peculiares aportaciones de cada época, la volumetría proyectada por los inmuebles, las visuales que se detectan, el tamaño, la forma y la ubicación del parcelario, la disposición de las alineaciones y la inconfundible imbricación de todos ellos forman el tejido urbano en un sistema lógico que cumple la función de desvelar formas de vida de sus habitantes, únicamente si están relacionados entre sí. En líneas generales, el desconocimiento hacia lo que constituye y significa el Patrimonio Histórico para nuestra sociedad, y en especial el patrimonio urbano que se concentra en su mayor volumen en los centros históricos de las ciudades, desemboca indudablemente en la desvinculación, en actitudes esquivas, en la falta de respeto hacia éste y de este modo ¿cómo será posible interpretar, asimilar y valorar ese patrimonio?

*"Cualquier forma de interpretación que no relacione los objetos que presenta y describe con algo que se encuentre en la experiencia y la personalidad de los visitantes, será totalmente estéril"*⁴.

³ NORBERG-SCHULZ, C.: *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, Blume, 1975, págs. 19-20.

⁴ MORALES MIRANDA, J.: *Guía práctica para la interpretación del patrimonio. El arte de acercar el*



1. Fachada desaparecida del edificio del siglo XVIII situado en la calle Álamos nº 5. Fuente: Catálogo de Edificios Protegidos del Plan Espacial de Protección y Reforma Interior del Centro de Málaga.

El Patrimonio (urbano) debe relacionarse con la experiencia del ciudadano, del visitante, de su conservador..., en definitiva de todo aquel que mantenga un mínimo contacto con éste.

El sentido del tiempo y el sentido del espacio coexisten en nosotros y en el carácter de un lugar. La pérdida de la identidad, de la singularidad y diversidad de un determinado lugar o sea, de sus raíces histórico-culturales, se resuelve en

la mutación de la ciudad en simple aglomerado de objetos⁵. Al margen de los particulares valores que el patrimonio urbano pueda tener, en el momento en que llega a ser reconocido por los ciudadanos cobra verdaderamente su significado y función.

Posibilitando el reconocimiento y la experiencia de la identidad histórica y cultural de cada pueblo, se justifican de este modo los empeños destinados a su tutela y conservación⁶.

El componente cultural en las intervenciones sobre centros históricos

Indudablemente, gran parte de la Historia del Arte siempre se ha hecho a base de acciones de destrucción y reconstrucción, y como diría Fernando R.

legado natural y cultural al público visitante. Sevilla, E.P.G., Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1998, pág. 46.

⁵ CERVELLATI, P. L.: *L'arte di curare la città*. Bologna, Il Mulino, 2000, pág. 46.

⁶ MORENTE DEL MONTE, M.: "Patrimonio Histórico e Historia del Arte. Una invitación a la reflexión", en *Boletín de Arte* nº 17. Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1996, pág. 94.



de la Flor en su acertada descripción de la ciudad histórica, aquella no es sino:

“...el ‘documento de cultura’ que es el monumento, al mismo tiempo, ‘documento de barbarie’, que expresa la violencia del poder o la imposición jerarquizante ante la masa ciudadana”⁷.

Estas palabras evidencian hoy más que nunca su carácter de fugacidad.

Al hilo de lo anterior y si retrocedemos ligeramente a lo largo de la Historia, parece pertinente afirmar que la destrucción de *lo que ha existido* y en la actualidad de *lo existente*, se revela como un suceso común, y lamentablemente, el dato del que partimos para recomponer nuestra historia. Basta recordar las terribles mutaciones producidas por los Decretos desamortizadores, o los avatares propiciados por la Guerra Civil, los cuales situaron como protagonista de una aterradora escena al patrimonio histórico-artístico, objeto de manipulación y destrucción por parte de los distintos bandos políticos⁸. Comenzaron a construirse ciudades nuevas en las periferias de los centros urbanos⁹ y de modo similar, las tareas de reconstrucción durante la posguerra supusieron una vía fácil para las oportunidades de lucro y abrieron camino ya en las décadas de los sesenta y setenta, a la obtención de mayor partido a los terrenos edificables mediante el proceso acelerado de “renovación por restitución” seriamente funesto e irreversible¹⁰.

En la actualidad, la realidad de algunos cascos históricos españoles ofrece un aspecto fantasmagórico, donde múltiples arquitecturas deshabitadas de personas y desprovistas de funciones y destinos originarios se nos

⁷ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F.: “La ciudad metafísica. Para una genealogía de la ciudad en el pensamiento español”, en CASTILLO OREJA (ed.): *Ciudades históricas: conservación y desarrollo*. Madrid, Fundación Argenteria-Visor, 2000, pág. 127.

⁸ Comienza a darse paso a la demolición de los exiguos vestigios existentes de murallas históricas y al desmoronamiento de los tejidos urbanos tradicionales y nace entonces la idea de separar lo viejo de lo nuevo. Un notorio precedente lo constituirá la italiana “Legge Ponte del 6 de agosto de 1967”, apareciendo en la escena italiana como una innovadora ley específica que circunscribía el perímetro histórico de la ciudad, garantizando la completa conservación de la estructura inmobiliaria y la tutela del paisaje monumental, ambiental y arqueológico de los centros históricos, mediante una clara delimitación de éstos, tendente a evitar fundamentalmente cualquier intervención de transformación que alterase la configuración de los mismos.

⁹ PICCINATO, G.: “El problema del centro histórico”, en CIARDINI, F. Y FALINI, P.: *Los centros históricos: Política urbanística y programas de actuación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, págs. 14-23.

¹⁰ De forma puntual se ejecutaron reconstrucciones parciales en hitos urbanísticos y arquitectónicos como iglesias, monumentos o plazas. A mediados de los años 60 se produjo una sobrecongestión de los centros urbanos debido al interés por la localización central de algunas actividades del sector terciario. Vid. AMÁNN, E.: “Rehabilitación de cascos antiguos”, en AA.VV.: *Defensa, protección y mejora del Patrimonio Histórico-artístico y monumental*. Madrid, C.O.A.M. (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), 1982, págs. 96-97.



2. Imagen del mismo inmueble tras la demolición ilegal de su fachada en 2001. Fuente: Antonio Salas para Diario Sur, Málaga.

muestran agonizantes. Vastos retazos de espacio urbano aparecen cadaverizados, esperando ser inhumados por alguna moderna construcción o aguardando que se extinga definitivamente el recuerdo de su morfología original. Otros sectores intentan resistirse a duras penas a la defunción, pero no logran zafarse de la acuciante presencia de la piqueta demoledora. Resulta indispensable pues, conservar ese patrimonio mostrándolo, ofreciéndolo de manera comprensible, aunando la experiencia personal del espectador con el patrimonio, es decir, que éste se sienta identificado con la imagen que está percibiendo, que no es sino conocer su historia.

En el caso que a mí me afecta más directamente, la ciudad de Málaga, que hasta cierto punto mantiene bastantes analogías con otros cascos históricos españoles, habría que decir que su centro histórico se va recuperando progresivamente del letargo y el abandono en los que se vio sumido durante años. A pesar de los extraordinarios esfuerzos que se realizan día a día para rehabilitar el centro histórico, éste presenta un parcelario muy fragmentado, así como importantes áreas de ruina generalizada en inmuebles, junto con un viario poco accesible a los vehículos motorizados. El patrimonio urbano que hemos heredado se encuentra muy degradado debido a que su estructura urbana se ha renovado a través de sucesivas fases históricas de forma muy parcial. Este deterioro parte de su propia condición de área marginada y abandonada en el proceso de crecimiento experimentado por la ciudad en los años sesenta y setenta, quedando el área central al margen de las actividades económicas e iniciándose un proceso de pérdida de la funcionalidad como núcleo integrador del resto de la ciudad. Ello se une a la carencia de equipamientos y al alto grado de desaprovechamiento del espacio debido a la abundancia de casas deshabitadas y a la complicada estructura de la propiedad y del parce-



lario, pues existen muchos solares sin urbanizar. La Ley de Arrendamientos Urbanos¹¹ agravó la situación, ya que casi la totalidad de los inmuebles históricos disponían de una morfología compleja y una carencia generalizada de infraestructuras mínimas. Al mismo tiempo la población habitante, mayoritariamente arrendataria y normalmente con escasos recursos económicos, se encontraba paralizada ante la imposibilidad de introducir las mejoras que el propietario estaba obligado a efectuar en el inmueble y que éste eludía desdeñosamente. Esta coyuntura supuso una oportuna vía de escape para el lucro, ante el escaso suelo urbanizable existente y la compleja trama urbana. Las consecuencias eran previsibles, el abuso indiscriminado de las licencias de declaración de ruina y el descomunal uso especulativo del suelo¹², que a través de ingentes construcciones en algunos casos abominables, desvirtuaron por completo el tejido urbanístico.

Tradicionalmente el término gestión ha llevado asociado una visión indiscutiblemente “economicista” que tenía como objetivo prioritario optimizar los recursos financieros destinados al patrimonio cultural para obtener beneficios, también económicos¹³.

Continuando con esta línea de reflexión, la mayor causa de devaluación de determinadas piezas arquitectónicas “menores”¹⁴ depende íntegramente

¹¹ Los beneficios que reportan las rentas de alquileres antiguos son muy bajos, en contraposición a los elevados costes de las obras de rehabilitación y las exiguas subvenciones previstas para tal fin, han derivado en la disminución cada vez mayor del porcentaje de viviendas alquiladas en los centros históricos. Por otra parte, los contratos de corta duración y el incremento de las rentas, confieren una gran inestabilidad y un desmedido acrecentamiento de los precios en el mercado inmobiliario. La clarificación de este dato la esquematizamos en lo siguiente: Un inmueble que se encuentra en situación de arrendamiento -independientemente de su adscripción a un catálogo de protección o no- no puede derribarse. Por lo tanto, la primera actuación consistirá en expulsar a la población residente para conseguir que el inmueble sea declarado en ruina, ya que la declaración de Ruina Legal de un inmueble comporta el cese del deber de conservación y la consiguiente suspensión de los contratos de arrendamiento, procediendo a su posterior demolición y la declaración de solar urbanizable. En cualquier caso, la antigua Ley de arrendamientos urbanos amparada en la Ley de 13 de mayo de 1933, en su liviana cohesión con la legislación urbanística, se ha traducido hasta la promulgación de la Ley de Patrimonio de 1985, en numerosos conflictos, tanto en los producidos por la declaración de ruina de edificios que estaban acogidos a protección, como en el ámbito urbanístico. QUINTANA LÓPEZ, T. [introducción y selección]: *Declaración de ruina y protección del patrimonio histórico inmobiliario*. Madrid, Tecnos, 1991, págs. 9-11.

¹² El Decreto-Ley 2/1985, de 30 de abril, sobre Medidas de Política Económica, introdujo la libertad para la transformación de viviendas en locales de negocio y la libertad para pactar la duración del contrato de arrendamiento, suprimiendo el carácter obligatorio de prórroga del mismo. Asimismo, contemplaba una clara diferenciación entre los alquileres de vivienda y los destinados a otros usos (de renta más elevada), con lo cual, el arrendamiento en el primer caso se convierte en una práctica poco atractiva para el propietario. Ley 29/1994 de 24 de noviembre de 1994, de Arrendamientos Urbanos. Preámbulo.

¹³ Vid. FONTELA SAN JUAN, C.: “El papel del gestor o la transformación de los Bienes Culturales en fuente de recursos culturales”, en *Areté Documenta*. Madrid, AEGPC, 1999, pág. 144.

¹⁴ N. B.: Entendiendo por éstas los inmuebles sin notable valor monumental pero dotados de algún valor estético, histórico, artístico o cultural de cualquier índole pero que no gozan de la consideración de Bienes

de las posibilidades de explotación que pueden ofrecer, o dicho de otro modo, de la rentabilidad de las inversiones que en ellas se efectúen. Esta arquitectura resulta sumamente frágil en técnicas de construcción, materiales, elevada propensión al envejecimiento y al deterioro, etc., y muchos de los conflictos se plantean en torno a la supervivencia de cuáles inmuebles deben sobrevivir al exterminio y cuáles no.

Al analizar el actual campo tutelar del patrimonio inmobiliario plagado de principios teóricos y formalismos ejemplares, en la práctica quedan anulados por una realidad la cual únicamente parece saber responder a circunstancias en las que se abordan actuaciones cuando el mal ya está hecho, es decir, cuando el bien patrimonial alcanza un estado de degradación tal que no queda más remedio que recuperar lo que queda actuando mediante intervenciones de emergencia, o en el peor de los casos deshacernos de él. En cualquier caso, el patrimonio integrante de los centros históricos integra unos valores que van más allá de los estrictamente mercantiles. Dichos valores obedecen a la atribución colectiva, y el carácter de una ciudad no es algo que tiene valor para la sociedad en abstracto, sino para cada uno de sus componentes, lo que ésta representa para ellos y lo identificados que puedan sentirse éstos con ella¹⁵.

En muchas ocasiones, edificios con interés cultural han asumido durante determinados períodos funciones significativas, pero a excepción de los grandes hitos monumentales, la mayoría de las veces esta significación no traspasa el ámbito de lo íntimo y resulta difícil transmitirlo a la totalidad de la sociedad a menudo desconocedora de su herencia patrimonial más cercana. Debemos afrontar el análisis, la tutela y la gestión de bienes de muy diversa naturaleza, donde los centros históricos ocupan una posición especialmente delicada, porque no sólo nos enfrentamos a cosas u objetos, sino a lugares, ambientes y tradiciones difíciles de “empaquetar”, lo cual requiere especial prudencia y escrupulosidad a la hora de decidir qué, cómo y por qué deben efectuarse las conservaciones o rehabilitaciones. El panorama se nos presenta inextricable cuando se ratifica la ambigüedad que desde el punto de vista operativo destila la aserción sobre qué es exactamente lo que se debe proteger, apelando a la selección no siempre racional¹⁶.

Es bien evidente que uno de los principales problemas de la conservación de un centro histórico es la operatividad. En primer lugar, debido a la densidad de inmuebles, ya que se trata de registrar y relacionar un número

de Interés Cultural (B.I.C.).

¹⁵ ARGAN, G. C.: *Historia del Arte como historia de la ciudad*. Barcelona, Laia, 1984 (1ª ed. 1983, Editori Reunited. Trad. Beatriz Podestá), pág. 224.

¹⁶ ÁLVAREZ MORA, A.: “Conservación y uso del Patrimonio en el marco de la planificación territorial y urbanística”, en RIVERA BLANCO, J. (dir.): *Restaurar la memoria. Congreso Internacional de Restauración. Métodos, técnicas y criterios en la conservación del patrimonio mueble e inmueble* (Valladolid, 1998). Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, Instituto Español de Arquitectura,



difícilmente calculable de edificios según sus particulares características que no pueden ser disgregados como unidades individuales, sino en su relación con el entorno. Se procura ejercer la tutela sobre una amalgama de espacios vacíos y ocupados sensiblemente frágiles, porque sus estructuras y configuraciones en los peores casos están envejecidas y extremadamente deterioradas.

En otro orden de cosas, la declaración de ruina de inmuebles pertenecientes al patrimonio histórico, al margen de su consideración de B.I.C., constituye una cuestión de suma importancia, ya que dependiendo de las decisiones que se adopten por la Administración en estos casos, pueden derivarse consecuencias de tal magnitud que en la práctica llegarían a ser funestos. Desde una perspectiva dogmática, el concepto de ruina es un término legal que implica riesgos posibles e irreversibles, mientras que la declaración de ruina es un acto administrativo que manifiesta un estado de hecho constitutivo de la degradación definitiva del inmueble para continuar cumpliendo su destino y funciones propias¹⁷. La situación de ruina verifica la posibilidad de su demolición¹⁸. No obstante, a la declaración de ruina de un edificio no le sigue obligatoriamente el derribo, ya que para los inmuebles inscritos en el catálogo urbanístico la demolición se convierte en una consecuencia excepcional, pues en éste se expresan los grados de protección correspondiente para cada caso. En primer lugar encontramos la situación de que aparezca riesgo de derrumbamiento inminente¹⁹, lo cual conducirá a adoptar las medidas oportunas para la seguridad ciudadana²⁰. En segundo término, si la declaración de ruina afecta a edificios de carácter histórico, artístico o ambiental, se puede excluir o restringir la posibilidad de la demolición²¹ y serán obligatorias adoptar medidas

Universidad de Valladolid, 1999, pág. 439.

¹⁷ La ruina se contempla como la mera constatación objetiva de una situación independientemente de las causas dolosas o culposas que hubieron dado lugar a ella y cristaliza previa tramitación de un expediente en la declaración formal, hecha en función de salvaguardar la seguridad pública ciudadana. ABAD LICE-RAS, J. M.: *La situación de ruina y demolición de inmuebles del patrimonio histórico*. Madrid, Montecorvo, 2000, págs. 89-90 y 105.

¹⁸ "El efecto ordinario o consecuencia normal de la declaración de ruina de un inmueble suele traducirse en su posterior derribo". *Ibidem*: pág. 147.

¹⁹ "Si existiera urgencia y peligro inminente, la entidad que hubiera incoado expediente de ruina deberá ordenar las medidas necesarias para evitar daños a personas. Las obras que por razón de fuerza mayor hubieran de realizarse no darán lugar a actos de demolición que no sean estrictamente necesarios para la conservación del inmueble y requerirán, en todo caso, la autorización prevista en el artículo 16.1 (de la presente Ley), debiéndose prever además en su caso la reposición de los elementos retirados". L.P.H.E. art. 24.3.

²⁰ Ante la gravedad del hecho y ante la insuficiencia de tiempo para instruir el expediente mediante procedimiento normal, bastarán el informe del Alcalde y del Técnico para decretar el desalojo, demolición y medidas de seguridad. *Vid.* Reglamento de Disciplina Urbanística para el desarrollo y aplicación de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana, Real Decreto 2187/1978, de 23 de junio, (R.D.U.). art. 27.1.

²¹ "El Organismo competente podrá ordenar la suspensión de las obras de demolición total o parcial o de cambio de uso de los inmuebles integrantes del Patrimonio Histórico Español no declarados de interés cul-



3. Perspectiva del adarve Tomás de Cózar desde la calle Beatas. Foto de la autora (2001).

de conservación y reconstrucción.

Llegados a este punto, no debemos obviar la patente desconexión entre el planeamiento urbanístico y el establecimiento y funcionamiento de las medidas de protección de patrimonio histórico²².

Debemos subrayar en primer lugar que la legislación urbanística recoge el deber legal de conservación de cualquier edificio²³. Pese a ello, la polémica sigue patente ante el alto grado de incumplimiento de la obligación de conserva-

ción de los inmuebles por parte de los propietarios, que bien puede deberse en gran medida a la ignorancia de la sociedad en virtud de la especulación inmobiliaria. Con el propósito de obtener la mayor capacidad de lucro posible, se sacrifica la rehabilitación en favor de la venta de los solares para nuevas cons-

tural. Dicha suspensión podrá durar un máximo de seis meses, dentro de los cuales la Administración competente en materia de urbanismo deberá resolver sobre la procedencia de la aprobación inicial de un plan especial o de otras medidas de protección de las previstas en la legislación urbanística". Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (L.P.H.E.), art. 25.

²² Según establece la legislación de Patrimonio en su artículo 20.4, desde la aprobación definitiva de los Planes Especiales, las autoridades municipales gozan de competencias para la autorización de las obras que afecten únicamente a inmuebles "que no sean Monumentos ni Jardines Históricos ni estén comprendidos en su entorno..." Sin embargo, en edificios incluidos en el Catálogo urbanístico el expediente municipal de declaración de ruina incide en la tramitación del procedimiento administrativo, interviniendo en él las administraciones competentes en materia de protección de patrimonio histórico en relación a la autorización de obras a realizar y a lo relativo al mantenimiento de los valores de los mismos. AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, A.: *La declaración administrativa de edificio en estado de ruina*. Granada, Comares, 2001, pág. 173.

²³ "Los propietarios de los inmuebles tienen el deber de conservar el edificio de su propiedad en condiciones de seguridad, salubridad y ornato". Vid. L.S./76 arts. 181 y 182 y R.D.U. art. 10.1.



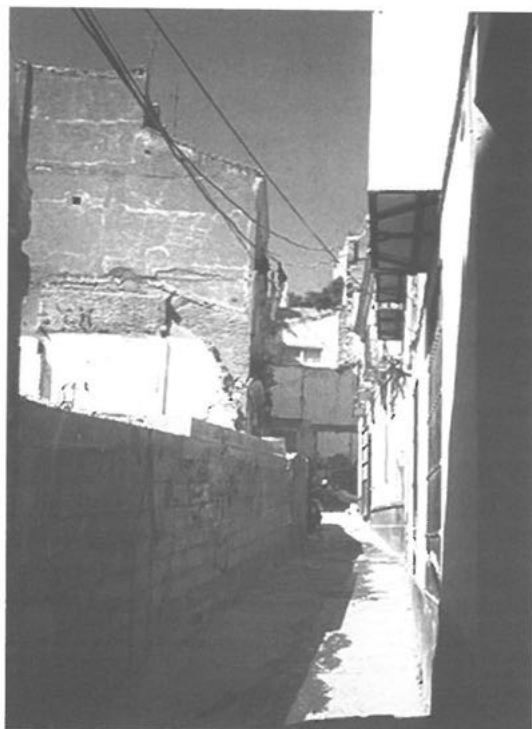
4. Imagen de la situación de ruina que presenta en la actualidad el adarve Tomás de Cózar (ya desaparecido) desde la misma perspectiva. Al fondo se aprecia el solar que fue ocupado por el inmueble de la imagen anterior.

trucciones, lo que obviamente les reporta mayores remuneraciones económicas.

En cualquier caso, no cabe duda de que éste constituye uno de los aspectos donde quizás reside la principal arista de la problemática. En este sentido no faltan sucesos en los que irrumpe la “trasgresión de la Ley”, encubriendo determinadas acciones lucrativas mediante la petición intencionada de declara-

ción de ruina de inmuebles, escapándose al control legal por razón de la manipulación exacta y sutil de los resortes administrativos y legislativos. El gran número de peticiones anuales de declaración administrativa de ruina, así como el alto grado de incumplimiento de los deberes legales de conservación por parte de los propietarios conlleva el arrastre de múltiples y consecutivas notificaciones municipales de reclamación de dicho deber sin que causen ningún efecto, desembocando con el tiempo lógicamente, en la ansiada declaración.

Secundando lo expuesto encontramos otros casos en los que se produce el derribo ilegal de edificios que cuentan con grado de protección urbanística. En el caso de dichos “derrumbamientos casuales”, parece pertinente hacer mención a un caso que sucedió hace un año en Málaga. Se trataba de un inmueble situado en el número 5 de calle Álamos, en Málaga. Este edificio, se encontraba inscrito en el Catálogo urbanístico con grado de protección arquitectónica II, y según las Ordenanzas específicas se habían de respetar íntegramente la fachada y los elementos tipológicos y ornamentales que la integraban²⁴ [1]. Sin embargo, fue derribada ilegalmente [2] y las acciones



²⁴ Dichas Ordenanzas aparecen recogidas en el actual *Plan Especial de Protección y Reforma Interior del*



5. Plano del proyecto para construcción del futuro Museo Arqueológico. La zona coloreada más oscura corresponde a la porción de tejido urbano que ha comenzado a ser sustituido. Fuente: Memoria de la Iniciativa Comunitaria Urban para el período 1995-1999, Área del Plan Estratégico y Desarrollo Tecnológico e Industrial, Ayuntamiento de Málaga.



legales llevadas a cabo al respecto consistieron en dictaminar la reconstrucción de la fachada a su estado original y la imposición de una doble sanción, tanto por parte de la Gerencia de Urbanismo como por la Delegación Provincial de Cultura, organismo tutelar de Patrimonio Histórico. Sin embargo, a pesar de la obligada reconstrucción, la nueva fachada jamás compartirá los valores que poseía la original, y por otra parte, los trámites administrativos son tan premiosos que en fechas actuales la fachada todavía no ha sido reconstruida.

Por desgracia los casos como éste suelen ser frecuentes y en virtud de esta premisa nos alarmamos al comprender que la dimensión que adquieren este tipo de hechos al margen de la cuantía impuesta, sobrepasan el ámbito de lo traumático para el acervo patrimonial, no sólo porque suponen un desmembramiento del sentimiento de identificación del ciudadano con el territorio (cultural) en el cual habita, sino además porque la propia gravedad del daño infringido supone el reflejo del nivel cultural de aquél, pues a través de sus propias acciones confiesa una evidencia: La ausencia de valores espirituales con respecto a su herencia cultural.

Con el propósito de vehicular lo expuesto anteriormente, en óptima concreción de este trabajo, debemos señalar frugalmente la necesidad de poner de manifiesto la conexión de la cultura con el urbanismo, éste puede servir de cauce a la creación y preservación de espacios culturales conforme a una orientación cultural, ya que éste posee la cualidad de interrelacionar diversas disciplinas: Arquitectura, Economía, Historia del Arte, Geografía, etc. Ello nos conduce hasta el tema de la rehabilitación como reacción alternativa a las declaraciones de ruina. Aunque si bien entendida más bien como “sustitución” y concebida con la finalidad de servir al *Estado de la Cultura*²⁵. El Estado de la Cultura implicaría no sólo la conservación de bienes que poseen interés cultural, sino también la creación de nuevos espacios culturales. En consecuencia, la conservación y la regeneración mediante “sustitución y renovación para mejora” facilitaría la adquisición de calidad estética y cultural en zonas de interés histórico o artístico y conduciría a una ciudad integrada por diversas zonas de interés cultural.

No exenta de ventajas e inconvenientes, en este último apartado someteremos a crítica a modo de ejemplo, una de las actuaciones más recientes en esta materia y que más ampollas ha levantado en la opinión pública de Málaga, por consistir en una operación de drástica transformación del tejido urbano. Se trata de realizar un recorrido por un área histórica emplazada dentro de la *medina*, la cual se articula en torno a un núcleo constructivo: una igle-

Centro de Málaga de 1996 (P.E.P.R.I. CENTRO) y en ellas se concretan las pautas esenciales para efectuar intervenciones sobre el parque inmobiliario inscrito en el Catálogo urbanístico.

²⁵ “El ‘Estado de la Cultura’ serviría para explicar los distintos preceptos o regulaciones cuya motivación es la protección o conservación de los bienes culturales de las ciudades, bien en el propio Derecho urbanístico, bien en otro tipo de legislaciones sectoriales”. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, S.: *La rehabilitación urbanística*. Pamplona, Aranzadi, 1998, pág. 33.

sia, importante en su condición de congregar a la población, así como coadyuvadora en la conformación de la estructura inmobiliaria circundante y cómo no, en la dotación de valor y significado a determinados espacios físicos. La intención no es otra que el análisis de la importancia de dicho tejido urbanístico desde las características de la estructura viaria, las peculiares características del entorno social, paisajístico y económico, hasta la valoración de estos espacios en función de su grado de deterioro, así como sus posibilidades potenciales de recuperación, incluidas en el planeamiento urbanístico. Partimos de la iglesia parroquial de Santiago²⁶, inserta en una zona dispuesta alrededor de un eje viario fundamental: la calle Granada. El espacio está compuesto de manzanas uniformes asentadas sobre un tejido islámico levemente alterado a consecuencia de las modificaciones de alineación y algunas aperturas realizadas durante el siglo XIX, que incluso hasta hace apenas un año aún conservaba algunos adarves. La parcelación actual es manifiestamente irregular, probablemente como resultado de las reformas particulares de la propiedad, constituyéndola en su mayoría piezas de los siglos XVIII y XIX dotadas de gran valor histórico artístico que conforman un importante itinerario cultural dotado de un ambiente simbólico irrepetible, si bien con focos puntuales de ruina.

El P.E.P.R.I. Centro propuso actuaciones de rehabilitación y revalorización de las edificaciones evitando en lo posible la renovación de inmuebles e incidir en las condiciones preexistentes del parcelario. Cuestión de suma importancia pues otro de los ejes viarios, la calle Beatas y su entorno inmediato se encuentran inscritos como zona de “Protección Arqueológica” por la existencia de restos de un primitivo cementerio romano²⁷. Esta especial situación implica que la edificabilidad estaría permitida salvo en casos donde la excepcionalidad del valor de los vestigios aconseje su mantenimiento en el lugar de asentamiento original. Deberán por lo tanto indicarse medidas constructivas específicas para la conservación de los restos que permitan compatibilizarlos con la edificación. En cualquier caso, el estado de ruina de gran parte de las edificaciones era tal que las operaciones de sustitución de la trama llevadas a cabo en los últimos meses mediante la apertura de diversos adarves han incidido gravemente en el tejido original de un entorno califica-

²⁶ Iglesia cuya fundación data entre los años 1490 y 1505 y probablemente se empleara para su edificación el solar de una antigua mezquita. Posteriormente fue erigida una de las cuatro parroquias principales de la ciudad tras la Reconquista por los Reyes Católicos en 1487. No obstante, su apariencia definitiva la adoptó en época barroca, cuando fue reformada en los inicios del siglo XVIII. AGUILAR GARCÍA, M. D.: “La iglesia de Santiago de Málaga”. *Jábega* n° 2. Málaga, Diputación Provincial, 1973, pág. 42.

²⁷ Esta calle y sus proximidades ha resultado ser un área de eminente importancia social durante diversos periodos históricos, ya que durante época islámica albergó una importante zona residencial constatada por la existencia de “casas principescas”, lo cual influyó considerablemente en la categoría social de los cristianos que ocuparon dichas fincas tras los Repartimientos. CALERO SECALL, M. I. y MARTÍNEZ ENAMORADO, V.: *Málaga, ciudad de Al-Andalus*. Málaga, Ágora, Universidad de Málaga, 1995, págs. 124 y 125.



6. Situación actual de la zona de la antigua Judería, observándose la destrucción casi total de los inmuebles que conformaban la calle Marquesa de Moya y sus adyacentes. Foto de la autora (2002).

do como zona de “Protección Integral”²⁸ [3 y 4]. Otras operaciones previstas se han centrado fundamentalmente en la reordenación urbanística, contemplando la rectificación de la alineación de fachadas en el encuentro de algunas calles (Granada, Beatas y San Agustín) y en la rectificación del espacio ocupado por las fachadas de inmuebles²⁹ por medio de la apertura de nuevas

²⁸ El Área de Rehabilitación Integral (A.R.I.) propuesta para las viviendas ubicadas en la manzana del adarve Tomás de Cózar debería incluir un estudio profundo de la tipología edificatoria, razonamiento más que justificado, si tenemos en cuenta que ocho de los inmuebles que conforman esta manzana poseen decoración de pintura mural en sus fachadas. Al hilo de esta cuestión hay que mencionar otra excelente labor de investigación en el campo de la recuperación de inmuebles del centro histórico malagueño, que ha venido del ámbito universitario a través del Proyecto I+D PB95-0477, dirigido por la Dra. Rosario Camacho Martínez y financiado por la DGYCIT, 1ª fase (1996-1999): “*La arquitectura pintada en Málaga y Melilla. Siglos XVI-XX*” y 2ª fase (2000-2003): “*Pintura mural y Patrimonio histórico. Configuración urbana e imagen simbólica*”.

²⁹ Concretamente aquellas piezas cuyas fachadas dan a los jardines de Ibn-Gabirol, mediante la apertura del adarve Zegrí hacia calle Granada y conectar ésta con la de Pedro de Toledo y formar así una ruta unitaria. P.E.P.R.I. Centro, Memoria, págs. 120-123.

calles debido a la demolición de edificios. Dicha iniciativa encontró su razón de ser en un proyecto de gran envergadura que prevé el establecimiento de una gran plaza dotada con zonas verdes y un gran complejo cultural que constituirá el futuro Museo Arqueológico de la ciudad frente al Teatro Romano, actualmente en fase de restauración. La construcción de equipamientos culturales en dicha zona supondría la regeneración de áreas degradadas y constituye sin duda un gran aliciente para revalorizar una zona eminentemente cultural que integraría el recorrido Alcazaba-Teatro Romano-Museo de Bellas Artes-Catedral- Museos: Cister, Picasso y Arqueológico³⁰ [5]. En cualquier caso, la propuesta no queda excluida de inconvenientes y no han faltado alegatos a favor de la conservación de una zona que contiene valores singularmente únicos³¹. La ruptura completa de toda una manzana y la eliminación de inmuebles singulares, algunos de los cuales poseían una distribución parcelaria ejemplar de amplio fondo plagada de recovecos y revueltas, han ocasionado que el tejido urbanístico histórico haya quedado desvirtuado con la operación, además de implicar el desmantelamiento de la zona identificada con la antigua judería malagueña [6].

Para dar por zanjado este último aspecto, debemos manifestar que hasta cierto punto y aunque sujeto a opiniones diversas los proyectos arquitectónicos de interés llevan implícito la “lacra” de la sustitución. Sin embargo, ésta no es más que una ingrata consecuencia derivada de las declaraciones de ruina, con lo cual, es inevitable que se imponga en determinadas zonas donde ya no es posible actuar mediante la conservación, requisito incuestionable para evitar el abandono de los inmuebles hasta precipitarse en un estado ruinoso. Desgraciadamente ésta es la pauta común que se está llevando a cabo, aunque una correcta sustitución debería ser paulatina sobre todo el conjunto de la ciudad.

Como conclusión y en líneas generales, podríamos sostener que la modernidad ha deshecho su sentido y únicamente se tiende a mantener la máscara decorativa que capitanean las tan acusadas tendencias actuales del “fachadismo”. No podemos pretender inmovilizar al tiempo materialmente mediante un decorado ilusorio de construcciones decorativas aunque no menos artísticas, siempre sometidas a un juicio estético subjetivo. Retomar la filosofía romana del apego al arte sólo por su capacidad para ser poseído y reproducido sería un grave error y la facilidad con la que los bienes son apreciados cuando poseen determinadas cualidades estéticas es una tendencia que en la actualidad sigue subsistiendo con arraigo. Por el contrario, su verdadera esencia resulta más difícil de asimilar cuando en él confluyen otros valores como los históri-

³⁰ *Memoria de la Iniciativa Comunitaria Urban para el periodo 1995-1999*. Área del Plan Estratégico y Desarrollo Tecnológico e Industrial, Ayuntamiento de Málaga, págs. 66-69.

³¹ Dicha zona incluiría las calles Marquesa de Moya y Postigo de san Agustín, habiéndose perdido gran parte de esta última debido a las obras que se están realizando con motivo de la ampliación del palacio de Buenavista como sede del futuro Museo Picasso.



cos o los psíquicos. Hay que impedir la extinción del legado arquitectónico que todavía se halla en situación de ser recuperado apreciando su veracidad, no sólo en la calidad material o formal sino además, desde el punto de vista de su capacidad para comunicar esa autenticidad que la Carta de Venecia nos incita a conservar en sus múltiples valores y mensajes concretos.

La peculiar significación que un edificio histórico y su entorno tienen para los individuos, especialmente para los que pertenecen a la comunidad que se relaciona con ellos más íntimamente constituye el alma verdadera del patrimonio urbano, pero es un aspecto a menudo olvidado por los conservadores y catalogadores. La escrupulosidad a la hora de otorgar o restar valores a un edificio histórico debería hacerse desde una óptica más particularizada, tratando de calificar una arquitectura que configura la trama urbana contextual de hitos sociales de acuerdo con la realidad concreta de ese propio contexto, al margen de las conceptualizaciones universales, pues la salvación de fragmentos aislados significaría traicionar la lectura histórica de los espacios urbanos.

Conservar los trazados como acto de recuperación de la memoria constituye una ineludible prioridad si deseamos evitar que la ciudad histórica perezca impotente ante los efectos abrumadores de la especulación y la ejecución de empresas gloriosas. Cualquier actuación que vaya en contra de estas estipulaciones traicionarán su esencia y aquello que va unido al carácter de autenticidad, así como su valor cultural, que no será completo.

Como última reflexión sólo resta decir que la verdadera y correcta gestión del patrimonio urbano debe dar respuesta a un amplio y complejo espacio cultural donde intervienen numerosos agentes y donde justamente, son estos agentes los que precisan y demandan el desarrollo de relaciones entre ambos. En dicho espacio la contemporaneidad y la antigüedad han de cohabitar como requisito necesario para la comprensión de la ciudad histórica en su complejidad, para que no se produzca una fractura entre pasado y presente y lograr amarla, pues de otro modo realizaremos aprendizajes parciales que únicamente conducirán a una realidad distorsionada y equivocada de la misma, y ante el desconocimiento, por ende, sólo podrá derivarse una inevitable actitud de indiferencia hacia ella.



UNA ACTIVIDAD CONTEMPORÁNEA: EL PROYECTO DE INTERVENCIÓN DE MIQUEL BARCELÓ EN LA CATEDRAL DE MALLORCA. LA RELATIVIDAD DEL PATRIMONIO CULTURAL

CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balears

1. Introducción. El reencuentro

En verano del año 2000, tras varias ideas previas y diversas, se manifestó el interés por parte del artista mallorquín Miquel Barceló, de renombre internacional, para realizar una actuación en la Catedral de Mallorca. Para comprender la importancia del proyecto hay que tener en cuenta dos datos de distinta naturaleza. Uno se refiere a la escasa presencia de la obra del artista en su isla natal. El otro es intrínseco a la fábrica de la Catedral, tanto a su importancia como a determinadas actuaciones llevadas a cabo en las últimas décadas.

Miquel Barceló, nacido en Felanitx (Mallorca-enero de 1957), nunca ha perdido los contactos con la isla. Aquí reside su familia y parte de sus amigos. Aquí pasa temporadas en su casa-estudio de *Sa Devesa de Ferrutx (Colònia de Sant Pere- Artà)*, que se yergue en plena naturaleza, alejada de la especulación urbanística y el núcleo de cuyo habitat lo constituye una torre de defensa. También en Mallorca se creó, en 1996, el *Fons Documental Miquel Barceló (Artà)*, con la finalidad de recoger y difundir. Pese a los estrechos nexos que el pintor ha mantenido con su tierra natal, nexos que, por otra parte, están presentes en su obra, desde 1982, cuando se trasladó en primera instancia a Barcelona, las exposiciones realizadas en Mallorca han sido mínimas. Sólo han podido contemplarse cuatro muestras individuales, y diez y siete colectivas. Éstas se han caracterizado tanto por una presencia muy puntual y escasa de su obra, como por el predominio cronológico de la de las décadas de los años setenta y ochenta. En consecuencia, más allá de recordatorios puntuales, hace prácticamente veinte años que la producción de Barceló no se ha exhibido en Mallorca.

Como en todos los ámbitos, los intereses de poder y económicos que se generan en torno a la producción artística, al igual que en torno al patrimonio,

son notorios. Mallorca, con su insularidad, no es ajena a ello, donde incluso pueden sobredimensionarse. La notoriedad internacional alcanzada por Miquel Barceló ha gravitado sobre la dificultad para llevar a cabo una antológica, en especial porque el artista ha deseado efectuarla sin la intervención de determinados poderes, entre ellos ni de los fácticos ni de los mediáticos. En esta última línea es ilustrativo el abierto rechazo del artista al futuro *Museu d'Art Modern i Contemporani* o *Museu del Baluard* de Palma, impulsado por el gran poder mediático en Mallorca: el empresario y editor Pere A. Serra. Las relaciones de éste con Barceló nunca han sido fluidas, por no decir que se han caracterizado por su ausencia, a causa de la indiferencia e independencia del segundo.

Nos hemos detenido en el tema expositivo porque es el medio más directo para comprender la desvinculación, en éste ámbito, entre la visualización de la obra y el marco natal; asimismo, porque, como más adelante consideraremos, a raíz de diversos contactos con el artista, fue el montaje de una antológica la idea inicial y, en principio, única. Sólo más tarde surgió la posibilidad de una intervención en la Catedral de Mallorca.

2. Los antecedentes y el acuerdo con el proyecto.

En marzo del año 2000, indirectamente, y a raíz de la visita al taller parisino del artista de tres miembros de *la Universitat de les Illes Balears*, por iniciativa del Rectorado de dicha Universidad y a través del Vicerectorado de Extensión Universitaria, surgió la cuestión de una muestra antológica de Barceló en Mallorca. A sugerencia de éste, la Universidad se puso en contacto con el Obispado para la posible cesión de la Catedral como espacio relevante para acoger la exhibición. En el verano del mismo año, o año 2000, representantes de la Universidad y del Obispado tuvieron el primer encuentro con el artista en la Catedral para dirimir y analizar la ocupación del espacio. La primera intención fue, amén de utilizar otros ámbitos ajenos, disponer de la nave central de la Catedral como marco expositivo. El tema se fue reconduciendo y ampliando con relativa celeridad. Por una parte se comprobó la imposibilidad material de acotar y reducir el amplio espacio catedralicio. Por otro lado, había ido madurando la idea de aprovechar la disponibilidad de Miquel Barceló para realizar algún tipo de intervención perecedera, más allá de lo efímero de una muestra. El Obispo y los correspondientes delegados del Cabildo acogieron el proyecto con entusiasmo. Se fijó que la labor podía concretarse en dos vertientes, en la intervención en las gárgolas, inmersa dentro del plan de Catedrales que se llevaba a cabo en la sede mallorquina, y en la realización de los vitrales para una de las capillas catedralicias. Paulatinamente, se fue perfilando el propósito que el artista extendiera su colaboración a la totalidad de una capilla. La capilla de San Pedro fue la elegida por las circunstancias que más adelante reseñaremos.

Así pues, de la serie de propuestas barajadas, fue la actuación en la capilla de la Catedral la única que tuvo un seguimiento sistemático, y la única



1. Estado actual de la Capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca.

que se ha concretado. El asunto de las gárgolas quedó aplazado, y el de la exposición antológica, prevista simultáneamente a la inauguración de una parte de la rehabilitación catedralicia, y desplazada ya a otros espacios fuera de la sede episcopal, se está dilatando por falta de diligencia del Gobierno Autónomo de las Baleares, no ajeno por otra parte al influjo de determinados poderes. De momento la última previsión es para el 2003.

En diciembre del año 2000 el Cabildo

Catedralicio acordó aprobar la remodelación de la capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca. El 31 de octubre del 2001, Miquel Barceló entregó la propuesta, plasmada en una maqueta, aceptada por el Cabildo dos meses más tarde, en diciembre. Después fueron obteniéndose, no precisamente por unanimidad, los permisos de los correspondientes organismos, el del Ayuntamiento de Palma y el del *Consell* de Mallorca. En ambos casos, más que la rehabilitación contemporánea, lo que se puso en tela de juicio fue la transformación de lo existente.

Hasta el 29 de agosto del 2002 no se ha firmado el contrato definitivo para actuar en la capilla de San Pedro. Después de múltiples gestiones se constituyó, el 1 de julio del citado año, la llamada "*Fundació Art a la Seu de Mallorca*" para encargarse del tema, que no progresaba. Está presidida por el Obispo, e integrada por la Universidad, con el Rector como secretario; por el Gobierno de las Islas, a través de las *Conselleries d'Educació i Cultura i de Turisme*, y por la Sociedad FUNDATUR, que básicamente corre con el gasto económico.

No ha sido factible, en consecuencia, aunar, como era la intención original, el asunto de la remodelación catedralicia y el de la muestra antológica. Han transcurrido más de dos años antes de que pudiera reunirse una parte del dinero necesario, y también antes de que el Gobierno no se desentendiera del



2. Detalle inferior del estado actual de la Capilla de San Pedro.

todo del proyecto, que únicamente acogió con interés al comienzo del periplo.

3. El estado actual de la Capilla y la defensa de su transformación.

En síntesis, la capilla catedralicia de San Pedro es la correspondiente al ábside meridional de la cabecera de la Catedral, una cabecera tripartita y rectangular con el ábside central sobredimensionado con respecto a los laterales. Arquitectónicamente es una obra del siglo XIV, que en su estado actual es el resultado de la reforma llevada a término entre 1819 y 1839, cuando fue renovada a causa de un incendio. A pesar del problemático revestimiento de los muros y cubiertas, la reforma respetó en su conjunto la arquitectura, especialmente la bóveda, diferenciada en dos tramos, de crucería cuatripartita y sexpartita, y las trompas que, en los ángulos, posibilitan el paso de una planta rectangular a una poligonal. Los ventanales de la cabecera, en un total de cinco permanecieron cerrados, exceptuando algunas claraboyas, de ejecución parcial y tosca.

La capilla adquiere su definición a partir de un retablo, de grandes dimensiones, de tal manera que ocupa más de dos tercios de la altura total de la capilla, de 25 ms. De estilo neoclásico, de un sólo cuerpo y orden corintio, fue realizado en piedra recubierta de estuco imitando mármol, y en talla. Contiene un lienzo central, en disposición vertical, que alude a la advocación de la capilla: la promesa a Pedro del primado de la Iglesia. Con la excepción de la labor de estuco, es obra de artistas locales. Junto con el sagrario y la mesa de altar, toda la labor estaba concluida en 1839. Las piezas citadas, al igual que ocurre con los ornamentos litúrgicos, por otra parte dispersos, y con el mobiliario, no revisten especial relevancia. No todos los elementos fueron



realizados de nuevo con destino a la capilla, omisión hecha de la reja de cierre, neogótica y en hierro forjado de 1897. Avanzado el ochocientos, se trasladó a uno de los muros laterales el sepulcro marmóreo del obispo Cotoner, una obra barroca. Al filo del siglo XX, en el lado opuesto, se labró el sepulcro del obispo Salvá, de tipo arcosolio y filiación neogótica. En el pavimento, que data de 1950, se dispusieron, simétricamente, seis lápidas funerarias, producto bien de traslados o bien de obra nueva.

El retablo impedía ejecutar los vitrales. En relación al conjunto de los mismos, hay que decir que desde el primer tercio del siglo XX y hasta el presente, al margen de una serie de intervalos, se han ido abriendo paulatinamente. En efecto, a lo largo del tiempo fueron cegándose por amenaza de ruina, a la vez que, deteriorados por causas naturales o humanas, no se repararon. El procedimiento de recuperación lumínica que, usualmente se ha seguido en la citada tarea, ha sido el de avanzar desde la cabecera hasta los pies, nave por nave. En la actualidad, y dentro de lo factible, restan por abrir los ventanales de las capillas del costado meridional o del Mirador. En esta línea, la primera capilla planificada era la de San Pedro. Por ello, y por la aspiración de contar con un espacio totalmente dedicado a capilla sacramental, se decidió centrar aquí, ámbito que tradicionalmente y desde el siglo XIV ha albergado el sagrario, la actuación de Barceló. La intención del Cabildo de abrir los vitrales de esta capilla era firme y estaba planificada desde hace una década. Hay que insistir en que sin retirar el colosal retablo, la tarea resultaba imposible.

Si la abertura de los cinco vitrales de San Pedro implicaba el desmonte del retablo, el cual se adosa a ellos, la reconversión de destino de la capilla y, en consecuencia, una actuación en profundidad, suponía trasladar todos los elementos existentes en la capilla. Sin duda, el problema grave lo plantea el retablo, cuya prevista reconstrucción no será fácil ni quizás viable, al ser de estuco revistiendo piedra. En lo que atañe a los otros objetos cultuales, desde las dos estatuas neoclásicas dispuestas en el retablo y ajenas a él que proceden de la desamortizada Cartuja de Valldemossa, hasta la mesa de altar, los sepulcros, las lápidas, etc. no parecen presentar especial dificultad para una nueva ubicación. Por lo demás, el grueso de la arquitectura, más allá de su restauración, y del revestimiento de cerámica de los muros hasta la altura de las ventanas y ventanales, permanecerá indemne.

A partir de lo dicho, y tras un tiempo de reflexión, creímos conveniente apoyar decididamente la empresa, en base a la relatividad que caracteriza al patrimonio, y en base también, desde nuestro punto de vista, a la necesaria presencia de la contemporaneidad, siempre puntual, en las obras del pasado con el propósito de revivificarlas. El debate es viejo: no modificar ni un ápice de lo heredado, o “modernizarlo”. Si el patrimonio debe ser algo más que una religión, inevitablemente, en determinados casos, hay que actuar en él. Por supuesto la introducción de lo que en principio pueden parecer criterios subjetivos, ya que hemos hablado de intervenir en lo heredado sólo “en determinados casos”, puede alcanzar cierto grado de crítica científica. En la circunstancia que nos ocupa, aparte del valor sumamente relativo de lo existen-

3. Sepulcro del obispo Salvá,
capilla de San Pedro, h. 1900.

te, excepción hecha de la arquitectura, que necesariamente tuvo que ser maltratada en el muro frontal para ubicar el retablo, hay que subrayar que, hasta el presente, la capilla no tenía ningún arraigo social, ni estaba anclada en la memoria colectiva, sino sólo en la memoria selectiva y en el conocimiento histórico e histórico-artístico de unos pocos. Únicamente cuando se ha planteado la posibilidad de su modificación, las voces “conservadoras” se han despertado, por el simple “principio” que nada debe cambiar, por si acaso. Como ya ha sido analizado, la sociedad incorpora más el legado de lo que siempre ha visto, independientemente de su valor patrimonial, que la realidad deducible del conocimiento y valoración pertinente.

Han resultado paradójicas las defensas encarnizadas sobre la “valia” del retablo, que, por otro lado, se basa exclusivamente en el estucado, por parte de entidades que ningún conocimiento tenían del mismo. Curiosamente, a lo largo de la historiografía sobre la Catedral, y especialmente en las sucesivas guías, el retablo, piedra de toque de la discusión, apenas aparece mencionado. A ello hay que añadir la preocupación manifestada por algunas lápidas sepulcrales, dispuestas en el pavimento de la capilla en fecha reciente, de acuerdo con un proceso histórico, habitual en el caso de los traslados.

En definitiva ya que la entronización de los vitrales era irreversible, transformar el estado actual con la reubicación de los bienes muebles, parecía un mal menor tras sopesar las ventajas. En otro sentido, la última actuación efectuada en el templo catedralicio, en una de las capillas confrontantes con la fachada principal, es tan penosa que, ante la firme convicción del cabildo de abrir los ventanales y reconvertir la vieja capilla en un ámbito sacramental, sin duda alguna el mejor camino era el adoptado: el encargo a





4. Vista frontal del proyecto de intervención de Miquel Barceló en la Capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca.

un artista contemporáneo, de trabajo y mérito reconocido.

La recepción social de la intervención no ha sido, en conjunto positiva, y sólo el acuerdo y el apoyo que, junto con el Obispado y el Cabildo, ha manifestado la *Universitat de les Illes Balears*, a través del Vicerectorado de Extensión Universitaria y de los profesores de Historia del Arte, sin olvidar otras voces aisladas, han acallado las hipócritas lamentaciones, cuyo principal argumento era que cualquier tiempo y obra del pasado fue mejor.

Con el diseño de los vitrales encomendados a Miquel Barceló, se cumplirá, para alguno de nosotros, un viejo anhelo, acabar con la serie de vitrales industriales que, con la excepción del rosetón mayor, del de la Capilla Real y de los dos vitrales creados por Gaudí, invaden la Catedral, sin cumplir la función a la que estaban dirigidos: crear un espacio de luz irreal. En los últimos veinte años, la serie de los ventanales colocados según el procedimiento citado ha contado con los parabienes de las comisiones técnicas correspondientes, siempre con nuestro voto en contra. Frustrada, hace ya décadas, la propuesta de Joan Miró para diseñar algunos vitrales, era el momento de no dejar pasar una nueva oportunidad.

4. El proyecto de Miquel Barceló

Los elementos con que contamos para el análisis del proyecto se concretan en lo siguiente: en la maqueta, depositada en Palma, como hemos señalado, en octubre del año 2001; en la serie de cerámicas rememorativas o alusivas a la intervención en la Catedral que Miquel Barceló ha presentado en diversas exposiciones, y en la serie de pruebas, realizadas *in situ*, con piezas de barro para poder calibrar el cromatismo. Por supuesto, junto a todo



ello, elementos de juicio indirectos son la totalidad de la creación del artista, especialmente en lo que al apartado cerámico se refiere. Durante un año y medio, desde enero del 2001 hasta el presente, septiembre del 2002, Miquel Barceló ha trabajado sin interrupción en el proyecto catedralicio. De la capilla existente restará meramente la arquitectura. Recordemos que se trata de un espacio rectangular, de 8 mts. de ancho, por 12 de profundidad y 25 de altura, cubierto con bóveda de crucería, sexpartita en la cabecera y cuatupartita en el tramo anterior, con elementos heráldicos en las claves. El pavimento, que desaparecerá, subrayaba con su desnivel y con una verja, la diferencia entre los dos tramos de la cubierta a la vez que realizaba el altar. Los muros laterales presentan en el tercio superior ventanas tripartitas, de pequeño tamaño en comparación con los grandes ventanales de la cabecera. Dos de aquellas se hallan confrontando con la nave central, una en el muro opuesto. Este grupo de ventanas se mantiene tal cual, porque otra cosa es imposible, y se perforan los cinco ventanales del fondo. Estos últimos ocupan, en altura, más del doble que las ventanas, por lo tanto, el fragmento murario que resta en la cabecera es de reducidas dimensiones.

El proyecto prevee lo siguiente. Revestir con tierra cocida todo el paramento murario, hasta las ventanas, inundando posiblemente parte de las trompas. La cantidad de superficie mural, de acuerdo con lo anotado anteriormente, se multiplica en los laterales. El barro cocido alterna con la policromía y el vidriado, concentrado con más densidad en la cabecera. El tema ornamental: la multiplicación de los panes y los peces, siguiendo el Evangelio de San Juan, ha sido decidido por el cabildo, de acuerdo con el destino sacramental de la capilla. Junto a ello, aparece el motivo del milagro de Canán. Panes, enteros y troceados; peces de diferentes especies, y las jarras de vino de Canán invaden la superficie.

En la mitad superior de la capilla, se abrirán los cinco vitrales de la cabecera. Para los vidrios se ha elegido el procedimiento de la tricromía, o superposición de tres cristales, de acuerdo con la técnica que Gaudí aplicó en su reforma de la sede catedralicia. Barceló ha presentado nueve bocetos indicativos, de vidrios sobre metacrilato. Las tonalidades abarcan desde el rojizo y el anaranjado hasta el violeta, pasando por el amarillo y el azul-verde. En conjunto, el diseño de los mismos huye de la forma figurativa para sugerir motivos flameantes y ondulantes, abstraídos, en parte, del mundo orgánico.

Si la realización de los vitrales supone para el artista partir de cero, no ocurre lo mismo con la cerámica. Sus incursiones en este campo se remontan a 1994. Es en Africa, y concretamente en Mali, donde desde 1992 pasa temporadas anuales, cuando se inicia en este campo. Aprende el modelado en un taller de la zona, previa laboriosa preparación de todos los materiales necesarios. Del taller africano de Banani, pasa a uno de Mallorca, en Artà, donde Miquel Barceló continua, entre 1996 y 1998, experimentando. A partir de 1999 trabaja con maestros franceses, cerca de Angers donde puede realizar piezas de gran formato.



5. Detalle de la rehabilitación parte inferior de la capilla de San Pedro. Proyecto de Miquel Barceló.

Entre el año 2001 y hasta la actualidad se traslada a Vietri, localidad próxima a Nápoles. En colaboración con el maestro alfarero Vincenzo Santo Riello, prepara las piezas de la Catedral de Mallorca, expuestas en una pequeña parte. En Vietri, según Barceló: *“todo es más preciso, más técnico, y... puedo llevar a cabo experiencias de colores, de medidas, de fisuras, de roturas, de pedazos”*.

El revestimiento consiste en placas cerámicas en alto, medio y bajo relieve, que se adosan a los muros, como si de una nueva piel se tratase, sujetándose por fragmentos a través de grapas, previa protección del muro con una parrilla metálica. Es un sistema pensado, además de para proteger las paredes, separando de las mismas el imperceptible “forro” cerámico, pues su grosor disminuye a medida que asciende, para garantizar la conservación y la reposición, en su caso, de las piezas.

Hablar de cerámica significa abordar la técnica y el concepto en toda la complejidad que desde las vanguardias, y con antecedentes en Gauguin, ha adquirido. Es una creación que es a la vez escultórica y pictórica. En ella, Miquel Barceló transforma y recrea el mundo orgánico, y lo somete a complejas metamorfosis, cercanas muchas veces a la acumulación y a la metamorfosis.

Hay que insistir en que la maqueta es meramente indicativa, pues el sistema de trabajar de Miquel Barceló es “haciendo” la obra. Haciéndola y, tras largas reflexiones, para conjugar, entre otras muchas cosas, la incidencia del cromatismo de los vitrales, según el curso solar, sobre el “muro” cerámico.

Además de lo señalado, el artista debe realizar también el mobiliario litúrgico, cuya enumeración es como sigue: el sagrario; el altar; el ambón; un



6. Detalle del muro lateral izquierdo y parte del frontal. Vitrales y revestimiento cerámico. Miquel Barceló.



7. Fragmento cerámico de la cabecera, con representación de la figura de Cristo Resucitado, panes y peces. Miquel Barceló.

candelabro de tres brazos; diez y seis sillones o bancos, ubicados en los laterales, más la sede presidencial.

La realización de la obra se ha fijado en dos fases. La segunda comprende los vitrales, la primera todo el resto de la actuación. Se ha previsto sólo el término de entrega de la primera, cifrándose para el 31 de diciembre del año 2004. La cantidad total, exceptuando el mobiliario, que el artista hará gratuitamente, asciende a la cantidad de 3.500.000 euros, corriendo a cargo del mismo todos los gastos de transporte, desplazamiento, alojamiento del equipo, montaje, etc.

El concepto de intervención analógica, o nueva intervención, tal como ha sido enunciado por la bibliografía es al que podemos adscribir la intervención de Miquel Barceló en la Catedral. Entre el mimetismo historicista, ya invalidado, y el collage moderno hay todavía un ancho campo que explorar. Un campo no limitado a posiciones únicas, a través del cual, por ósmosis o por empatía, podemos evocar la resonancia del pasado. Sin duda, esto es lo que ocurrirá con la "reforma" de Barceló. Con ella, por primera vez desde Gaudí, la Catedral de Mallorca recobrará parte de su antiguo espíritu. Porque la asimilación del patrimonio cultural a *cualquier* o a todo el pasado, con independencia de su significado histórico-artístico, es algo que no compartimos, y es, finalmente, un producto de la época de la postmodernidad.



LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO EN GRANADA A TRAVÉS DE SU RECEPCIÓN SOCIAL EN LA PRENSA: 1850-1900

*M^a DOLORES CAPARRÓS MASEGOSA
JOSÉ CASTILLO RUIZ
Universidad de Granada*

1. Introducción

La utilización de la prensa como fuente para el estudio de la Historia del Arte se está convirtiendo cada vez más en una herramienta indispensable, especialmente, para el conocimiento del desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas y su recepción crítica. No obstante, existe todavía un campo escasamente atendido en la utilización historiográfica de esta fuente de estudio como es la Protección del Patrimonio Histórico, y ello a pesar de que constituye un instrumento importante para el conocimiento de numerosas actividades relacionados con la actuación en los bienes culturales y de las que apenas existen fuentes de otro tipo que permitan su investigación: proceso de deterioro, derribo o alteración de monumentos, actuaciones arquitectónicas o urbanísticas sobre conjuntos históricos, cambios de uso o en la titularidad jurídica de los bienes, iniciativas sociales en favor de la conservación o destrucción de bienes, etc.

Por esta razón, el trabajo que presentamos pretende, fundamentalmente, exponer las posibilidades historiográficas que la prensa dispone como herramienta para el estudio de la Protección del Patrimonio Histórico, especialmente, la identificación de las premisas o principios que en un momento histórico determinado, en este caso la segunda mitad del siglo XIX en Granada, caracterizaron la acción patrimonial. Para ello contamos con un gran argumento legitimador de esta orientación metodológica: el hecho de que la Protección del Patrimonio Histórico se fundamenta como ámbito científico en el reconocimiento de un interés social o público sobre los bienes culturales objeto de atención, de ahí la importancia de la prensa, en cuanto vehículo transmisor directo de las expectativas, exigencias o necesidades sociales, en el estudio de esta disciplina.

Para llegar a la identificación de las claves o premisas que identifican la acción patrimonial en la segunda mitad del siglo XIX en Granada (período

éste que coincide, lo cual condicionará toda la investigación, con el momento de gestación de la Protección tanto a nivel nacional como internacional, lo cual nos enfrenta a una situación de gran imprecisión, complejidad y confusión) hemos procedido a la realización de un vaciado de todas aquellas noticias recogidas en los periódicos, revistas o boletines publicados en este período en la ciudad de Granada (conservados en la Hemeroteca “*Casa de los Tiros*”) y relacionadas con los vestigios históricos de la ciudad y sus exigencias de protección¹.

Son fundamentalmente dos los aspectos en los que hemos centrado esta investigación: los bienes y valores culturales considerados relevantes para la ciudad en este periodo y la labor de concienciación y divulgación de la prensa sobre el Patrimonio Histórico de Granada.

2. Bienes y valores culturales considerados relevantes en Granada

La identificación, en este caso a través de las informaciones recogidas en la prensa, de cuáles son los bienes considerados más relevantes y dignos de protección, así como de los significados culturales que se le otorgan, constituye un aspecto esencial en cualquier acción o investigación patrimonial, ya que nos conducen a los fundamentos a partir de los cuales deriva y se desarrolla cualquier sistema de protección.

En el caso que nos ocupa, éstos son los aspectos más importantes en relación a la caracterización cultural de la realidad histórica de Granada:

- El predominio otorgado a los vestigios islámicos, fundamentalmente la Alhambra.
- El inicio de una reclamación de los valores culturales de otras épocas históricas, en especial la Edad Moderna.
- La dimensión monumentalista otorgada a los bienes del pasado objeto de valoración.

2.1. La primacía de la cultura islámica en la valoración histórica de Granada

Como cabría suponer son numerosísimas las noticias aparecidas en los diferentes periódicos de la ciudad sobre la Alhambra, lo que expresa claramente el predominio abrumador de este excepcional monumento en la definición de las acciones patrimonialistas de la ciudad, iniciando, por otro lado, una situación todavía persistente en el momento actual.

Hay dos aspectos que quisiéramos resaltar de esta amplia resonancia en la prensa de la actuación patrimonial en la Alhambra. Son los siguientes:

¹ Un análisis más exhaustivo, referido, en este caso, a todas las actividades artísticas y con un marco cronológico más amplio, ha sido realizado en CAPARRÓS MASEGOSA, Lola: *Artes plásticas en la prensa granadina del siglo XIX*. Granada, Universidad, 2001.



-La implicación social en el proceso de protección de la Alhambra.

-La extensión de la valoración cultural de la Alhambra al resto de vestigios islámicos de la ciudad.

En relación al primer aspecto, el de la implicación social, señalamos que, al igual que sucede a nivel general, esta segunda mitad del siglo XIX constituye un periodo crucial en la evolución histórica de la Alhambra en cuanto supone un punto de inflexión en el que se acaba con varios siglos de abandono y deterioro a través de un complejo y difícil proceso de recuperación, especialmente a través de los diferentes trabajos de restauración llevados a cabo, sobre todo, por la familia Contreras, durante este periodo.

Por esta razón, resultaba fundamental en este momento de la historia de la Alhambra convertir estas actuaciones en un proceso continuo, sólido e irreversible que permitiera garantizar la permanencia de las actuaciones ahora emprendidas, para lo cual resultaba imprescindible la legitimación social o colectiva de las mismas a través de la asunción pública de los valores culturales de la Alhambra y su necesidad de preservación.

Pues bien, de la lectura de los múltiples artículos aparecidos en la prensa sobre la Alhambra podemos concluir que esta necesaria implicación social en las tareas de protección de la Alhambra está plenamente conseguida, siendo, en este sentido, la prensa tanto un reflejo como un agente de dicha implicación. Son varios, al margen del aspecto cuantitativo, los aspectos recogidos en la documentación hemerográfica que reflejan lo señalado:

-Consideración unitaria de la Alhambra. Uno de los momentos más difíciles por los que atraviesa la Alhambra en esta época fue el intento por parte del Estado en 1869 de enajenar los bienes del Real Sitio de la Alhambra que pertenecían a la Corona y, con ello, proceder posteriormente a la venta de aquellos espacios o propiedades que no fueran estrictamente monumentales. La gravedad de las consecuencias que podría tener este hecho, especialmente la alteración de la indisoluble interacción arte-naturaleza en la Alhambra, propició una amplia movilización institucional, social y científica que consiguió evitar la referida disgregación de la Alhambra, aunque manteniéndose bajo la titularidad del Estado y no de la Corona². Pues bien, al margen de artículos aparecidos en la prensa felicitándose porque finalmente no se produjera esa venta, resaltando con ello la importancia de ese mantenimiento unitario de la Alhambra³, a lo largo del periodo estudiado nos encontramos con que las noticias aparecidas sobre la ciudadela nazarí abarcan gran parte de los ele-

² Un estudio detallado sobre ese proceso de enajenación y, sobre todo, de las consecuencias que hubiera tenido en la valoración cultural y protección de la Alhambra lo encontramos en CASTILLO RUIZ, José: *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural. Concepto, legislación y metodologías para su delimitación. Evolución histórica y situación actual*. Granada. Universidad, IAPH, 1997, págs.471-524.

³ CONTRERAS, Rafael: "La Alhambra y el Museo Oriental", *El Liceo de Granada*, 15 de junio de 1870, págs. 145-152; "La Alhambra", *La Idea*, 10 de noviembre de 1871, pág.3.

mentos o espacios de la misma (torres y murallas⁴, jardines, monumentos cristianos, palacios nazaríes, etc.), lo cual abunda en esta idea expuesta tan trascendente de la consideración unitaria de la Alhambra, a lo que hay que unir valoraciones globales sobre el estado de conservación de todo el recinto⁵, hecho éste muy relevante, ya que además de reflejar esa condición unitaria referida, anticipa la sucesión de informes sobre el estado de conservación que se producirán ya en los primeros años del siglo XX.

Especial importancia tiene la dura disputa emprendida entre el diario *El Hombre* en julio de 1869 (a través de varios autores como V. Lapresa. M. Garrido o el director, L. Sansón) y el administrador de la Alhambra, Luis Dávila y Zea⁶, sobre el que se vierten graves acusaciones en relación al cuidado de los jardines de la Alhambra como, por ejemplo, que los Jardines del Adarve se hayan convertido en un erial, que se talen despiadadamente los mejores árboles del bosque o que sus cabras pasten en los jardines. Al margen de lo acertado o no de las acusaciones, lo verdaderamente importante de estas noticias es el grado de concienciación sobre la importancia de la dimensión ambiental y paisajística en la Alhambra, la cual exige el mismo respeto que la propiamente monumental.

Sorprende, no obstante, la ausencia de noticias sobre el Generalife, lo cual resulta llamativo si atendemos a la excepcionalidad artística del mismo y su vinculación con la Alhambra, aunque no tanto si tenemos en cuenta que en estos momentos las huertas y jardines del Generalife no pertenecían al patrimonio de la Corona (después del Estado), sino que correspondían a propietarios privados, lo cual justifica la carencia de noticias en la prensa, ya que en estos momentos, como luego comentaremos, la propiedad privada queda prácticamente excluida de las responsabilidades sociales de protección.

- *Discusión sobre los criterios de intervención.* Al margen de otros artículos en los que se hace referencia a los criterios de intervención seguidos en la Alhambra⁷, cabe destacar especialmente uno. El largo texto aparecido en *La Constancia* el 22 de abril de 1853, a través del cual tanto el perió-

⁴ PEÑALVER Y LÓPEZ, N.: "La Torre de la Vela", *La Alhambra* n° 1, 1843, págs. 19-23; GIMÉNEZ SERRANO, J.: "Monumentos granadinos", *Revista del Granadino*, 18 de mayo de 1844, págs. 22-23.

⁵ VALLADAR, Francisco de Paula: "La Alhambra. Las obras y restauraciones. Peligros que la amenazan. Lo que es urgente", *El Popular*, 15 de enero de 1895, págs. 1-2; VALLADAR, Francisco de Paula: "La Alhambra y nuestros monumentos", *El Popular*, 22 de agosto de 1888, pág. 1.

⁶ LAPRESA, V.: "Granada", *El Hombre*, 10 de julio de 1869, pp. 2-3; Ibidem, 13 de julio de 1869, pp. 2-3; SANSÓN, Luis: "Granada", *El Hombre*, 15 de julio de 1869, pp. 2-3; GARRIDO, Miguel: "Granada", *El Hombre*, 20 de julio de 1869, pág. 3.

⁷ CONTRERAS, Rafael: "Las restauraciones de la Alhambra", *El Liceo de Granada*, 15 de julio de 1870, págs. 171-181; "La Alhambra y su restauración", *El Defensor de Granada*, 9 de julio de 1889; "Las restauraciones de la Alhambra", *El Defensor de Granada*, 27 de noviembre de 1883.



dico como el arquitecto de la Alhambra en esos momentos, Juan Pugnaire, responden a un duro artículo aparecido el 29 de marzo en *El Heraldo de Madrid*, firmado por el artista catalán José Galofre y donde se criticaba virulentamente la restauración seguida en esos momentos en el monumento nazarí, en una clara y temprana contraposición entre la postura restauradora predominante en esos momentos a nivel nacional, practicada también en la Alhambra, y la conservacionista, todavía poco extendida internacionalmente, y que en el mencionado artículo ya expone este seguidor de John Ruskin.

Al margen de los aspectos concretos criticados (la eliminación del jardín del Patio de los Leones así como el raspado de sus columnas y fuente, la sustitución de cubiertas en la Sala de los Reyes para proteger las pinturas o las restauraciones en la Sala de las Camas y Abencerrajes), lo interesante de esta disputa a través de la prensa es, por un lado, la propia dimensión pública que adquieren estas intervenciones y, por otro lado, la justificación y fundamentación que se hace tanto de los criterios de intervención empleados como, sobre todo, de la excepcionalidad y singularidad cultural de la Alhambra tanto en el contexto nacional como internacional.

- *Trascendencia otorgada a los acontecimientos más relevantes o graves sucedidos en la Alhambra*. En este sentido, la noticia que mayor y continuado eco tendrá en la prensa será el incendio producido en 1890⁸. Aunque, obviamente, se trata de una noticia que por su aparatosidad merece la mayor atención de todos los periódicos, quisiéramos destacar que en los meses posteriores al incendio aparecerán multitud de referencias interesándose sobre el estado de las obras de reparación y reconstrucción de aquellos elementos que habían sido dañados por el fuego, lo cual es un reflejo del grado de compromiso social sobre la necesidad irreversible de protección del monumento.

Otra noticia que tendrá amplio eco en la prensa, al margen de todas aquellas referidas al seguimiento del estado de conservación de la Alhambra en general, es la incorporación al patrimonio público de la Alhambra de la Torre de las Damas, donada al Estado español por su propietario, el alemán Arthur Gwinner⁹.

⁸ Entre las muchas referencias que aparecen, puede señalarse: "El incendio de la Alhambra", *El Radical*, 16, 17, 19, 20, 21 y 24 de septiembre de 1890; "El incendio de la Alhambra", *El Defensor de Granada*, 17, 18, 19, 20, 22 y 30 de septiembre de 1890; "Noticias. Las obras de la Alhambra", *El Popular*, 6 de octubre y 19 de noviembre de 1890.

⁹ Estos son algunos artículos donde se recoge la donación: "Sección arqueológica y monumental", *La Estrella de Occidente*, 30 de junio de 1891, pp.1-2; "Crónica Local", *El Lábaro*, 16 de mayo de 1891 y 5 de julio de 1891, págs. 2-3.

En relación al segundo aspecto que hemos destacado de la amplia resonancia que las noticias de la Alhambra tienen en la prensa de esta época, el referido a la extensión de su valoración cultural al resto de vestigios islámicos de la ciudad, señalaremos que, si bien, son bastantes las aparecidas sobre estos vestigios, la mayoría se centran sobre unos pocos monumentos, en especial el Corral del Carbón (donde se incide en su lamentable estado de conservación derivado de la distorsión funcional producida por su utilización como viviendas particulares, lo cual plantea la necesidad de su adquisición por parte del Estado¹⁰) y el Arco de Bibarrambla, también llamado Arco de las Orejas. Las múltiples noticias¹¹ aparecidas a lo largo de varias décadas sobre esta antigua Puerta de la muralla nazarí merecen resaltarse, ya que se ocupan de uno de los episodios más interesantes de la protección del Patrimonio Histórico en España en la segunda mitad del siglo XIX.

La ubicación de esta Puerta en una de las zonas de mayor actividad económica y concurridas de la ciudad, sujeta, además, en estos momentos a una importante reordenación arquitectónica y urbanística (la zona de intersección entre la plaza de Bibarrambla y la Calle Zacatín), suponía todo un reto para evaluar el grado de compromiso existente en la ciudad sobre la necesidad de armonizar conservación y desarrollo urbano. La demolición, finalmente, en 1884 del Arco, a pesar del consenso y compromiso administrativo y científico sobre su preservación, manifestado, por ejemplo, con su declaración como Monumento Nacional, evidenció la dificultad que en estos momentos suponía optar por esta compleja armonización entre pasado y presente, sobre todo, en el ámbito urbano. No obstante, la larga disputa entre estas dos opciones ya es en sí un significativo paso adelante en la ampliación de la conciencia proteccionista, lo cual quedó además constatado con el singular y excepcional hecho de haber evitado la desaparición completa del Arco, procediendo, en años posteriores, a su reconstrucción, eso sí, completamente descontextualizado, en el bosque de la Alhambra.

Al margen de las muchas noticias aparecidas sobre los monumentos comentados, el resto de vestigios islámicos situados en Granada apenas si merecen la atención de la prensa, si exceptuamos aquellos más relevantes situados en el Albaicín (fundamentalmente las Puertas de Elvira¹², Monaita,

¹⁰ Destacamos las siguientes referencias: "Asuntos locales y provinciales", *La Tribuna*, 3 de octubre de 1882, pág. 2; "Croquis", *Eco de Granada*, 6 de febrero de 1887, pág. 2; El Bachiller Mendarias: "La Casa del Carbón", *El Popular*, 8 de agosto de 1877, pág. 2; "Sección arquitectónica y monumental", *La Estrella de Occidente*, 30 de noviembre de 1890, pág.3; "Sección arqueológica y monumental. La Casa del Carbón, su estado actual y nuestras gestiones", *La Estrella de Occidente*, 24 de abril de 1892, pág.3.

¹¹ Entre otras noticias reseñamos las siguientes: "Crónica de la capital", *La Alhambra*, 7 de junio de 1857, pág.3; "Asuntos locales y provinciales", *La Tribuna*, 11, 13, 17 y 24 de septiembre de 1881; *Ibidem*, 19 y 23 de octubre de 1881; *Ibidem*, 5 y 11 de noviembre de 1881; "El Demonio": "Diálogo entre el Arco de las Orejas y el ex-convento de Trinitarios", *La Bronca*, 30 de septiembre de 1883, pág. 3; VALLADAR, Francisco de Paula: "Granada que se va. El Arco de las Orejas", *La Alhambra*, 10 de julio de 1884, págs. 3-4.



Pesas y Fajalauza), los cuales son atendidos dentro del embrionario aprecio que empieza a despertar el Albaicín como barrio histórico y que luego comentaremos. Aunque serían varias las razones que explicarían este carácter selectivo en la valoración de estos restos, lo que quisiéramos destacar en estos momentos es que, según recoge o se refleja en los diferentes periódicos, la atención prestada a estos edificios, en especial el Corral del Carbón, viene motivada más como expansión de la asumida valoración cultural de un determinado monumento, la Alhambra, que como reconocimiento de la diversidad de vestigios de una cultura o periodo histórico determinado. Sin duda este hecho es muy relevante, ya que determinará la evolución futura que tendrá la valoración cultural de la ciudad, signando todas las estrategias de protección venideras, como sabemos, descompensadas y mediatizadas por la abrumadora presencia y exigencia de la Alhambra.

2.2. La reclamación de una valoración cultural de otros periodos históricos en Granada

Sumamente interesantes son los artículos o noticias aparecidas en estos años en la prensa de Granada en los que se informa sobre los monumentos cristianos más importantes, en especial, los ubicados en la Alhambra y, junto a ellos, el Monasterio de San Jerónimo y la Capilla Real; es decir, aquellos pertenecientes a los primeros años de ocupación cristiana de la ciudad.

El tono general de estos artículos es el de denuncia sobre su precario estado de conservación y de reclamación a las autoridades competentes para que intervengan en su conservación y, en muchos casos, su adaptación funcional con el objetivo de recuperar su primitivo esplendor.

Un aspecto muy interesante de estas reclamaciones es que en la mayoría de los casos se producen desde la confrontación cultural con los vestigios islámicos de la ciudad y no tanto desde la confluencia o suma de realidades culturales existentes en Granada. En este sentido, hay un artículo especialmente ilustrativo que es el aparecido en *La Lealtad* el 8 de noviembre de 1882, en el cual se hace mención a una propuesta para conmemorar la Toma de Granada, aunque luego deriva en una dura confrontación entre los vestigios islámicos y cristianos de la Alhambra, observada desde una encendida óptica nacionalista. Este párrafo es muy esclarecedor de lo señalado:

“Confesamos, aún a riesgo que no falte quien nos excomulge, que con admirar la Alhambra lo que admiramos, nada hay que nos empalague como la turba-multa de sus diletantti, si pasa la palabreja...Decimos esto, porque

¹² Mención especial merece la Puerta de Elvira, cuyas noticias son más abundantes debido a su vinculación en este periodo a la propiedad y gobierno de la Alhambra. Éstas son algunas de las referencias recogidas: “El Arco de Elvira”, *El Defensor de Granada*, 21 de febrero de 1895, 17 de junio de 1896 y 4 de septiembre de 1899; “Noticias. El Arco de Elvira”, *El Popular*, 11 y 12 de enero de 1898.

es cosa corriente y entre los tales diputada por el mejor gusto, romper en desconsolados trenos a la vista del morisco alcázar, y llorar y gimotear por los moros que se fueron, y que así nos dejaron huérfanos y desamparados, y no falta poeta huero que en el libro de firmas exclame en versos desafordados ¿donde esta el moro tal y la mora cual?... Pues desaparecieron de entre nosotros, fueron vencidos para bien de España y para la civilización de Europa, y bien idos están para siempre jamás”.

Déjese ya esto; que paso de moda el filoarabismo, y probado está que los moros nada tuvieron que no lo recibieran de los cristianos vencidos, y miramos el alcázar árabe con ojos de españoles, y alegrémonos del gran triunfo de la fe y de la civilización, y no echemos de menos a los que por siglos injustamente nos dominaron...”¹³

Aunque esta reivindicación nacionalista de la Alhambra desde la óptica españolista pudiera parecer ridícula y anacrónica, incluso desde el momento histórico en la que se formula, no deja de ser muy interesante como reflejo de una importante contradicción que se produce en la valoración cultural de Granada en estos momentos.

Si observamos a nivel internacional la Protección del Patrimonio Histórico, especialmente los criterios de restauración, nos encontramos con que la idea central que motiva y justifica en gran medida la misma es la elección de un periodo histórico (en especial el gótico, aunque también el románico) como exclusivo ámbito de valoración y actuación en cuanto depositario de los principales referentes de la identidad de la nación de que se trate; exclusividad que, obviamente, deviene en confrontación cultural cuyos efectos son bien notorios a través del abandono o destrucción de aquellos vestigios no correspondientes a este periodo histórico elegido (la gran mayoría de las grandes catedrales góticas europeas son el resultado de este proceso uniformador).

Si tenemos en cuenta que la aplicación de estos presupuestos (especialmente en el ámbito de la restauración) se está haciendo en Granada sobre una herencia cultural (especialmente la Alhambra) diferente a la de otros países europeos (coincide, no obstante, el hecho de que corresponden a la Edad Media) e incluso distante a los invariantes nacionalistas que ahora empiezan a gestarse en España, no es de extrañar que desde la prensa se reclame la reorientación de este proceder hacia parámetros culturales más acordes con los imperantes o más generalizados en el país.

De todas formas, un aspecto muy destacado a considerar es que en este momento histórico de definición en Granada de la cultura proteccionista y, por tanto, de la caracterización y significación de sus aportaciones históricas, la primacía otorgada inevitablemente a la Alhambra no se produce de un

¹³ BRIEVA SALVATIERRA, Fernando: “la Alhambra”, *La Lealtad*, 8 de noviembre de 1882, págs. 1-2.



manera uniforme y plenamente consensuada, ya que la general aceptación de su excepcionalidad cultural (que en gran medida es inducida a partir de la impresionante atracción internacional que produce) y, con ello, la necesidad de su preservación no impide la discusión y confrontación respecto a las razones históricas que la cualifican, lo cual, también tendrá su efecto en las acciones concretas de protección.

Junto a este aspecto de la confrontación cultural ya comentado, otro hecho destacable en la valoración cultural de los monumentos realizados en los primeros años de conquista cristiana es su fundamentación más en la historia que en el arte. Caso paradigmático en este sentido lo constituye el Monasterio de San Jerónimo. De las muchas referencias de prensa que nos encontramos sobre él¹⁴, sobre todo, denunciando su estado de abandono y reclamando su intervención, la mayor parte de ellas se fundamentan o justifican en la vinculación de esta importante construcción renacentista con Gonzalo Fernández de Córdoba, El Gran Capitán, ya que Carlos V concedió a su esposa, Dña. María Manrique, Duquesa de Sesa y Terranova, la capilla mayor para su enterramiento y el de sus descendientes.

Muy semejante es lo que sucede con la Capilla Real¹⁵ (sorprende las muchas noticias aparecidas sobre la Capilla Real frente a las escasísimas sobre la colindante Catedral), al ser el lugar de enterramiento de los Reyes Católicos, con el Palacio de Carlos V¹⁶ o el ex-convento de San Francisco¹⁷, cuya relevancia deriva más que de su valor artístico (sí reflejado en el caso del Palacio de Carlos V), del hecho de ser los vestigios cristianos existentes en el lugar más paradigmático de la ciudad, la Alhambra. Resulta sorprendente, y poco valorado historiográficamente, este reconocimiento del Palacio de Carlos V y del ex-convento de San Francisco más por su condición cristiana que por sus cualidades artísticas, lo cual es especialmente ilustrativo en el

¹⁴ Estas son algunas de las muchas noticias aparecidas sobre el Monasterio de San Jerónimo: "Gacetilla granadina", *El Granadino*, 4 de julio de 1848, pág. 4; M.S.: "El templo de San Jerónimo", *La Lealtad*, 17 de febrero de 1883, pág. 1; VALLADAR, Francisco de Paula: "San Jerónimo. Iglesia del Renacimiento", *La Alhambra*, 10 de agosto de 1884, pág. 6; El Bachiller Mendarias: "El Gran Capitán y la iglesia de San Jerónimo", *El Popular*, 15 de agosto de 1887, pág. 2; VALLADAR, Francisco de Paula: El Sepulcro del Gran Capitán", *El Popular*, 15 de agosto de 1894, pág. 1.

¹⁵ "Gacetilla", *la Alhambra*, 24 de marzo de 1858, pág. 3; YASUF RABÍ: "La Capilla Real de Granada", *Granada*, 20 y 28 de febrero de 1878, págs 11-12 y 21-22; "Noticias. La Real Capilla", *El Popular*, 18 de mayo de 1891, pág. 2; "Noticias: la Capilla Real", *El Popular*, 17 de enero de 1895, pág. 2; "La Capilla Real de Granada", *El Defensor de Granada*, 26 de mayo de 1991.

¹⁶ FRANCO-ALEGRE: "Crónica", *El Genil*, 20 de noviembre de 1883, pág. 1; Mesa revuelta. Los museos de la Alhambra", *El Domingero*, 6 de noviembre de 1892, pág. 2.

¹⁷ "Granada", *La Idea*, 25 y 30 de mayo de 1871, pág. 2 y 3; "Dos Monumentos", *La Lealtad*, 6 de agosto de 1882, pág. 1; VALLADAR, Francisco de Paula: "El convento de san Francisco de la Alhambra", *El Popular*, 21 de enero de 1895, pág. 1; "El convento de San Francisco", *El Defensor de Granada*, 20 de enero de 1995.

caso del ex-convento, ya que la atención que despierta resulta desproporcionada si la comparamos con otras construcciones de la ciudad mucho más relevantes arquitectónicamente y que apenas son objeto de atención periodística.

Se puede concluir con claridad que la valoración cultural que se hace de monumentos como San Jerónimo, Capilla Real, Lonja o Palacio de Carlos V obedece más a una reclamación o reivindicación sobre el momento histórico que debería instaurarse como predominante en la ciudad, claramente el correspondiente a la conquista o reconquista de la ciudad¹⁸, a través de todos aquellos personajes y construcciones vinculadas a estos trascendentales hechos, que a un reconocimiento sobre los valores artísticos de un estilo determinado, en este caso el Renacimiento. Si esto hubiera sido así, edificios coetáneos pero quizás de menor relevancia histórica como el Hospital Real, la Chancillería o la misma Catedral deberían haber sido objeto de atención por ser ejemplos señeros del mismo estilo.

Justificación también de que estamos ante una fundamentación histórica y no artística del Patrimonio de la ciudad es la casi total exclusión del rico legado barroco local, el cual queda alejado de las exigencias de protección, entre otras razones, por su menor trascendencia histórica, al no reflejar con tanta claridad la confrontación cultural e histórica entre musulmanes y cristianos en torno a la cual parece girar la protección en estos momentos en Granada.

A pesar de lo señalado, habría que comentar que existen noticias o referencias sobre otros monumentos de la ciudad al margen de los reseñados anteriormente y que, en cierta manera, se alejan de los parámetros estilísticos o históricos hasta ahora manejados. En este sentido caben destacar las aparecidas sobre la Cartuja¹⁹ (donde se presta especial atención al proceso de destrucción del monasterio derivado del proceso desamortizador), la iglesia de Santa Ana²⁰ (especial atención merece el seguimiento de la restauración de su fachada, donde incluso se vierten valoraciones artísticas positivas), la iglesia de San Juan de los Reyes²¹ (son muchas y gran interés las noticias referidas a esta iglesia, especialmente las centradas en la inadecuada readaptación neogótica que en estos momentos experimenta), u otras iglesias de la ciudad.

¹⁸ A este respecto son muy interesantes los artículos aparecidos en torno a 1892 y centrados en la conmemoración del IV centenario de la conquista de Granada, en los cuales se hace referencia a aquellos edificios que deberían ser objeto de atención y que coinciden con los ya referidos (Por ejemplo: VALLADAR, Francisco de Paula: "Los centenarios de 1892.III", *La Estrella de Occidente*, 15 de diciembre de 1890, p.2-3).

¹⁹ "Noticias", *La Campana de la Vela*, 13 y 17 de septiembre de 1844, pág.4; GIMÉNEZ SERRANO, J.: "La Cartuja de Granada", *Revista del Granadino*, 24 de septiembre de 1848, págs. 155-159.

²⁰ "Asuntos locales y provinciales", *La Tribuna*, 3 de septiembre de 1882, pág. 3; "Restauración de templos", *La Lealtad*, 4 de junio de 1882, pág. 1; "Obra notable", *La Lealtad*, 24 de septiembre de 1882, pág.1.

²¹ PEÑALVER Y LÓPEZ, N.: "Torre de San Juan de los Reyes", *La Alhambra*, n° 4, 1843, págs. 94-96; "La restauración de los templos", *La Tribuna*, 12 de julio de 1882, págs. 2-3; "Gacetillas", *La Lealtad*, 9 de febrero de 1883, pág. 3; "Detalles de la localidad", *La Publicidad*, 17 de junio de 1886, pág. 2.



De la atención prestada a estos edificios, que en principio advierten de una diversificación en la calificación cultural de la ciudad, destacamos el hecho de que es la dimensión religiosa o cultural el argumento que propicia dicha atención, el cual, no obstante, no debe resultar extraño en estos momentos, ya que la acción cultural a través del tamiz u orientación cultural del edificio está presente en la recuperación de gran parte del patrimonio arquitectónico europeo durante la segunda mitad del siglo XIX.

2.3. La dimensión monumentalista otorgada a los bienes del pasado objeto de valoración

Al igual que sucede a nivel nacional o internacional, existe en la caracterización y valoración cultural de los vestigios históricos de Granada, según se refleja en las noticias aparecidas en la prensa, una clara dimensión monumentalista; dimensión ésta entendida, por un lado, como valoración exclusiva de bienes inmuebles (los bienes muebles o quedan excluidos de esta valoración o se hacen como objetos musealizados o incorporados dentro de los inmuebles) y, por otro lado, como consideración de edificios singulares ajenos a su contexto urbano. En este sentido, cabe destacar la escasa atención que merecen los valores ambientales o urbanos, en definitiva, la ciudad histórica.

A pesar de lo dicho, habría que destacar las noticias aparecidas sobre el Albaicín. Resaltamos especialmente dos artículos, uno de Francisco de Paula Valladar, aparecido en *El Popular* de 1891²², donde reclama atención a las Puertas musulmanas conservadas en este barrio: Monaita, Fajalauza y Pesas, y, sobre todo, otro publicado el 17 de enero de 1897 en *El Pueblo*²³ donde se hace referencia de manera novedosa, ya con una mayor conciencia de la dimensión urbana histórica del barrio, a las casas moriscas existentes en el mismo.

3. La prensa como agente de concienciación y divulgación de los valores culturales de Granada

No cabe duda de que la prensa es un magnífico reflejo de las exigencias sociales en relación a la protección del Patrimonio Histórico, pero no termina ahí su papel; su capacidad para promover y socializar los valores culturales de la ciudad y la necesidad de una responsabilidad pública sobre la misma es indiscutible, lo cual lo consigue, entre otros procedimientos, a través de la denuncia sobre el estado de conservación de los bienes, con la consiguiente reclamación de responsabilidades a las administraciones competentes, y con la difusión de los contenidos históricos y valores de los bienes.

En relación a este último apartado, el de la divulgación, son varios los

²² VALLADAR, Francisco de Paula: "El Arco de las Pesas", *El Popular*, 30 de septiembre de 1891, pág.1.

²³ "Nuestros Monumentos", *El Pueblo*, 17 de enero de 1897, pág. 1.

artículos publicados aportando noticias históricas sobre diferentes bienes²⁴. Si bien es una finalidad constante de la prensa a lo largo de la historia, sobre todo cuando los cauces de difusión de los conocimientos científicos están menos desarrollados, como es el momento que nos ocupa, resulta muy interesante este hecho, ya que nos remite a un interés de la población (lógicamente reducido a las personas que podían acceder a la información periodística) por el pasado, en este caso, a través del conocimiento.

Por lo que respecta a la labor de concienciación, si bien ésta se consigue a través de diversos procedimientos, especialmente importante es la constante actividad de denuncia sobre diferentes aspectos de la realidad patrimonial de la ciudad. Son muchas las noticias aparecidas con este contenido (por otro lado, propio de la prensa como actividad), de las cuales extraemos los siguientes contenidos patrimoniales:

- La mayoría de las denuncias se refieren al alto grado de deterioro o abandono de un edificio, lo cual se vincula inevitablemente a la reclamación de responsabilidad a la administración competente, en este caso, casi exclusivamente, la Comisión de Monumentos.

Esta exigencia de responsabilidades nos parece de gran interés en cuanto que demuestra, ya en este momento tan temprano, que la Protección del Patrimonio Histórico constituye o se fundamenta en el requerimiento de acción o actuación, el cual corresponde a la administración pública expresamente establecida, en este momento histórico, a la Comisión de Monumentos. También es de destacar la unanimidad a la hora de pedir responsabilidades a esta institución, lo cual nos informa sobre el grado de afirmación de un organismo administrativo de reciente creación y, además, embrión de lo que será la futura administración de los bienes culturales. Las pocas referencias a la históricamente representativa Real Academia de Bellas Artes nos manifiesta que se ha empezado con la paulatina sustitución del ilustrado sistema honorario de gestión de los monumentos, debido en gran medida a la gran aceptación de una institución, la Comisión de Monumentos, que aunque honorífica en sus cargos, se concibe como un organismo dedicado de forma exclusiva a la protección de los monumentos.

- Completa exculpación de los propietarios privados. Resulta muy interesante comprobar como la casi totalidad de exigencias de protección reclamadas por la prensa se refieren a las administraciones públicas, quedando los propietarios privados completamente exculpados de las mismas.

²⁴ Al margen de artículos ya citados, sobre todo los de Francisco de Paula Valladar, destacamos los siguientes: GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: "La Capilla Real", *El Defensor de Granada*, 5 de agosto de 1895; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: "Bellas Artes: edificios mudéjares de Granada", *Liceo*, 1 de marzo de 1874, págs. 33-37; PEÑALVER Y LÓPEZ, N.: "La Capilla Real de Granada", *La Alhambra*, nº 5, págs. 15-18; ALPUJAR: "La plaza de Bibarrambla", *El Álbum granadino*, 19 de octubre de 1856, pág. 297; El Bachiller Mendarias: "El convento de Gracia", *El Popular*, 8 de septiembre de 1887, pág. 1.



Esta confrontación público-privado resulta muy ilustrativa como caracterización del grado de desarrollo de las acciones patrimoniales en Granada en la segunda mitad del siglo XIX, lo cual es extrapolable a otros ámbitos más generales. Nos informa, en concreto, del escaso desarrollo o definición de la Protección, de las escasas posibilidades de actuación de la administración pública (sólo en aquellos bienes que son de titularidad pública y, con muchas dudas y reticencias, en los bienes de la iglesia²⁵) y, sobre todo, de la escasa socialización de los fundamentos y objetivos patrimoniales dada la completa exculpación de los propietarios privados.

²⁵ La información aparecida en *La Tribuna* ("Asuntos locales y provinciales", 14 de febrero de 1882, pág. 3.), en la cual se pregunta si es o no competencia de la Comisión de Monumentos la restauración de algunos templos es muy ilustrativa al respecto.



EL PATRIMONIO MUEBLE COMO EJE VERTEBRADOR DEL ESPACIO URBANO EN VITORIA-GASTEIZ ¹

XESQUI CASTAÑER LÓPEZ
UPV/EHU

La escultura, en la actualidad, ha abandonado su estatus tradicional como consecuencia de la desmaterialización² del objeto artístico y su progresiva incorporación al paisaje, constituyéndose en una nueva entidad³. Esta circunstancia ha provocado que los escultores contemporáneos hayan probado con trabajos en el campo de la escultura en espacios públicos y a la vez hayan producido interesantes reflexiones de contenido social o de índole espacial sobre el papel transformador del arte en espacios urbanos⁴. M.L. Sobrino, en este sentido, afirma:

"(...) Ciertamente, más allá de su comprensión tradicional, desde los años setenta las combinaciones "paisaje y no paisaje" o "arquitectura y no arquitectura" y, en síntesis, el problema mismo de la desobjetualización y de la consiguiente valoración escultórica del medio, empezaron a explorarse decididamente como posibilidades creativas. Numerosos artistas orientan su trabajo en estas direcciones y hacia las infinitas posibilidades que se habían abierto para el ámbito de lo tridimensional. La apertura conceptual que ello significó implicaría, además, la superación de otras muchas contradicciones seculares de la práctica escultórica y, por consiguiente, de su condición

¹ Este trabajo ha sido realizado con un Proyecto de Investigación del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento I + D (PB98-0145) (1999-2002) con el título "Arte y Coleccionismo en la Comunidad Autónoma Vasca S. XVIII-XX", en el que figura como investigadora principal Xesqui Castañer López.

² KRAUS, R.: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996; otras obras sobre el tema de la escultura públicas son: MADERUELO, J.: *Arte público. Catálogo de exposición*, Diputación de Huesca, 1994; SENIE, H.F.: *Contemporary Public Sculptures. Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, 1993.

³ SOBRINO MANZANARES, M.L.: *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Madrid, Electa, 1999, pág. 9.

⁴ LIPPARD, L.: *The dematerization of the Art Object*, Londres, Studio Vista, 1973.

“objetual”, sumándose todo un conjunto de actitudes que aceleran la desmaterialización física de la escultura (...)”⁵

Las denominaciones *Arte Público* y *Arte en espacios Públicos* aluden a prácticas artísticas diferentes. Arte en espacios públicos se refiere a la *Escultura Pública* monumental que surge en los años 60 y que se caracteriza por el binomio arquitecto-escultor como fórmula magistral. Las premisas que suelen acompañar a este tipo de proyectos son: la renovación de los espacios urbanos como reflejo de la cultura y el desarrollo económico⁶. La evolución del arte en lugares públicos a medida que pasa el tiempo ha tomado nuevos rumbos en los que la función del artista y la del arquitecto comienzan a fundirse y el concepto de colaboración va más allá de la colocación de una escultura en el edificio o el espacio urbano.

Arte Público es el resultado de la colaboración para la realización de una obra íntegra, entre el artista, el diseñador, el cliente y el público. Arte Público y Arte en Espacios públicos tienen en común que son proyectos que basan su actuación en la intervención en el espacio público, creando en él una huella e identidad.

Los más recientes estudios sobre urbanismo coinciden en que la ciudad necesita una serie de signos que la identifiquen al margen de las imágenes que uniformizan su aspecto visual. En esta línea es incuestionable el papel de la escultura como principal contribuyente al descubrimiento del lugar y su posterior humanización como ámbito de relación social⁷.

Aldo Rossi relaciona el fenómeno urbano con la creación artística. Su visión de la ciudad se basa en que entre las piezas de ciudad no solo están los llamados hitos arquitectónicos sino que hay otros elementos monumentales de naturaleza escultórica. En la definición de estos lugares debe existir una planificación del espacio físico, donde se distingan los ámbitos peatonales, de tráfico rodado y de integración de las artes.

Los lugares de la escultura en las nuevas planificaciones de las ciudades se inscriben en las rehabilitaciones y los nuevos planes de urbanismo con el objetivo de regenerar y redefinir dichos espacios con intervenciones que incluyen a la escultura. Su colocación es el recurso más utilizado en plazas, calles, parques, cruces viales, jardines o espacios institucionales.

Las diferentes intervenciones constituyen una serie de experiencias artísticas y de equipamiento, dispersas y desiguales. Por un lado siguiendo a Javier Maderuelo⁸ tendríamos acciones más o menos técnicas, de micro urbanismo dedicadas al acondicionamiento de plazas, calles y enclaves monumentales con el consiguiente proyecto y construcción de equipamiento público,

⁵ *Ibidem.*, pág. 26.

⁶ GENER, M.: “Arte en lugares públicos”, en *CIMAL. Arte Internacional*, nº 54, 2001, págs. 46-53.

⁷ AUGÉ, M.: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1996; Cit., SOBRINO, M. L.: *op. cit.*, págs. 45-57.

⁸ Cit., MADERUELO, J.: *Proyecto de Exposición: Poéticas del lugar*. Lanzarote, Fundación César Manrique, mayo 2000.

1. CHILLIDA: Plaza de los Fueros.

mobiliario urbano y diseño ambiental. Por otro las acciones más “artísticas” que corresponden a la arquitectura de autor, jardinería, escultura y el llamado arte público.

Las intervenciones artísticas en espacios públicos en sus diferentes modalidades tienen un ámbito muy específico de actuación en el entorno urbano, contribuyendo a su ordenamiento, recuperación de barrios antiguos, cambios en la imagen de la ciudad, etc..., Finalmente hay que destacar el valor pedagógico y desestabilizador de estas intervenciones que con su presencia generan controversia y contribuyen a difundir el arte contemporáneo⁹.

Desde el punto de vista de los entornos donde se ubican las esculturas en la ciudad de Vitoria-Gasteiz, es interesante señalar que no solo se trata de la recuperación de espacios públicos tradicionales, sino de la creación y regeneración de espacios abiertos como ámbitos medioambientales del marco urbano. En palabras de la Dra. Sobrino: “(...) En el seno de estas preocupaciones se detecta un nuevo protagonismo de la escultura, apoyándose en la capacidad de significación y transformación, en la carga significativa que su presencia podía conferir a la redefinición de los nuevos lugares (...)”¹⁰

La escultura ubicada en lugares públicos ha generado una gran pluralidad de discursos, en sus intenciones objetivas, sus elaboraciones formales o simbólicas, así como la relación con el espacio urbano de su entorno¹¹.



⁹ NURIDSANY, M.: *La comande publique 1982-1990*, Paris, Ministère de la Culture, Collection Enjeux-Culture, 1991.

¹⁰ SOBRINO MANZANARES, Mª L.: *op. cit.*, Madrid, 1999, pág. 53.

¹¹ BARAÑANO, Cosme de and Cols.: *50 años de Escultura Pública en el País Vasco*, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2000.



2. Demolición de la plaza de abastos.

En el caso de Vitoria-Gasteiz, la escultura ha jugado un papel vertebrador en el sentido señalado por Sobrino, Arnaiz Gómez, Elorriaga, Laka y Moreno¹². Desde 1820 a 1974 se colocan en la ciudad gazteitarra 12 esculturas. De 1975 a 2002 se colocan 71 esculturas en la ciudad coincidiendo con el fin de las reconversiones industriales.

La vía más utilizada a partir de los años 80 son los talleres abiertos, que ofrecen a los artistas más jóvenes la posibilidad de darse a conocer, a la vez que inician un diálogo con el entorno, a veces discutible pero cuanto menos interesante. Al mismo tiempo esta escultura pública cambia la fisonomía de zonas muy emblemáticas de la ciudad.

Escultura y Jardín

Siguiendo a Roberto Burle Marx¹³, el jardín como escenario del “arte público” se ha convertido un campo de pruebas privilegiado para la experimentación del arte contemporáneo. Los nuevos creadores buscan a través de estas intervenciones, un reencuentro del arte con la ciudad.

Los talleres abiertos de escultura promovidos por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz a iniciativa de un Grupo de Jóvenes Escultores de Vitoria abren un camino novedoso a partir de 1982 hasta 1994. El objetivo de estos

¹² ARNAIZ GÓMEZ, A., ELORRIAGA, X., LAKA, X., MORENO, X.: “De modernidades y oportunidades. Escultura pública en el País Vasco”, en *CIMAL. Arte Internacional*, nº 54, 2001, págs. 60-68.

¹³ ADAMS W.H.: *Roberto Burle Marx. The Unnatural art of the Garden*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1991.



3. DICK REKALDE. "Cielito lindo".

talleres es poner en valor el proceso creativo, promocionar a los artistas más jóvenes y la colocación de esculturas exentas, no solo con fines ornamentales, sino también para crear lugares de encuentro entre el peatón, el artista y el urbanismo. Esta nueva política de fomento de la creación artística ofrece al artista y a la obra nuevas ubicaciones al margen del museo o de la galería comercial, además de enriquecer el patrimonio público, amueblando y enriqueciendo plazas, jardines o barrios periféricos de protección social.

Vitoria-Gasteiz era y es una ciudad urbanísticamente ordenada y con un porcentaje de zonas verdes por habitante muy superior a la media española y vasca, y la mayoría de las esculturas de los talleres abiertos se ubican prioritariamente en los jardines de la ciudad. La irrupción de estos objetos en el entorno del jardín ha modificado su diseño y en ocasiones incluso su estructura, pero sin olvidar su permanente diálogo con la arquitectura¹⁴.

En los jardines de Arambizkarra que se encuentran obras procedentes del I Taller Abierto de Escultura se celebra en julio de 1982. El planteamiento de este taller como un acto cultural hace que este criterio tenga mucho peso a la hora de elegir la ubicación de las esculturas por parte de los artistas participantes. Concretamente el lugar elegido por Jorge Girbau, Hernández Landazabal y Paco San Miguel, Enrique Gamarra o Casto Solano es el Parque de Arriaga, siguiendo los siguientes criterios: que no se rompa el vínculo de origen entre las esculturas, evitar la proximidad de las estructuras de los bloques de viviendas y la búsqueda de un espacio abierto de paseo donde las

¹⁴ FLORIANO, C.: "Roberto Burle Marx: El jardín como escenario del 'Arte Público'", en *Arte Público. Arte y Naturaleza*, Actas. Huesca, 1999, pág.146.

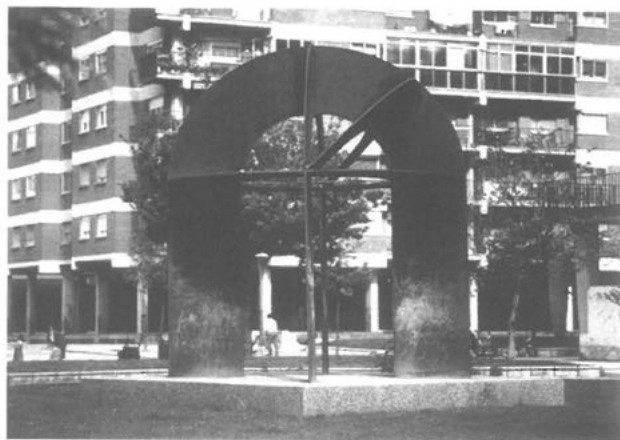


4. IBARROLA, A.: "Hombro con hombro".

esculturas pudieran ser contempladas por los paseantes. No se pretendía que las esculturas fueran protagonistas del paisaje, pero si que fueran puntos de interés diluidos e integrados en el paisaje. En realidad pequeños fogonazos para la conciencia estética de cada uno¹⁵. Sin embargo a causa del vandalismo las esculturas se ubican en el Parque de Arambizkarra, entorno que cumplía los requisitos expresados para el Parque de Arriaga.

En 1983 los componentes del grupo jóvenes artistas se plantean realizar un Simposium de Escultura al Aire Libre a nivel de Euskadi, pero para ello plantean hacerlo experimentalmente en Vitoria. Los artistas Enrique Arrate Gamarra, Marco Ibáñez de Matauco, Fernando García de Cortázar, Jorge Girbau, Chaten Hernández Castaño, Javier Hernández Landazabal y Paco San Miguel, se comprometen a realizar seis esculturas, en este caso especifican materiales que son piedra, madera, hierro y poliéster con fibra de vidrio. El entorno de su realización es la Plaza del Machete y posteriormente se colocan en los jardines de Arambizkarra. Cinco piezas ocupan una zona verde junto a la calle Obispo Ballester: "Invierno" de Paco San Miguel que pertenece a la primera edición y que está constituida por formas geométricas en mármol blanco. Por su parte García de Cortázar talla en mármol blanco su concepto del movimiento. Madera humanizada, planos entrelazados forman parte de la simbología de la escultura de Hernández Landazabal que comparte espacio con las obras de Girbau y García de Cortázar. La escultura del primero busca un punto visual con el que intenta representar un mundo nuevo, a través de formas geométricas en soporte de hierro.

¹⁵ SÁEZ DE GORBEA, X.: "Arte en la calle", *Boletín de Información Municipal*, nº 44, 1982.



5. LINAZA, E.: "Denbora-tiempo".

La "*Sonrisa de mujer*" de Enrique Gamarra y Chaten ocupa uno de los jardines de la Calle Valladolid. Está formada por un tronco de siete toneladas con las formas simplificadas al máximo, sin embellecer ni ocultar nada. Enfrente se encuentra "*La luna*" de Marco Ibáñez de Matauco, de poliéster y fibra de vidrio en la parte vertical, y hierro y aluminio en la que está en contacto con el césped, quizá la más postmoderna del conjunto¹⁶.

El barrio de Zaramaga y sus zonas verdes sirven de entorno al Taller Abierto de Escultura de 1986. En uno de los jardines que corren paralelos a la circunvalación se sitúa la escultura de Ricardo Calero en la que se mezclan chatarra, objetos de deshecho, piedra policromada y hierro, que dan a la escultura un aire de primitivismo muy singular. Fernando y Vicente Roscubas son los autores de una alegoría del deporte que se encuentra junto al Polideportivo. Representa un atleta de formas desfiguradas a punto de saltar el potro. En la actualidad solo se conserva el potro de poliéster coloreado¹⁷.

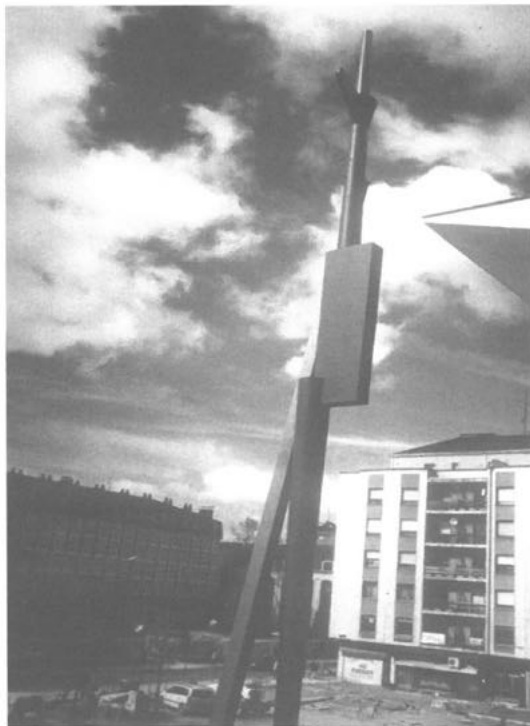
Un paisaje de cemento de Marta Musetti ocupa el jardín situado en la confluencia de las calles Vitoria y Reyes de Navarra. Esta obra, que fue destruida, era una reinterpretación de la naturaleza, su principal fuente de inspiración, en contraste con el césped verde y el entorno agobiante urbano de grandes bloques de viviendas en ladrillo y cemento. Es esta una escultura influida por el minimalismo, la escultura japonesa y los paisajes de Richard Long.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SÁEZ DE GORBEA, X.: "III Taller Abierto de Escultura", en *Boletín de Información Municipal*, nº 54, 1985; *idem*.: "Obras en edificios públicos", en *Boletín de Información Municipal*, nº 59, 1986.

6. NAVARRO, M.: "La mirada".

El Taller Abierto de Escultura de 1988 se desarrolla en el Parque de San Martín, urbanizado como entorno de unos bloques de casas de forma semicircular denominado *Las Conchas*. Bajo el título *Figuras para un parque fin de siglo* y procedentes de este taller son la escultura de Fernando García de Cortázar, realizada con piedra de Lérida; "*Arca 290*" de Enrique Gamarra y Javier Tudela, que combina hierro y piedra de Almería; "*Oreja*" es una perfecta simbiosis de hierro y agua de Dora Salazar¹⁸.



La plaza como lugar de la escultura

De todos los enclaves urbanos adjudicados a los escultores, es la plaza uno de los lugares más frecuentes para la ubicación de esculturas, tanto en los centros históricos como en los barrios periféricos.¹⁹ Paolo Favole afirma que la manera más clara de identificar una plaza, es colocar una escultura.²⁰

En la Plaza del Lehendakari Leizaola se encuentra el conjunto de Lippi, consistente en nueve bloques de piedra, tallados en bajo y mediorelieve con formas, figuras e inscripciones que recogen en parte, la filosofía de este poeta-escultor. Un manifiesto en mármol de la dignidad del hombre con

¹⁸ CATÁLOGO. *III Taller abierto de Vitoria-Gasteiz*, Encuentros de Escultura, Paseo escuela de Música, 1 julio/31 de julio. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1985, s.p.

¹⁹ SOBRINO MANZANARES, M^a. L.: *op. cit.* Madrid, 1999, pág. 53.

²⁰ FAVOLE, P.: *La plaza en la arquitectura contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995; SIMEOFORIDIS, Y.: "Paisaje y espacio público", en *G.*, n° 3, 1997, pág. 17; Cit., SOBRINO, M.L.: *op. cit.*, pág. 57.



todos sus sentimientos desde el cariño a la violencia. Se trata de una vieja técnica sienesa que se empleaba sobre los muros divisores de propiedades, pero en esta ocasión el artista ha cambiado el significado y lo ha convertido en elemento de unión entre los pueblos²¹. Los bloques tienen cinceladas las siguientes inscripciones (*Nacidos niños; Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si; Euskal Herria; ¿Dónde está la vida?; ¿Dónde está la felicidad?; Memento Homo; Porta inferi*)

A partir de 1984 un acuerdo municipal aprueba dedicar el 2% por ciento del presupuesto de la realización de obras públicas a la ejecución de un trabajo artístico elegido por concurso. Esta iniciativa pretendía más allá de la integración entre arte, arquitectura, ingeniería y otras artes, el encargo de proyectos artísticos destinados a mostrarse en espacios públicos. Esta actuación tiene un carácter más selectivo e innovador que los talleres, no solo por el prestigio en la elección de los autores, sino por la forma de ser gestionados desde las instituciones. En el mismo sentido la Diputación Foral dedica el 1% del presupuesto de sus obras a obra artística.

La primera escultura realizada con el 2% del presupuesto municipal está ubicada en la Plaza de América y se llama *"Homenaje a América (1985)"*, siendo sus autores Casto Solano y Pedro M^a Beguiristain. Realizada con hierro, cemento, y material plástico, sirve de eje ordenador de la plaza que ocupó antaño la casa del pintor vitoriano Fernando de América.

El *"Monumento a la Constitución"* de Pepe Noja, realizado en mármol blanco de Almería, forma parte de la urbanización de la plaza en la que conviven, además de la escultura, graderíos y una gran fuente donde se encuentra ubicada la escultura. El autor la explica así: *"(...) He puesto cuatro manos vascas que trabajan configurando un bloque que intenta transmitir una sensación de fuerza entorno a la Constitución, que para mí significa Paz y Libertad, con mayúsculas. Y he puesto sus raíces en la tierra, sin pedestal, porque ellas representan al pueblo (...) "*²²

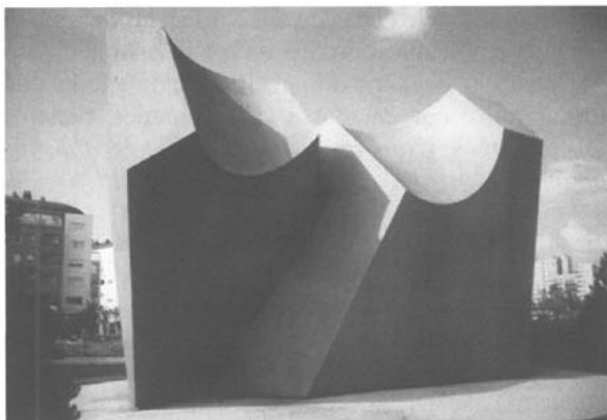
Esta plaza ubicada en la zona sur de la ciudad pretende reproducir en parte la idea de simbiosis entre arquitectura y escultura, sin conseguirlo, ya que los trabajos de urbanización de la plaza son previos al encargo de la escultura. La compra de esta pieza por encargo del Consistorio, se debe a una iniciativa de la oposición municipal que a través de una Moción aprobada en enero de 1982, proponían el simbolismo de la escultura y quien debía realizarla. No se trataba de crear un lugar específico, sino de dar un contenido político-simbólico a un entorno ya existente²³.

Realizada en acero corten se encuentra *"Homenaje al Conde de Peñaflores"* (1985), de Josetxu Aguirre. Ubicada en el centro de la Plaza del mismo nombre, es una estructura abstracta que se despliega sobre el césped

²¹ CATÁLOGO. III Taller abierto...*op. cit.*

²² Cit., VV.AA.: *50 años de escultura pública...* Bilbao, 2000, pág. 185.

²³ Archivo Municipal. Negociado de Educación y Cultura, Expediente 26, año 1982.



7. OTEIZA, J.: "Homenaje a Galíndez".

de la plaza y forma parte de un conjunto en el que se encuentra otra escultura realizada por Rivas y el Taller de Esculturas de la Escuela de Artes y Oficios, que también celebra al mismo personaje, el Conde de Peñaflorida D. Xavier María de Munibe e Idiáquez.

Es interesante la relación estética que se produce entre los materiales de las dos piezas y los del edificio de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria²⁴.

Escultura como monumento urbano transformador del entorno

El reordenamiento urbano del centro de Vitoria-Gasteiz y la conversión de buena parte de sus calles y plazas en zonas peatonales en los años 80-90, indujo al Ayuntamiento a comprar y colocar esculturas de artistas ya "consagrados". En algunos casos se producen las adquisiciones con la colaboración de entidades financieras como es Caja Vital. Este es el caso de las esculturas de Agustín Ibarrola ubicadas en la Plaza General Loma. "*La mirada*" (1991), realizada en mármol de Lasur, fue comprada por Caja Vital en 1992 y cedida al Ayuntamiento para conmemorar el 140 aniversario de la colaboración entre las dos Instituciones. En esta ocasión colaboran con el artista, los escultores Xavier Laka y Xavier Cruz. "*Hombro con hombro*" (1960) está formada por diez paneles de hierro en secuencia siete-dos-uno, trabajados por las dos caras, adquirida por la Fundación Caja Vital y cedida en 1992 al Ayuntamiento²⁵. Estas esculturas establecen una especie de concertación con el espacio urbano y se adaptan a la hechura específica del lugar, transformán-

²⁴ VV.AA.: *50 años de escultura pública... Op cit.* 2000, pág. 198.

²⁵ SAN MARTÍN F. J.: "Ibarrola Gure Etxean", Basauri, 1990



8. Vitoria-Gasteiz: Plaza de Abastos.

dolo y alterándolo. Conviven con edificios del ensanche del XIX y con la fachada barroca de la iglesia de San Antonio.

De Jorge Oteiza existen tres esculturas en diferentes ubicaciones. Una "*Caja Metafísica*" (1977) que se encuentra en los jardines del Palacio Foral frente al monumento a *Mateo Benigno Moraza*, obra de Agapito Valmijana realizada en 1895. De la serie "Tizas" hay una pieza que ocupa los jardines de una instalación deportiva, propiedad de la Caja Vital. "*Homenaje a Galíndez*" (1999), realizada en acero y de gran impacto físico, ocupa el Bulevar de Euskal Herría, en la rotonda situada frente al edificio de Telefónica, visualiza a dos cuerpos metálicos ensamblados entre sí. Con esta escultura el Ayuntamiento recuerda a Jesús Galíndez, abogado y escritor alavés que destacó por la defensa de los derechos humanos, se exiló después de la Guerra Civil y cuyas actividades en la República Dominicana y EE.UU. fueron escritas por Vázquez Montalbán en un libro que lleva su nombre.

La Calle Dato, una de las arterias urbanas más importantes de la ciudad, que pertenece al ensanche del siglo XIX y sirve de unión entre el centro y la estación del ferrocarril, alberga desde 1994, "*Reflexión*" (1992) de Casto Solano, que representa un hombre vestido de torero, de tamaño natural y corpulento. Está sentado en un banco con los brazos extendidos sobre el respaldo como invitando a sentarse a los transeúntes. Realizada en bronce y hierro, estuvo en la Expo de Sevilla de 1992.

Ubicada en la C/ Postas, convertida en zona peatonal, fuera de todo triunfalismo y definida como escena natural en un contexto cotidiano, se encuentra otra pieza del mismo artista titulada "*Iqbal Masib*" (1995), realizada en bronce y piedra, y que representa un niño en postura de recogimiento. Este es un niño pakistaní que fue asesinado a los 12 años de edad por



9. SALAZAR, D.: "Oreja".



defender la causa de los niños esclavos en Pakistán²⁶. La construcción de Centros Cívicos y Polideportivos y la consiguiente urbanización de su entorno refuerzan esta política del 2%, como lo demuestra “*Babel*” (1989) de E. Gamarra, J. Tudela, J. Castillo y J. Otxoa de Eribe. Situada en la C/ Bolivia junto al Palacio Europa y realizada a base de cemento encofrado, se integra en un entorno agresivamente urbano.

La escultura como generadora de lugar específico

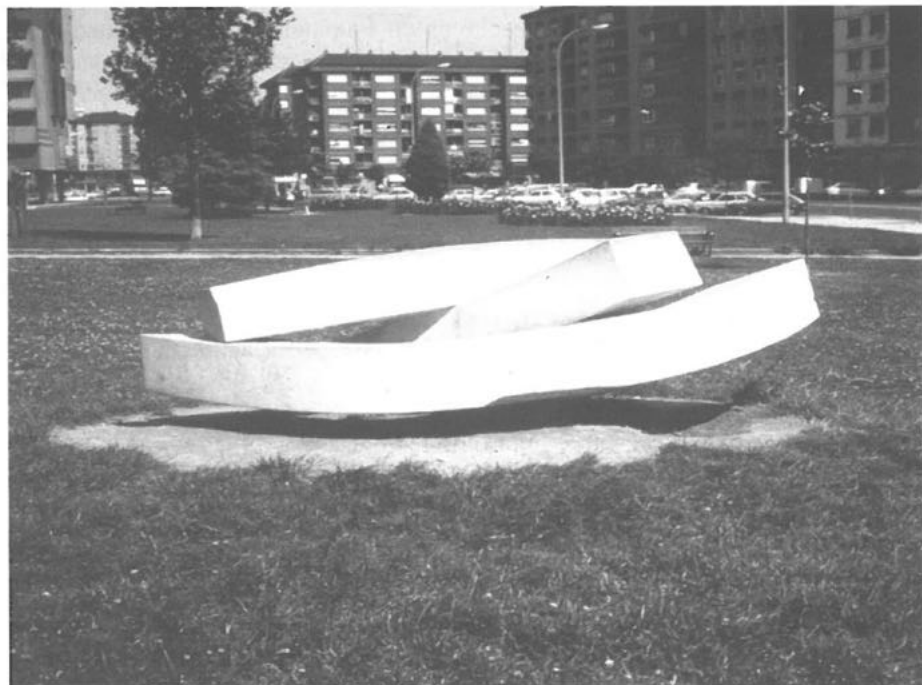
El complejo escultórico-arquitectónico de la Plaza de los Fueros es el exponente más importante de escultura pública en Vitoria, además de ser prácticamente el único en el que escultor y arquitecto intervienen conjuntamente²⁷. Se trataba de crear un “lugar específico” sustituyendo al derruido Mercado de Abastos por un conjunto que simbolizara a los fueros.

Chillida²⁸ muestra su interés por realizar no solamente la escultura, sino también un conjunto arquitectónico alrededor, con el que estuviese plenamente integrada, para lo que pide la participación del arquitecto Peña Ganchegui. El “sitio” elegido, necesitaba una actuación para recuperar el vacío que debía tomar un nuevo significado urbano como consecuencia de una

²⁶ *Diario Vasco* 2/5/1995, pág. 14.

²⁷ CHILLIDA E. Y PEÑA GANCHEGUI, L.: *Memoria del proyecto de Plaza-Monumento a los Fueros*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1976; PAZ, O.: *Catálogo Exposición Galería Maeght*, Barcelona, Ediciones 62, 1980; IRAZABAL, J.: “Plaza de los Fueros: de la polémica a la crítica”, *Boletín Municipal de Vitoria*, abril, 1981. ZÁRATE MARTÍN, Manuel A.: *Vitoria, estudio geográfico de la ciudad española de mayor evolución entre 1950-1975*, Tesis Doctoral inédita. Madrid, Universidad Complutense, 1981; BEGOÑA AZCARRAGA, Ana de: *Vitoria: aspectos de arquitectura y urbanismo durante los dos últimos siglos*, Vitoria, Caja de Ahorros Provincial, 1982; RUBÍ CASSINELLO, A. and cols.: “Apuntes para una arquitectura vasca contemporánea”, *Kultura. Cuadernos de Cultura*, Vitoria-Gasteiz, 1983; SELZ, P., JOHNSON SWEENEY, J.: *Chillida*, Phyllis Freeman. New York, 1986; BARAÑANO LETAMENDIA, KOSME M^a de: *La obra artística de Eduardo Chillida*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1988; ARRIOLA AGUIRRE, P.: *Vitoria-Gasteiz 1956-1980: industrialización y producción de suelo urbano*, ASTERLANAK, Diputación Foral de Álava. Vitoria, Servicio de Publicaciones, 1990; FULLAONDO, Juan Daniel & MUÑOZ, M. Teresa: *Laoconte crepuscular: conversaciones en torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Kain, 1991 y BARAÑANO LETAMENDIA, Kosme M^a de: *Chillida, Heidegger, Husserl: el concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*, Leioa, Universidad del País Vasco, 1992.

²⁸ CHILLIDA, Eduardo: *Chillida en San Sebastián*, San Sebastian, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1992; VV.AA.: *Symposium Chillida (1990. Donostia-San Sebastián)*, Cursos de Verano, Universidad del País Vasco. Leioa, Universidad del País Vasco, 1992; MANTEROLA, P., OTEIZA, J., MENDIBURU, R., CHILLIDA, E.: *Zaldun baten lorategia: gerraondoko euskal eskultura Mendiburu, Oteiza eta Chillidaren obra eta pentsamenduan*, San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1993; UGARTE, L.: *Chillida. Dudas y preguntas*, Donostia, Erein, 1995; ATXAGA, B., HUICI, F., ZUGAZA MIRANDA, M.: *Chillida (exposición): antiguo depósito de aguas*, Vitoria-Gasteiz 21 de noviembre de 1995 a 14 de enero de 1996. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria, Fundación Caja Vital, 1995 y CASTAÑER, Xesqui: “Eduardo Chillida. Simplicidad retórica”, *Diario 16*, sábado 9 de diciembre de 1995.



10. SAN MIGUEL, P.: "Invierno".

intervención en un ensanche del XIX al XX, muy distinto al de relleno que antes había tenido con la construcción del derribado Mercado de Abastos. Esta recuperación se pretendía llevar a cabo mediante la construcción en esta parte de la ciudad de una plaza urbana transcendida por el arte como actuación pública y que además debía constituirse en símbolo foral.

Esta obra arquitectónica-escultórica que en algunos sitios está hundida por debajo de cuatro metros sobre la cota cero del nivel de la calle, tiene como principal material el denominado "Granito de Porriño". En ella se da un descenso escalonado a la vez que bruscas rupturas y desniveles. En el conjunto pueden distinguirse tres grandes bloques de elementos arquitectónicos. Por un lado hay una especie de anfiteatro con graderío. En segundo lugar, hay una zona dedicada a juegos populares del País Vasco: un frontón, una bolera de la llamada modalidad alavesa y un "encachao" para el arrastre de bueyes, cuya superficie es de cantos rodados de sílice.

El diseño del laberinto, visto desde arriba tiene su origen en una escultura de alabastro realizada por Chillida en 1975 y titulada "*Gasteiz*" (Museo de Bellas Artes de Bilbao) y en otra escultura de tierra cocida, titulada "*Oxido 18*" (Colección Privada. París). Basándose en estas piezas realiza el boceto de la Plaza de los Fueros que consiste básicamente en hacer accesible un espacio



casi oculto de la plaza y abrirlo a la luz. Consensuar definitivamente una comunicación universal entre los tres planos de la existencia del hombre contemporáneo, sus raíces, el espacio urbano y la bóveda celeste, convirtiéndose en un alegato de las libertades.

En 1998 se crea una nueva sección en el certamen Vitoria-Gasteiz: el premio de Escultura en la calle. El emplazamiento elegido es la calle Loreto Arriola del barrio de Lakua y los proyectos premiados son "*La deriva del cielo*" de Imanol Marodán, "*Denvora/Tiempo*" de Enrique Linaza y "*Menhires*" de Elena Asins. La obra de Elena Asins es un laberinto que se encuadra dentro del interés de la autora por una plástica centrada en el urbanismo como estética y como necesidad. Los elementos móviles se integran en la obra de Imanol Marrodán. La pieza de Linaza está formada por dos arcos verticales de acero, unidos por un tercer arco circular en posición horizontal. Este diseño está basado en las coordenadas de Vitoria-Gasteiz, es decir en su posición respecto al sol. La luz pasa a través de las formas de la obra, reflejándola en un juego que dura todo el día y cambia a lo largo del año.

Procedente de los Premios de Escultura en la calle del año 1999 se encuentra "*Cielito lindo*" de Dick Rekalde. Formada por quince placas circulares de granito negro de Zimbaue. Constituye un encuentro a modo de espejo entre el paseante y el cielo, una relación con el espacio entre la imagen y su espectro. Esta función especular produce la convergencia dialéctica entre el lugar y el no lugar, teorizados por Smithson²⁹. Junto con "*Mutants*" de Koko Rico, "*Equilibrio*" de Benito Valladares y "*Un árbol para aunar las ciencias*" de Gerardo Armesto, forman un interesante conjunto que ha cambiado la estética urbanística del Campus Universitario de Vitoria.

La más reciente de las esculturas públicas es "*La mirada*" de Mikel Navarro (de 45 metros y 40 toneladas). Su verticalidad produce un diálogo muy interesante con la estructura planimétrica del Museo ARTIUM, en cuya plaza se encuentra ubicada. Esta pieza por sus especiales características ha condicionado la urbanización de la plaza donde se encuentra el museo. En palabras del autor es, una fusión de simbologías del cuerpo humano, la arquitectura y la industria³⁰.

²⁹ SMITHSON, R.: "Incidents of Mirror. Travel in the Yucatan", 1969, *The Collected Writings*, Jack Flam (ed.) Berkeley, University of California Press, 1996. Cit. RAQUEJO, T.: "Imágenes del plugae, leyendas del no-lugar", *Arte Público. Arte y Naturaleza*, Actas. Huesca, 1999, pág. 170.

³⁰ CASTAÑER LÓPEZ, X.: "Arte Público en Vitoria. La escultura en el espacio urbano", *Esculturas en espacios públicos de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento, Departamento de Cultura, 2002.



MOLINOS FRENTE A CATEDRALES: EL PATRIMONIO HISTÓRICO COMO FACTOR DE DESARROLLO Y LA HISTORIA DEL ARTE

JOSÉ CASTILLO RUIZ
Universidad de Granada

Asistimos en la actualidad a una profunda renovación en los principios, objetivos e instrumentos que tradicionalmente han caracterizado la actuación en el Patrimonio Histórico, propiciada, fundamentalmente, por una modificación en la finalidad tutelar. Frente al objetivo actualmente presente en nuestro sistema de protección, el representado por la legislación vigente, consistente en la traslación a la sociedad de los valores y contenidos que ésta reconoce e identifica en los bienes culturales, se está imponiendo cada vez con más fuerza otro de naturaleza muy diferente: el aprovechamiento productivo o la consideración del Patrimonio Histórico como un factor de desarrollo.

Si bien, en el ámbito legal y administrativo siguen vigentes y aplicándose los presupuestos teóricos y jurídicos de la Protección definidos con la Teoría de los Bienes Culturales, surgida en el marco de la Comisión Franceschini en la década de los sesenta, son muchas y muy vigorosas las actuaciones y reclamaciones que se vienen realizando desde numerosos ámbitos (restauración, divulgación, musealización, ordenación de conjuntos históricos, etc.) en relación a la implantación de los nuevos parámetros tutelares y, por tanto, modificación de los actualmente imperantes.

Ante esta situación, el objetivo que nos planteamos en esta comunicación es, por un lado, identificar los principios generales que sustentan este nuevo modelo tutelar y, por otro lado, evaluar los efectos que éste puede producir o está produciendo ya en el actualmente vigente. Especial interés revisite para nosotros, de ahí su inclusión también en este estudio, comprobar el impacto que estos nuevos parámetros tutelares pueden provocar en la Historia del Arte y su tradicional participación en el campo patrimonial. En este sentido, como tendremos ocasión de exponer, son muchos los retos que se plantean a nuestra disciplina y muchas las iniciativas metodológicas, formativas u organizativas que va a ser necesario emprender si queremos consolidar y potenciar nuestra presencia en el campo del Patrimonio Histórico.

Para identificar este nuevo modelo tutelar vamos a tomar como referencia el II Plan General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, así como los documentos preparativos¹, cuya filosofía tutelar puede definirse, y ade-

más con un alcance que supera lo regional o, incluso, lo nacional, como una coherente y sólida fundamentación de la Protección según los nuevos objetivos u orientaciones comentados. Son tres los presupuestos de este nuevo modelo tutelar en los que vamos a basar nuestro análisis:

- Un nuevo concepto de Patrimonio, presidido por la fusión de masas patrimoniales.
- Instauración de una nueva finalidad tutelar: el aprovechamiento productivo.
- Proposición de un nuevo modelo de gestión.

2. Un nuevo concepto de Patrimonio: la fusión de masas patrimoniales

El II Plan General de Bienes Culturales, de manera novedosa en nuestro país, aunque recogiendo una tendencia anunciada desde los años setenta² y ya claramente asentada a nivel internacional³, va a proceder a sustituir el tradicional concepto de Patrimonio Histórico o Cultural por el de Patrimonio, sin ninguna adjetivación; hecho éste necesario para posibilitar lo que constituye uno de sus más importantes retos: unificar el patrimonio cultural y natural. Ésta es la definición que aporta: *"El Patrimonio, considerado desde una perspectiva general, es el conjunto de elementos naturales o culturales, materiales o inmateriales, heredados del pasado o creados en el presente, en donde un determinado grupo de individuos reconocen sus señas de identidad"*⁴.

Para que este término, el de Patrimonio, no deje de ser un simple hallazgo nominalista necesita, por un lado, un valor que lo justifique y propicie (un valor que esté presente tanto en el patrimonio natural como el cultural y que actúe de unificador de los dos), el de las señas de identidad, y, por otro lado, un ámbito físico que materialice de forma unitaria lo cultural y natural, en este caso, el territorio.

En cuanto al valor instituido, el de la identidad, se trata de un valor subjetivo (que es uno de los requisitos definidores de los valores propiamente

¹ Destaca especialmente el documento Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía (FERNÁNDEZ SALINAS, Víctor (dir.): *Bases para una Carta sobre Patrimonio y Desarrollo en Andalucía*, Sevilla, IAPH, 1996), donde se exponen de manera amplia y razonada gran parte de los principios luego incorporados, algunos con importantes matizaciones, al II Plan General de Bienes Culturales.

² Resulta muy interesante señalar como antecedente la poco valorada, desde el punto de vista de las definiciones patrimoniales, Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural aprobada por la UNESCO en noviembre de 1972.

³ El ejemplo más claro en este sentido es la Convención Europea del Paisaje, elaborada por el Consejo de Europa y aprobada por el Comité de Ministros en el año 2000.

⁴ *Plan General de Bienes Culturales de Andalucía 1996-2000. Documento de Avance, Enero 1997*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1997, pág. 9.



patrimoniales como la historia, la cultura o la antigüedad) que, además de unificar lo cultural y lo natural (tanto una masa de bienes como otra constituyen un referente para la conformación de las señas de identidad, en este caso, de los andaluces), permite extender la protección a los bienes del presente (también una obra o bien contemporáneo o reciente puede convertirse en un elemento identificador).

El valor de identidad o la identidad ha constituido siempre un contenido importante en la caracterización del Patrimonio Histórico, fundamentalmente por su carácter inmaterial y subjetivo que es lo que, precisamente, posibilita la existencia del Patrimonio Histórico como realidad material y como disciplina científica. Por tanto, siempre ha sido un referente importante, aunque incorporado, mediatizado o articulado a través de otros valores más objetivos, de mayor precisión científica como el valor histórico o cultural, lo cual permitía contrarrestar el principal peligro potencial implícito en su utilización operativa: su carácter discriminador, diferenciador o selectivo. De hecho, el nacimiento de la Protección en sentido moderno y científico que se produce a principios del siglo XX coincide, precisamente, con la superación, en el ámbito de la restauración, de las prácticas idealistas, destructivas, discriminatorias históricamente y aislacionistas de la restauración estilística, modelo éste basado, precisamente, en la capacidad de los monumentos para materializar y perpetuar las singularidades de identidad de cada nación.

Según esto, la reclamación en la actualidad del valor de identidad como principio fundamental del Patrimonio Histórico y, por tanto, de su protección, supone, en cierta forma, el restablecimiento, aunque sea con otros objetivos y desde otros presupuestos, de los mismos parámetros nacionalistas, diferenciadores y discriminatorios imperantes en el siglo XIX. Por lo tanto, también los efectos que se pueden producir, sobre todo en el campo de la intervención, pueden ser muy similares.

En este sentido, no deja de ser muy significativo que uno de los modelos de intervención más reclamado socialmente y defendido doctrinalmente y, por tanto, aplicado sobre la realidad en la actualidad, sea el del reoprístino o reconstrucción del estado original o inicial de los bienes; eso sí, sutilmente justificado por argumentos de carácter conservacionista como, por ejemplo, la recuperación de técnicas y oficios tradicionales, lo cual legitima la reconstrucción o el reoprístino al otorgarle veracidad histórica no a la materialidad del edificio sino a los procedimientos técnicos que lo propiciaron⁵.

Encontramos ya en esta reorientación de los criterios de restauración un factor de controversia disciplinar, ya que al margen de lo adecuado o no de

⁵ Sigue siendo muy acertada la identificación del método manutenzione-reoprístino que Giovanni Carbonara hacía en 1990, poniendo de manifiesto las contradicciones y peligros de este método, aplicado, sobre todo, en la recuperación del color o revestimiento original de las fachadas de los edificios históricos. (CARBONARA, Giovanni: "Restauro fra conservazione e reoprístino: note sui piu' attuali orientamenti di metodo", *Palladio*, nº 6, 1990, págs. 65-68).

dicho modelo, lo que resulta cada vez más indiscutible es que los razonamientos y pronunciamientos de la Historia del Arte pierden peso en la determinación de las operaciones concretas de restauración, ya que, como se comprobó a lo largo del siglo XIX con la restauración estilística, el repristino, aunque proponga la primacía del arte sobre la historia, lo que verdaderamente reclama es la predominancia de unos determinados acontecimientos o etapas (que son a las que corresponden determinados estilos artísticos) dentro de la sucesión histórica; sucesión ésta que desde la continuidad y relatividad, promovida ya por el historicismo decimonónico, fue una gran conquista de la Historia del Arte que ahora de nuevo es refutada desde la realidad patrimonial.

Si la identidad es el valor aglutinador de lo cultural y lo natural, el territorio, en este caso el andaluz, es el ámbito material que permite objetivar físicamente este concepto de Patrimonio. Un territorio donde, obviamente, lo cultural y lo natural coexisten o se manifiestan y que acaba convirtiéndose en el gran objeto patrimonial al entenderse como un producto antrópico identificador de una determinada comunidad en su transcurrir histórico y desarrollo presente y futuro.

Esta conversión del territorio en el gran producto patrimonial constituye uno de los más importantes hallazgos de esta nueva filosofía tutelar, ya que es la que va a posibilitar la justificación y generación de las nuevas políticas patrimoniales que ya se perciben.

Al ser el territorio en su conjunto y no los espacios culturales o naturales el ámbito real de protección podría llegar a producirse la descomposición de uno de los presupuestos principales del actual sistema tutelar: la identificación formal de estos ámbitos culturales y naturales de protección (un conjunto histórico, un parque natural, un BIC y su entorno) y con ello la necesaria ligazón a esta jurídica realidad material de los instrumentos de protección (planeamiento especial en el caso de conjuntos históricos, medidas de policía administrativa en el caso de inmuebles singulares, etc.). La dilución de estos, hasta ahora, muy precisos espacios naturales y culturales en el omnipresente y omnímodo territorio supone, en definitiva, que la seguridad jurídica que permitía el legítimo ejercicio de las responsabilidades de la administración pública y, por tanto, de todos los ciudadanos, en materia de protección quede liquidada, al convertirse los bienes culturales en un elemento o factor más (y en igualdad de condiciones) de los que componen o configuran el territorio (industrias, explotaciones ganaderas o agrícolas, infraestructuras viarias, viviendas, recursos hídricos, especies animales protegidas y no, costas, hoteles, etc.). Desde esta perspectiva, resulta ineludible que sean otros criterios o presupuestos desde los que se ordene, regule o active el patrimonio cultural o natural, percibiéndose, en este sentido, un mayor protagonismo de las propuestas metodológicas de otras disciplinas, como, por ejemplo, la Geografía, hasta ahora escasamente presentes en este campo.

Una reclamación, ante esta situación, que los historiadores del arte deberíamos hacer constantemente es la de la intensificación y mejora de los



trabajos de catalogación (entendida en el sentido jurídico-administrativo); en definitiva, proclamar lo que podríamos denominar como *“el triunfo de la línea”*, es decir, la precisión planimétrica y jurídica de los bienes singulares o de conjunto objeto de protección, ya que a través de este ejercicio de precisión jurídica lo que se hace es un ejercicio de análisis y valoración histórico-artística, el cual se perdería o desnaturalizaría al diluirse en el territorio, como antes comentamos, el conjunto de bienes culturales. Si tenemos en cuenta que históricamente, y también en la actualidad, este ámbito de la catalogación es el que tradicionalmente ha representado la participación de la Historia del Arte en la Protección del Patrimonio Histórico se entenderá la gravedad de las consecuencias que su distorsión o desaparición tendría para la misma.

Aunque resulta muy difícil instaurar un modelo de protección mínimamente viable basado en estos parámetros territoriales comentados, se perciben, no obstante, algunas estrategias parciales, que luego comentaremos, (los itinerarios culturales, por ejemplo) que asumen estos nuevos postulados, las cuales se están configurando con una inusitada libertad de acción, en cierta forma, debido al principal efecto que está teniendo este nuevo modelo tutelar: la irrefutable convicción de la invalidez del modelo imperante dada la ineficacia productiva o incluso cultural, como luego señalaremos, del mismo.

3. Instauración de una nueva finalidad tutelar: el aprovechamiento productivo

Cuando se proclama la necesidad de convertir el Patrimonio Histórico en un recurso productivo, lo que se está estableciendo, aunque se desconozca, es una modificación en la finalidad de la política tutelar; finalidad o carácter teleológico éste que es uno de los fundamentos científicos de la protección y que ha ido evolucionando o variando con el paso del tiempo en función de la historicidad que preside esta disciplina de la Protección (a principios del siglo XX la finalidad tutelar era la preservación material del bien, en los años sesenta, el conocimiento histórico y en la actualidad la transmisión a la sociedad de los valores y contenidos patrimoniales).

Si bien resulta admisible, arguyendo la historicidad señalada, que se defienda un cambio en la finalidad tutelar, lo que nos parece ciertamente irresponsable es hacerlo sin prever o asumir expresamente los efectos que este cambio puede producir en la realidad cultural, los cuales son siempre de gran calado dada la interrelación entre la finalidad tutelar y el modelo de protección.

¿Y qué consecuencias podría tener la instauración de esta nueva finalidad? Creemos que muchas, aunque la más significativa quizás sea la liquidación de un presupuesto hasta ahora siempre irrefutable: la exclusividad de los valores culturales en la determinación de los diferentes instrumentos o medidas de protección (la mayor o menor relevancia del bien- BIC,

Inventario general de bienes muebles-, así como su constitución material -mueble o inmueble- eran los factores fundamentales que determinaban el estatuto jurídico de protección, al margen, por ejemplo, de la titularidad de los mismos).

Con esta nueva finalidad ya no serán los intrínsecos valores culturales los que determinarán de manera prioritaria la actuación sobre los bienes sino otros de carácter extrínseco derivados de su mayor o menor capacidad para generar una atracción social o turística (situación geográfica, existencia de una infraestructura turística, grado de monumentalidad de la zona, infraestructuras viarias o medios de comunicación, etc.). Como decía Middlenton⁶, el turismo, que es definitiva la actividad productiva a la que se vincula el Patrimonio Cultural en su capacidad para generar riqueza, no depende directamente de las atracciones (que es el calificativo técnico que se le otorga al Patrimonio Histórico en este caso) sino de la confluencia de cinco factores: la imagen, la accesibilidad, los servicios existentes en el área de destino, el precio y, finalmente, las atracciones. Vincular, por tanto, la Protección del Patrimonio Histórico al aprovechamiento productivo supone vincularla a la satisfacción de todos estos parámetros, con lo cual, la jerarquización o selección patrimonial a través de criterios ajenos a la relevancia cultural será inevitable. Como decía Gaetano Miarelli-Mariani en los años ochenta, en relación a la consideración economicista de los conjuntos históricos surgida del Convenio de Gubbio de 1970, a lo que asistimos es a la reactivación de la ya superada distinción entre monumentos muertos y vivos surgida a finales del siglo XIX y tan presente en la restauración hasta la mitad del siglo pasado.

La rentabilidad económica del Patrimonio Histórico exigiría además, descendiendo ya al efecto directo sobre estas atracciones, que éstas posibiliten el máximo rendimiento posible a través de su experimentación directa, es decir, que la visita a las mismas sea lo más provechosa o satisfactoria posible. Para conseguir este máximo provecho y ante la dificultad objetiva que existen en los bienes para hacerse legibles (diversidad de estilos, modificaciones y alteraciones históricas, edificios inacabados o parcialmente destruidos, yacimientos arqueológicos de difícil entendimiento, etc.) se está configurando toda una disciplina científica, la Interpretación, que, mediante numerosas herramientas y con unos objetivos y fundamentos muy precisos y claros, pretende, a través de su intermediación entre los bienes y los visitantes, conseguir minimizar los impedimentos y exigencias que plantea un bien para su completo disfrute emocional, vivencial y también cognitivo.

Como señala el padre de la interpretación, Freeman Tilden, y en relación a los fundamentos de esta disciplina, cualquier forma de interpretación que no relacione los objetos que presenta y describe con algo que se encuentre en la experiencia y la personalidad de los visitantes sería totalmente estéril⁷.

⁶ Cit.en ROMERO, Carlos: "Patrimonio, turismo y ciudad", *Boletín Informativo* nº 9, 1994, págs. 16-21.

⁷ Recogido en MORALES MIRANDA, J.: *Guía práctica para la interpretación del Patrimonio. El arte*



De aquí, la importancia que en las labores de interpretación de un monumento adquiere, por ejemplo, todos aquellos aspectos (indumentaria, gastronomía, decoración, mobiliario doméstico, etc.) relacionados con las formas de vida cotidiana de la cultura o personas concretas que habitaban o usaban dicho monumento. Las posibilidades de acceder a los contenidos de ese monumento o ese periodo histórico a través de la presentación (real o figurada) de las condiciones de vida de sus moradores se multiplican, ya que se utilizan contenidos o elementos constantes a lo largo de toda la historia en cuanto forman parte de necesidades, en gran medida, fisiológicas o materiales, que corresponden al hombre en cuanto ser vivo. Las dificultades cognitivas, intelectuales o culturales que siempre se establecen con un monumento cuyas coordenadas estilísticas, materiales o formales forman parte del pasado quedan de forma inmediata superadas, facilitando enormemente la inmersión de cualquier ciudadano en ese periodo histórico o en ese monumento.

En definitiva, nos encontramos ante la antropologización o etnologización del Patrimonio Histórico que se corresponde plenamente con los valores de identidad que sustentan la caracterización del Patrimonio como antes hemos señalado, ya que es aquí, en el hombre, en sus diferentes formas históricas de resolver sus diversas necesidades o exigencias materiales, fisiológicas, religiosas, sociales, etc., donde los componentes de diferenciación e identificación son mucho mayores.

Si bien la Interpretación está posibilitando de manera efectiva una mayor democratización y socialización del Patrimonio Histórico (aunque en gran medida su objetivo sea el de buscar con ello la rentabilidad económica del mismo), su potenciación como novedosa forma de acceder a la realidad patrimonial al margen del resto de presupuestos tutelares puede propiciar y, de hecho, ya está propiciando nocivos efectos sobre la tutela.

La consecuencia más negativa que desde nuestro punto de vista está produciendo la Interpretación es la de la referida antropologización de toda la cultura material pasada cuya concreción o materialización concluye inevitablemente en una actitud selectiva, discriminatoria y tendente al repristino de dicha realidad material.

Ambientar, por poner un ejemplo, un monumento o conjunto monumental como la Alhambra a través de la identificación real o figurada de las condiciones de vida cotidiana de sus moradores, exigiría inevitablemente acabar o ignorar la complejidad y evolución histórica de este conjunto monumental para seleccionar aquel momento que se considerara o más relevante históricamente o con mayor capacidad de atraer visitantes al mismo. Obviamente, en el caso que ponemos como ejemplo, este momento sería la etapa nazarí.

De forma automática, y con el objetivo de propiciar una experiencia turística plenamente satisfactoria, habríamos emitido un juicio artístico e his-

tórico sobre el recinto, extrayendo al mismo del devenir histórico para situarlo en una situación de intemporalidad e idealidad histórica, además de integridad y unicidad cultural, que es el contenido que trasladaríamos a los visitantes que accedieran a dicho recinto.

Un aspecto de gran interés a resaltar en relación a la Interpretación y sus efectos es su incidencia en la tradicional actuación de la Historia del Arte. El gran éxito que la Interpretación está teniendo en la actualidad reside, desde nuestro punto de vista, en la superación de cualquier barrera intelectual, física o social en la interacción bienes culturales-sociedad y en la promoción (aunque sea con una finalidad económica) de todo tipo de medidas o instrumentos que permitan dicha interacción. Es esta vocación socializadora (al margen de las críticas a sus perversos efectos que pueda tener) lo que está propiciando que esta emergente disciplina sea la que asuma, desde sus principios y metodología (por otro lado, definidos en el ámbito de los espacios naturales y trasladados sin mediación crítica al de los bienes culturales), la responsabilidad de orientar y regular el acceso de los ciudadanos a los bienes culturales, alterando por completo principios tradicionales de la tutela como difusión o divulgación que, además, correspondía a otras disciplinas, especialmente, la Historia del Arte.

En este sentido, la Historia del Arte, al renunciar metodológicamente tanto a la socialización de sus contenidos (cabría exceptuar el reductivo ámbito pedagógico orientado hacia los niños o escolares, pero excluyente respecto al público en general, que es la gran aportación de la Interpretación) como a la plena contextualización o interrelación de sus excesivamente compartimentados e idealizados objetos de estudio (resulta poco adecuado para el ámbito patrimonialista, por ejemplo, la incontestable distinción que la Historia del Arte hace entre técnicas artísticas a la hora de afrontar el estudio de un determinado bien inmueble, por ejemplo, una catedral) está contribuyendo involuntariamente al crecimiento de esta disciplina de la Interpretación y, con ello, renunciando a ámbitos competenciales que históricamente le correspondían y, muy especialmente, a posibilidades de desarrollo profesional de muchos historiadores que observan como licenciados de otras disciplinas acceden al mercado laboral a través, curiosamente, de los objetos histórico-artísticos o culturales.

Con estas críticas valoraciones no estamos defendiendo la incorporación a nuestra disciplina de métodos, objetivos o herramientas de esta refulgente disciplina de la Interpretación para aprovechar las posibilidades laborales que su utilización implica, sino que lo que estamos reclamando es la reorientación de principios y metodologías largamente asentadas y experimentadas, ya que no es posible trasvasarlas mecánicamente al campo de la Protección, tal y como, por otro lado, sucede con muchas otras disciplinas que se adentran en él.

Un caso muy concreto lo representa la Museología. La amplia experiencia teórica, metodológica y operativa de la Historia del Arte en el ámbi-



to de los museos, y la legitimidad científica que ello implica, no está impidiendo que una importante labor de musealización de objetos culturales muy pujante en la actualidad (yacimientos arqueológicos y paleontológicos, jardines y sitios históricos, cuevas y abrigos rocosos⁸, casas históricas y singulares, casas museo, etc.) se esté realizando desde otros parámetros científicos y por otros profesionales ajenos a la Museología, dada la reticencia de ésta a “socializar” unas técnicas museográficas siempre refugiadas en la aséptica seguridad cultural de los museos.

4. Proposición de un nuevo modelo de gestión

La utilización de los bienes culturales como un factor de desarrollo sostenible, que es el objetivo fundamental reclamado por este nuevo modelo tutelar que venimos comentando, implica necesariamente un cambio en los sistemas tradicionales de gestión de los bienes culturales, presididos, al menos en todo el arco mediterráneo, por la exclusividad de la competencia pública.

Frente a esta situación (que obedece no sólo a la elección de un determinado modelo de gestión, sino que es consecuencia de otros muchos factores como el modelo de Estado y la caracterización del Patrimonio Histórico imperantes) se viene reclamando una modificación basada, fundamentalmente, como se puede apreciar en el II Plan General de Bienes Culturales, en dos pilares:

- La necesidad de superar la exclusividad pública en las tareas de protección para establecer un modelo mixto público-privado basado, por un lado, en la optimización de los recursos públicos y, por otro lado, en una cada vez mayor presencia de los agentes privados.

- La superación del centralismo, nacional o autonómico, en la organización de la administración tutelar a través de una estrategia descentralizada que otorgue a las instituciones directamente vinculadas a los bienes sobre los que se actúa (ayuntamientos, diputaciones, mancomunidades, etc.) un papel predominante o decisorio en la definición de las políticas tutelares.

⁸ Resulta desalentador para un historiador del arte observar, por poner un ejemplo, el desigual funcionamiento social, cultural y productivo de dos cuevas de muy diferente categoría patrimonial: la Cueva de las Ventanas en Piñar (Granada) y la Cueva de La Pileta en Benaolán (Málaga). Mientras la primera, cuyos restos culturales son escasos y de poca entidad, está generando una gran atracción turística en este pequeño y deprimido pueblo al haber sido objeto de un amplio programa de rehabilitación y adaptación según los principios de la interpretación, la de La Pileta, por el contrario, donde la excepcionalidad de sus pinturas rupestres es incuestionable, presenta unas condiciones de accesibilidad, y por tanto de observación y disfrute, inadmisibles desde el punto de vista patrimonial. Es la gran paradoja de la interpretación y de la nueva finalidad productiva de la Protección: no necesariamente los bienes de mayor valor son los que generan más atracción de visitantes, ya que hay que resolver otras necesidades propias de la demanda turística.

De estos dos pilares señalados, nos centraremos en el que menos atención ha recibido hasta ahora y que, sin embargo, puede tener un efecto muy importante en el desarrollo de las políticas tutelares. Nos referimos al de la descentralización o al del aumento del protagonismo de las entidades locales en las tareas de protección; un protagonismo plenamente justificado desde esta nueva orientación patrimonial si tenemos en cuenta que es en este ámbito local donde se formalizan o concretan los mecanismos empresariales derivados del desarrollo económico.

Un aspecto de gran interés en relación a esta reclamación descentralizadora es que, en gran medida, se sustenta o justifica en función del cambio que se propone en la caracterización y valoración del Patrimonio en torno al valor de identidad, ya que con este nuevo valor los referentes universalistas, y por tanto generales, pierden peso en favor de aquellos otros diferenciadores, particularizadores o localistas implícitos en el valor de identidad. No es de extrañar, por tanto, como ahora veremos, que sea el patrimonio etnológico, el de mayor relevancia identificadora, el más vinculado a lo local o particular y, curiosamente, el menos protegido históricamente por la administración pública, el que se esté convirtiendo en el foco principal de atención y, muy especialmente, en el símbolo de este nuevo modelo de tutelar.

De nuevo, y volviendo al análisis de los efectos de este emergente modelo tutelar en la Historia del Arte, debemos señalar que esta reorientación de la Protección hacia el ámbito local supone un reto para nuestra disciplina al que hasta ahora, creemos, no ha respondido adecuadamente. Nos referimos precisamente a la escasa atención que historiográficamente la Historia del Arte ha prestado al arte local o provincial, sobre todo, en el ámbito docente, lo cual significa que excluimos de la formación del alumno precisamente aquella realidad histórico-artística que podría suponer el ámbito en el que desenvolverse profesionalmente.

Al margen de esta dimensión formativa, un hecho de gran interés que la atención patrimonialista por lo local está poniendo de manifiesto es, como ya comentamos anteriormente, la fusión de masas patrimoniales o valores culturales (etnográfico, histórico, ambiental, paisajístico, natural, etc.), la cual resulta difícil precisar en su valoración y acción patrimonial desde la Historia del Arte, dada la unicidad en la orientación de nuestra disciplina hacia lo exclusivamente artístico. Si a esto unimos las carencias formativas en otros ámbitos relacionados con la Protección (regulación jurídica, identificación de causas de deterioro en los bienes, criterios de intervención, análisis de técnicas artísticas y materiales, descripción real de objetos de diversa naturaleza, representación planimétrica, etc.) entenderemos las carencias de la Historia del Arte para adentrarse plenamente en las posibilidades profesionales que ofrece el Patrimonio Histórico.

Para concluir esta comunicación quisiéramos enunciar al menos tres ámbitos patrimoniales en los que ya se percibe la aplicación de los nuevos postulados tutelares enunciados someramente en este trabajo:



- Las actuaciones patrimoniales financiadas por la Unión Europea.
- Los itinerarios culturales, en concreto, las rutas del Legado Andalusi.
- La relevante atención prestada al patrimonio etnológico.

En relación a las diferentes partidas presupuestarias o programas puestos en marcha desde la Unión Europea para la financiación de actividades relacionadas con el Patrimonio Histórico⁹, debemos señalar que se tratan de actuaciones que no están haciendo sino potenciar a un nivel extraordinario los objetivos de una iniciativa ya ensayada con mucho éxito en nuestro país, el de las Escuelas Taller. En definitiva, de lo que se trata es de, a través de la intervención en el Patrimonio Histórico (fundamentalmente labores de rehabilitación o revitalización urbana), conseguir objetivos extrapatrimoniales como los del desarrollo económico y social de la población residente a través, sobre todo, de la explotación de las potencialidades turísticas de los lugares objeto de actuación. Para ello, y precisamente porque los objetivos son extrapatrimoniales, los organismos encargados de la gestión de estos proyectos son distintos a los tradicionalmente competentes en esta materia, fundamentalmente los ayuntamientos o, como sucede en el caso de Granada, organismos específicos dependientes de éstos como la Fundación Albayzín-Granada¹⁰.

Por lo que respecta a los itinerarios culturales y actividades relacionadas (rutas, centros de interpretación, carteles y folletos, etc.), por otro lado, uno de los ámbitos patrimoniales que los ayuntamientos están atendiendo con mayor interés, sobre todo, por su amplia capacidad de actuación, al no existir apenas regulación administrativa y jurídica de estas prácticas relacionadas con la difusión y divulgación, debemos señalar que un ejemplo paradigmático en Andalucía lo constituye el Legado Andalusi, en cuyas rutas encontramos presentes gran parte de los presupuestos de este nuevo modelo tutelar:

- Su propia configuración como producto cultural en cuanto magno ejercicio de creación o interpretación del Patrimonio.

- La utilización del Patrimonio como recurso productivo, donde destaca esencialmente su capacidad para el reequilibrio territorial al atravesar las rutas prácticamente todo el territorio andaluz, especialmente dos zonas con-

⁹ En el caso de Granada, por ejemplo, tanto ciudad como provincia, estos fondos están siendo muy cuantiosos y diversos: Plan Urban, Proyecto Piloto Urbano, Programa Operativo Local, Plan Leader, etc.

¹⁰ Sería muy interesante analizar los efectos, en muchos casos perversos, que las diferentes iniciativas de la Unión Europea están teniendo en nuestro Patrimonio Histórico, lo cual debería ser objeto de un estudio específico, especialmente, el hecho de la favorable unanimidad social, política e incluso científica que sus prácticas están produciendo, y ello a pesar de la clara inadecuación de muchas de ellas. Sin duda, el hecho de que todos estos proyectos cuenten con financiación es una razón fundamental que explica esta falta de crítica ante la creencia neoliberal extendida de que la tutela se reduce prácticamente a un problema de financiación.

sideradas estratégicas: los centros urbanos medios y las áreas rurales y de montaña.

- La dimensión etnológica y antropológica, tal y como lo demuestra la importancia otorgada a todos aquellos bienes tradicionales (fiestas, gastronomía, artesanía, etc.) y a la utilización de referentes personales o vivenciales (las descripciones de famosos viajeros, el caso de Washington Irving, o personas relevantes) para la propia configuración de las rutas.

- La consideración unitaria de todos los bienes, especialmente los naturales y culturales y, derivado de ello, la combinación de todas las formas de ocio posible, sobre todo, aquellas que constituyen una alternativa al tradicional sol y playa y, por tanto, con mayores posibilidades de crecimiento.

Finalmente, por lo que respecta a la relevante atención prestada al patrimonio etnológico, especialmente desde las administraciones locales, debemos señalar que ésta obedece, como antes anticipamos, al hecho de que es esta masa patrimonial la que de una manera más precisa se corresponde con los parámetros tutelares definidos por este modelo de protección basado en el aprovechamiento productivo, de ahí su relevancia actual. Estas serían algunas de las razones que explica este predominio, el cual podríamos ejemplificarlo en la comparativamente desmesurada atención prestada en la actualidad a la identificación y recuperación de los sistemas hidráulicos tradicionales, especialmente los molinos. Las enumeramos:

- Capacidad de actuación de las administraciones locales, ya que en la mayor parte de casos se trata de bienes que carecen de reconocimiento formal como integrantes del Patrimonio Histórico y, por tanto, no sujetos al control administrativo cultural.

- Amplias posibilidades para proceder a la modificación, reconstrucción o puesta en valor de estos bienes. Esto está posibilitado por la falta del referido control administrativo y, también, por la vinculación de su intervención a su recuperación funcional sea original o no (museos, hoteles, restaurantes) lo cual, obviamente, requiere de su integridad formal para funcionar adecuadamente.

- Grandes posibilidades para explotarlos turísticamente, ya que la ventaja del patrimonio etnográfico en general es su continuidad histórica, lo que permite al visitante participar e integrarse en unas formas de vida presentes pero de gran arraigo histórico. La autenticidad de estas experiencias no sólo visuales o cognitivas sino vivenciales, materiales o tangibles se aumentan, además, si tenemos en cuenta que se accede a un tipo de ocio diferente, singular y muy personalizado.

- Incorporación de las capacidades que en general dispone el patrimonio del medio rural, que es donde se conservan más ampliamente los bienes etnológicos, como, por ejemplo, la fusión entre espacios naturales y culturales, combinación de formas de ocio, etc.



Tomando como referencia estas últimas valoraciones en relación al patrimonio etnográfico, y en particular a los molinos, aunque observándolas desde una perspectiva más general en relación a este emergente modelo de Protección que pretende implantarse, quisiéramos comentar, a modo de conclusión, que asistimos a un cambio sustancial en las estrategias y objetivos patrimoniales cuyos efectos pueden ser muy importantes para la Protección del Patrimonio Histórico, repercutiendo, además, en nuestra disciplina y en su tradicional participación en el ámbito del Patrimonio Histórico.

A través del metafórico enfrentamiento entre molinos y catedrales, con el que identificamos en parte esta comunicación, no queremos sino llamar la atención sobre el efecto distorsionador que está produciendo este nuevo modelo tutelar. Los bienes culturales tradicionalmente atendidos de forma mayoritaria por parte de las políticas patrimoniales (sobre todo, los más relevantes desde el punto de vista histórico-artístico, como podían ser las catedrales), así como los mecanismos y criterios empleados en la ordenación jurídica y administrativa de los mismos, van a quedar minimizados o radicalmente modificados ante el empuje de nuevos bienes y valores culturales más capaces de generar riqueza a través de la atracción social, dada la primacía, como factores motivadores de la visita, de otros criterios ajenos a la mayor o menor relevancia cultural.

Los molinos, en este sentido, con sus posibilidades de adaptación y ambientación, su utilización vivencial, colectiva o individual, como hotel, restaurante o casa privada, su vinculación e imbricación en el medio natural, su singularidad y diferencia derivada de la diversidad de los medios en los que se sitúa, las escasas servidumbres impuestas por la administración, etc., representan de una forma muy adecuada el emergente modelo tutelar, cuya confrontación con el todavía vigente, el representado por las catedrales, resulta inevitable, de ahí la necesaria toma de posición, especialmente por parte de la Historia del Arte, sino queremos lastimosamente reproducir una de las más famosas escenas quijotesas.



EL PROYECTO DE RESIDENCIA-CLUB DE ANCIANOS EN EL ANTIGUO CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE PLASENCIA

M^a DEL CARMEN DíEZ GONZÁLEZ
Universidad de Extremadura

Aunque el mejor método de conservar los edificios históricos sea el darles un uso, el presente trabajo enjuicia los resultados de dos actuaciones diversas sobre sendos casos análogos: los conventos franciscanos de San Francisco de Plasencia y San Francisco de Cáceres.

Con una larga historia constituyen, uno y otro, importantes hitos en sus respectivas urbes. Ambos fueron, también, los primeros asentamientos masculinos de religiosos regulares que se establecieron en ellas tras la Reconquista y, siguiendo la tradición minorítica, en el extrarradio.

San Francisco de Cáceres

Surgió en 1472 por iniciativa de la orden, bajo la dirección del padre fray Pedro Ferrer¹, y con el concurso de la nobleza cacereña que, a instancias del noble Diego García de Ulloa, permitió su implantación y colaboró en el alzamiento. Fueron también mecenas destacados el obispo cauriense, D. Íñigo Manrique de Lara, los RR. CC., y el entonces arzobispo de Sevilla, D. Pedro González de Mendoza.

El conjunto, de grandes dimensiones, conserva buena parte de la edificación primitiva religiosa, fruto de varias campañas constructivas²[1]:

-La primera, desde 1473 hasta mediados del siglo XVI, sigue la tradición del gótico tardío. A ella pertenecen la iglesia y el piso inferior del patio más antiguo, denominado por sus características formales: claustro gótico³. Destaca la intervención del maestro Gonzalo de Vega, o de la Vega, en la

¹ SANTA CRUZ, J. de: O.F.M.: *Crónica de la Santa Provincia de San Miguel*. Madrid, Ed. Cisneros, 1989, págs. 265-267.

² Un estudio detallado del mismo se recoge en DIEZ GONZÁLEZ, M^a del C.: *Los conventos franciscanos en la Provincia de San Miguel*, Tesis Doctoral de la UEX. Cáceres, 2000 (actualmente en prensa).

³ ULLOA GOLFÍN, P.: *Memorial de Ulloa*, Badajoz, Institución Cultural "Pedro de Valencia", 1982, págs. 54 v.-55.



1. Proceso cronoconstructivo del Convento de San Francisco de Cáceres.

terrazza y ejecución de la fachada de templo⁴, rematada hacia 1506.

-A la segunda etapa se deben las obras de ampliación con motivo de erigirse la Provincia franciscana observante de San Miguel (1548) y escoger a este convento como sede de los capítulos y del archivo de la misma⁵. Comienza así la incorporación progresiva de las formas y espacios del Renacimiento en la capilla de los Torre, adosada al muro del evangelio, el denominado "claustro

renacentista" y la segunda planta del "gótico", que obligó a un cambio en las cubiertas de las galerías inferiores.

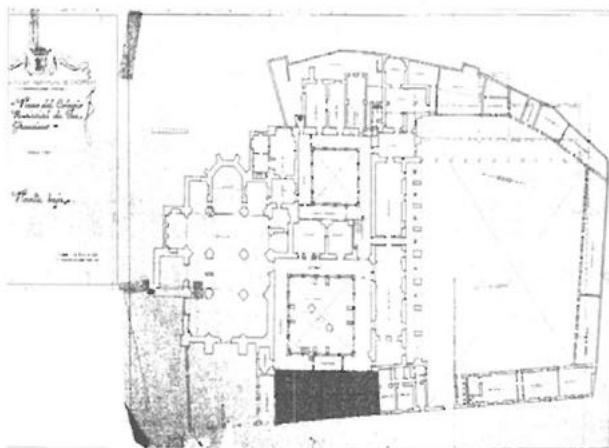
-Una tercera fase de construcción, que podemos considerar remate de la precedente, se efectúa ya en el tercer tercio del XVI, casi con perfecto dominio de la sintaxis y proporciones clásicas, como los arcos que cierran el compás (1571-1571) y toda la crujía occidental en la que dio las trazas para el refectorio, cisterna del patio principal y sus brocales, el maestro Pedro de Marquina (1571), trabajo que ejecutaron Martín Guerra y Lorenzo Martín⁶. Mientras que en la portería, no se sabe si en la traza o decoración de sus airo

⁴ Archivo Diocesano de Coria-Cáceres, (A.D.C-C): *Cuentas de fábrica de la Parroquia de Santa María de Garrovillas*, libro 63, f. 19.

⁵ SANTA CRUZ, J. de, O.F.M.: *op. cit.*, pág. 270.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Cáceres (A.H.P.C.) P.N.: leg. 3633, f. 72-73 v. HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco" de Cáceres*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1981, págs. 143-146. PULIDO Y PULIDO, T.: *Datos para la Historia Artística Cacerense, (Repertorio de artistas)*, Cáceres, Institución Cultural "El Brocense", 1980, págs. 209-210, y 587-588. HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco el Real" de Cáceres*, Salamanca, Diputación Provincial de Cáceres, 1993. pág. 22.

⁷ HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco el Real" de Cáceres*, *op. cit.*, pág. 72.



2. Plano del "Colegio Provincial de San Francisco", Planta baja. Cáceres, 1952.

sas bóvedas, tuvo parte Diego de Alcántara⁷ (1571). Finalmente, entre 1722 y 1726, se restaura el hastial de la iglesia por amenaza de ruina⁸. La solución técnica adoptada aporta una nueva imagen al edificio, a partir de entonces barroca, con un aire que recuerda modelos de la segunda mitad del XVII, pero a la que corona un conjunto plenamente dieciochesco que componen dos airo-sas espadañas y una capilla central⁹. Al mismo siglo XVIII debe pertenecer la fachada sur, precedida de un amplio pórtico de arcadas.

Durante la Guerra de la Independencia¹⁰ y el Trienio Liberal¹¹ el convento sufrió varios incendios, y parece que tales acciones obligaron a apuntalar los soportales de la fachada sur. En 1836, desamortizado el cenobio, comenzó una nueva fase de adaptaciones a los diversos usos comunitarios que se asentaron en el mismo: Cuartel¹², Hospital, Hospicio y Casa Cuna¹³.

⁸ Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) *Clero Secular - Regular*, Cáceres, *San Francisco*.- Paps. 1, leg. 1409. "Información hecha a petición del convento en que se justifica ser Patronato Real", 11-VIII-1722; 18-VIII-1722. Archivo Municipal de Cáceres (A.M.CC.) *Libro de Acuerdos 1719-22*, 23-II-1722, "Memorial del el Padre frai Sevastián..." *Ibidem*, 16-IX-1722.

⁹ A.H.N.: *Clero Secular - Regular*, leg. 1409, nº 102, "Donación que el Ilmo. Sr. D. Sancho Antonio de Velunzas y Corcuera. Año de 1726", s/f.

¹⁰ HURTADO, P.: *La Parroquia de San Mateo de Cáceres y sus agregados*. Cáceres, Imprenta la Minerva Cacereña, 1918, pág. 91.

¹¹ *Ibidem*.

¹² MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Almendralejo (Badajoz), Biblioteca Santa Ana, 1955, vol II, pág. 85; HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco el Real"...*, op. cit., pág. 25

¹³ H.P. CC., *Hacienda: Clero*, caja 11, exp. 50, Registro de Administración de fincas del Estado, 1848. A.D.C.-C.: leg. *Conventos*, Coria, III-1852.



3. Nicho sepulcral restaurado en la capilla de los Saavedra.

En 1939 lo ocupó el “Colegio Provincial San Francisco”, como colegio y residencia de jóvenes huérfanos de la Provincia¹⁴. A los deterioros y reformas sucesivas se unieron además otros problemas como la humedad que transmitía al inmueble la corriente de El Marco, arroyo que pasa por sus inmediaciones, y la falta de luminosidad derivada de la condición compacta de su arquitectura.

En estas circunstancias fue declarado

“Monumento Histórico-Artístico” el 21 de enero de 1949. A partir de entonces comenzaron las reconsideraciones sobre el destino de un edificio de tal categoría y las divagaciones entre restauración y rehabilitación¹⁵. Podemos distinguir así otra serie de etapas de acomodación del inmueble a nuevos usos. Entre 1968 y 1980, la Diputación Provincial y la Dirección General de Bellas Artes (1974-76) emprenden la restauración del inmueble como preparación para su futura rehabilitación. Las actuaciones por parte del primer organismo comprenden las dependencias claustrales y por parte de la segunda institución la iglesia y claustro gótico. Ambas partieron de un entorno cultural proclive a la restauración en estilo, para aproximar el inmueble a la época de mayor esplendor conventual, pero sin un asesoramiento técnico y cultural competente sobre la naturaleza del edificio, su funcionalidad, los materiales que lo integraban, los colores que animaron sus paredes, etc. El relato de dichas actuaciones ha sido publicado por un testigo presencial de los hechos¹⁶, sin que se conserve oficialmente un registro de los mismos.

¹⁴ HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio “San Francisco el Real” de Cáceres*, op. cit., pág. 25.

¹⁵ Véase al respecto las consideraciones que sobre estos términos indica VILLANUEVA SANDINO, F.: “Construir sobre el pasado”, en *Rehabilitación y ciudad histórica*, Jerez, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1988, pág. 13-14.

¹⁶ HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio “San Francisco” de Cáceres*, Op. cit., págs. 117-133.



4. Aspecto actual del "Claustro renacentista" de San Francisco de Cáceres.

Parece claro que todas las obras emprendidas a partir de 1972 tomaron como base el Anteproyecto de Restauración firmado, ese año, por el arquitecto del Colegio madrileño Julio Alcará¹⁷. El plano de "situación actual" de dicho proyecto coincide con otro más antiguo de 1952 [2] que nos permite conocer el estado inicial de donde partieron las reformas y enjuiciar las sucesivas campañas. Como datos más destacados se aprecia la entrada en la fachada meridional, por un estrecho vano con peldaños que descienden al primer tramo de la actual Sala Europa; el fuerte deterioro del inmueble obligaba a sostener, el soportal de la misma fachada con puntales y la arquería del atrio con stribo. En el plano de la reforma se proyecta ya el ingreso meridional al inmueble a través de la capilla de los Paredes¹⁸ y el traslado de unos arcos, decorados con pomos, de la capilla Golfín al vestíbulo. Desaparecen también los soportes de las arcadas de la misma fachada. Ello permitió mantener en pie el edificio, muy dañado en las cubiertas y proceder a rehacer algunos elementos como bóvedas, remates acareados de algunas tumbas [3], o la incorporación de escudos nuevos en el renovado pedestal del que arranca el pretil de la escalera¹⁹ que enlaza las dos plantas del edificio. Se procedió así mismo a la apertura de nuevos vanos de iluminación y paso a las estancias, pero con ello se destruyeron algunas pinturas murales²⁰.

¹⁷ D.P.C.: *Obras*, sig. 3.594.

¹⁸ Debieron seccionarse entonces las nervaduras de la bóveda.

¹⁹ Inexplicablemente se decora con el escudo de la Orden de Alcántara, el de la Provincia y el de Zarza la Mayor, por ser de dicha localidad el aparejador de las obras. Cfr. HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco" de Cáceres*, *Op. cit.*, pág. 123.

²⁰ Como un fresco de la capilla de los Peña. HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco el Real" ...*, *Op. cit.*, pág. 78



5. Puerta nueva de ingreso a una de las dependencias del Complejo Cultural "El Brocense", antigua sacristía del convento.

poco ortodoxa fue la actuación emprendida en el segundo patio, o "claustro renacentista", donde se procedió a una drástica operación de cirugía estética y maquillaje del mismo; así, entre otras acciones, cabe citar el desmonte de los contrafuertes que sustentaban las arcadas, con inclusión de la piedra que les daba forma en el banco, originariamente de tapial, y simular fábrica de sillería [4]. Lo que originó un cambio en la estructura

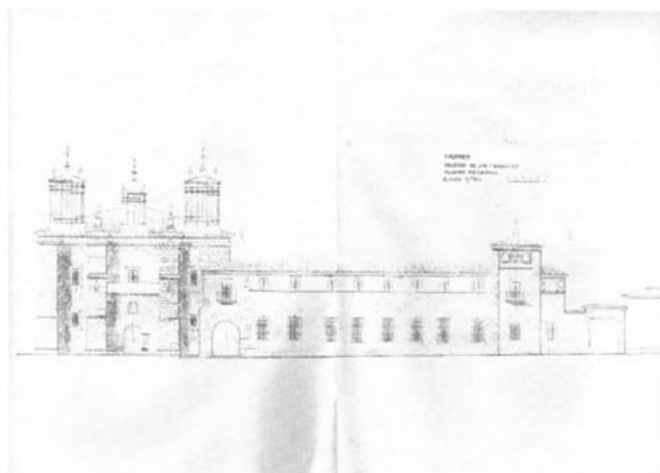
sustentante, obligando a calzar los cimientos con hormigón y sujetar los muros por el sistema de "cola de milano"²¹. Así mismo se ennoblecieron los nuevos vanos de acceso entre las dependencias limítrofes y el patio con cantería, imitando puertas y ventanas antiguas del mismo edificio [5] o con piezas de acarreo. Quizás, la actuación más grave fuera la que olvidó incluir la canalización del agua de lluvia y sus desagües en el primer claustro, que provocó la inundación de la bandeja interna, llegando la humedad a los corredores y dependencias anejas²². Pero no todo fueron desafueros, se corrigieron los defectos de canalización de la ribera de El Marco, consolidaronse los muros y se eliminaron otras humedades²³ que hacían

peligrar la estabilidad del inmueble. El 12 de febrero de 1980 se crea la Institución Cultural "El Brocense", dependiente de la Excm. Diputación, para la promoción y desarrollo de la cultura en la provincia de Cáceres y desde esta nueva institución se tutela el edificio como "Complejo cultural",

²¹ *Op. ult. cit.*, pág. 76.

²² HURTADO DE SAN ANTONIO, R.: *El Monasterio "San Francisco" de Cáceres*, *op. cit.*, págs. 127-128.

²³ D.P.C.: *Obras*, exp. 3.658, 3.



6. Aspecto de la fachada occidental de San Francisco de Cáceres, antes de la reforma de 1980.

asentando en el mismo la sede junto a su Archivo y Biblioteca, además del Conservatorio de Música y la Escuela de Bellas Artes. A partir de entonces el acondicionamiento del mismo se encomendó a los arquitectos de dicho organismo, que la efectuaron en cuatro etapas consecutivas, tras las que el inmueble adoptó la configuración actual.

La primera fase, encomendada al colegiado D. José María López Montenegro, inició la transformación del templo en Auditorio. La memoria del proyecto de reforma²⁴, firmado en febrero de 1980, adolece de un estudio serio y pormenorizado de la historia y situación del edificio, declara observar algunos *defectos en paramentos y suelos de cantería inacabados así como ligeros desperfectos en otras partes de su fábrica*, y arguye los criterios de adaptación, como son: *respetar la traza del edificio en su anterior destino, realizando únicamente las obras de reparación de los deterioros aludidos y aquellas indispensables a la nueva dedicación de la Iglesia*. Entre los cuales señala para el interior como *aconsejable* completar el revestimiento de sillería de dos paramentos encalados. Afortunadamente la Diputación no pudo correr con este gasto, que además de falsear el edificio, obviaba una parte importante de su historia constructiva: un rico comienzo de las obras en sillería²⁵ debido a mecenas poderosos, y la acometida del resto del templo, por un particular, la noble D^a María de Ovando, que fue incapaz de continuar en este ritmo la construcción, alzándose el resto en mampostería. Material, que por otra parte, es el habitual en muchas de las construcciones

²⁴ D.P.C.: *Obras*, exp. 3557, 3. "Proyecto de Auditorium del Conservatorio Provincial de Música".

²⁵ DIEZ GONZÁLEZ, M^a del C.: *Los conventos franciscanos ...*, op. cit.



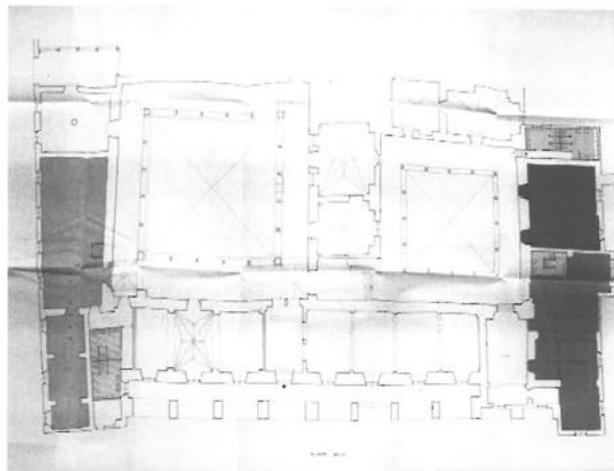
7. Proyecto para la fachada del Auditorium del Complejo Cultural San Francisco, 1980. José María López Montenegro.

religiosas de la zona, y de uso frecuente en las que emprendieron los franciscanos en la misma Provincia. La rehabilitación supo adecuar el espacio al fin concebido, pero respecto a la restauración se cambió sustancialmente el aspecto de la fachada [6], pues consolidó el cerramiento de cuatro vanos, dos por cada arcada lateral, que ya hiciera Bellas Artes, suprime el pretil de un balcón en el arco central, recubre la parte inferior de los muros con un zócalo de sillería y oculta el mampuesto de los muros con cal [7]. La fachada de este modo cobró mayor armonía. Mejoraba además el entorno del atrio, donde anteriormente se habían consolidado las arcadas, suprimido el refuerzo de estas y descubierto el escudo de Felipe II. López Montenegro proyectó la pavimentación y los adornos vegetales, sustituyendo las bóvedas de arista del pórtico de ingreso al convento por una cubierta de madera²⁶.

La segunda fase, en febrero de 1981, acomete la reforma y rehabilitación del convento para albergar la Escuela Elemental de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, la Institución Cultural el Brocense y el Archivo y Biblioteca Provincial de la Diputación. La *Memoria descriptiva*²⁷ adolece de los mismos defectos que la referida a la iglesia y demás actuaciones. Se elabora de forma muy genérica, sin estudio profundo de los espacios que se van a intervenir, ni de sus características formales y estructurales. Se consagra a través de ella el reparto espacial del inmueble entre las instituciones dichas. La sede del archivo y biblioteca se ubica en la crujía occidental y esquina

²⁶ D.P.C.: *Obras*, exp. 3594.

²⁷ D.P.C.: *Obras*, exp. 3525, 3. "Proyecto de Reforma y Restauración del convento de San Francisco", Arquitecto José María López Montenegro.



8. Proyecto de reforma y restauración del convento de San Francisco", Planta baja, 1981. J. M. López Montenegro.

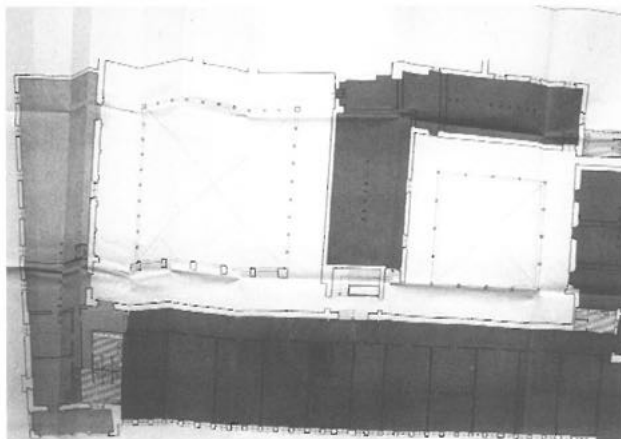
suroeste del claustro gótico en las dos plantas. El Conservatorio de Música ocupa la mayor parte de las crujías este y sur de la segunda plantadel mismo patio. La Escuela de Bellas Artes se sitúa en planta alta entorno al claustro "renacentista" y la Institución Cultural en el ala oriental de este mismo patio. Se dejaban sin utilizar las capillas del claustro gótico, crujía oriental y las correspondientes a la sacristía y antesacristía por su *especial Arquitectura*, destinandolas a *representación oficial y usos comunes de recepciones, conferencias, exposiciones, etc.* El respeto a las capillas implicaba una incómoda distribución del espacio sobre todo para la sede de "El Brocense". Por ello, al surgir otros eventos²⁸ originó cambios en el proyecto. Un año más tarde, en febrero de 1982, se confía la reforma a D. Alfredo Fernández Sánchez. Varias actuaciones destacan en esta tercera fase²⁹. Por una parte la remodelación de la fachada sur, a partir de entonces simétrica, pues la esquina sudoriental de la misma copia la galería alta del suroeste, tal como se rehizo antes de 1979 [10]. Importante fue también la nueva distribución del espacio en la segunda planta y el asentamiento de la Institución Cultural en las capillas claustrales de la sacristía y antesacristía abiertas al claustro renacentista.

La última fase de rehabilitación (1983) comprende la zona este del inmueble³⁰. Su mal estado facilitó que fuera derribada y construida ex novo.

²⁸ Como la aparición de unas celdas penitenciales en el muro de la epístola que impidieron excavar en él una escalera para acceder al coro, y la recalificación del Conservatorio de Música como de Grado Medio, con una mayor exigencia de espacio.

²⁹ D.P.C.: Obras, exp. 6383, 1, *Proyecto reformado del Complejo Cultural San Francisco*, Arquitecto: Alfredo Fernández Sánchez

³⁰ D.P.C.: Obras, exp. 3658, 3.



9. Proyecto de reforma y restauración del convento de San Francisco", Planta alta, 1981. J. M. López Montenegro.

Con ello se perdió definitivamente la zona de servicios del antiguo convento [11].

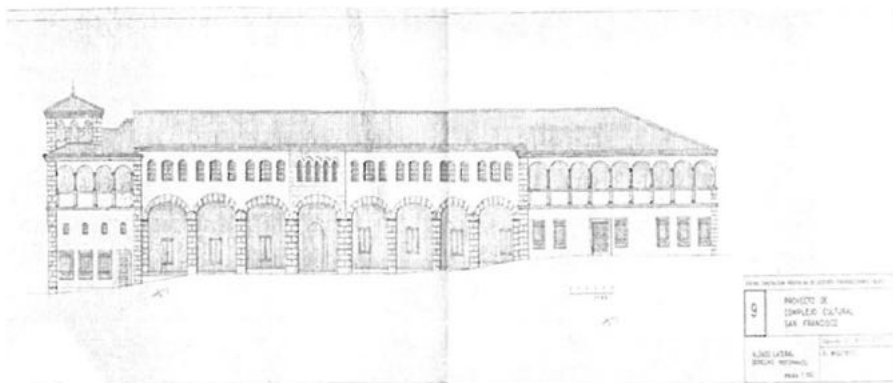
Así mismo se acometen toda una serie de obras complementarias en la explanada que precede al ingreso sur: aparcamiento, alcorques, zócalo de granito en la fachada, etc. La rehabilitación de San Francisco de Cáceres ha conseguido plenamente sus objetivos, facilitado la continuidad del inmueble en el tiempo. Pese a que ha desgajado unidades como las dependencias de la sacristía y el templo, el reparto espacial es coherente. Hoy es un hito vivo en la ciudad, punto de encuentro de actividades culturales y su consideración y estima entre los vecinos es muy alta. Bien es verdad que juzgamos excesivamente drásticas algunas de las intervenciones que hemos reseñado, tendentes a su embellecimiento, sobre todo aquellas que le prestan un aspecto teatral y almibarado, de irritante *falso histórico*.

San Francisco de Plasencia

Desconocemos la fecha exacta de su fundación, pero la comunidad franciscana se documenta ya en 1233³¹, pocos años después de la conquista de la ciudad. Su origen aunque incierto parece deberse a iniciativa de la Orden que escogió la ermita de Santa Catalina, frente a la Puerta de Talavera y en el suburbio del Arenal, cerca del río Jerte. La nobleza local y los obispos placentinos contribuyeron a su engrandecimiento, y el cenobio creció a lo largo del XIV³², sin embargo, tres siglos más tarde la fábrica amenazaba

³¹ SANTA CRUZ, J. de, O.F.M.: *op. cit.*, pág. 138.

³² DIEZ GONZÁLEZ, M^a del C.: *Los conventos franciscanos...*, *op. cit.*



10. Proyecto de reforma de la fachada sur del Complejo Cultural San Francisco, 1983, Alfredo Fernández Sánchez.

ruina³³. Coincidió ello con la apropiación del inmueble por la rama observante y los nuevos frailes construye prácticamente de nuevo todo el convento [12].

Entre 1607 y 1622 se alzaron las crujías occidental y sur del claustro, gracias a las dádivas de la propia Provincia de San Miguel y las generosas limosnas del prelado D. Pedro González Acebedo³⁴. Dio las trazas fray Francisco de Valladolid³⁵, miembro de la misma orden, y se encomendaron al maestro placentino Francisco Daza. Al remate de la iglesia (1681) contribuyó también el obispo D. fray José Jiménez Samaniego³⁶, dominico. Del templo, sobrio y de grandes proporciones, destacan un precioso ventanal en el brazo izquierdo del crucero relacionado con Andrés García de Quiñones³⁷, y la fachada en piedra sillar, de influjo manierista, posiblemente más antigua, tal vez de fines del XVII. La familia Trejo costeó una de las dependencias más interesantes: la sacristía (1615-24), donde se colocaron las armas de uno de sus más activos y destacados miembros, el cardenal D.

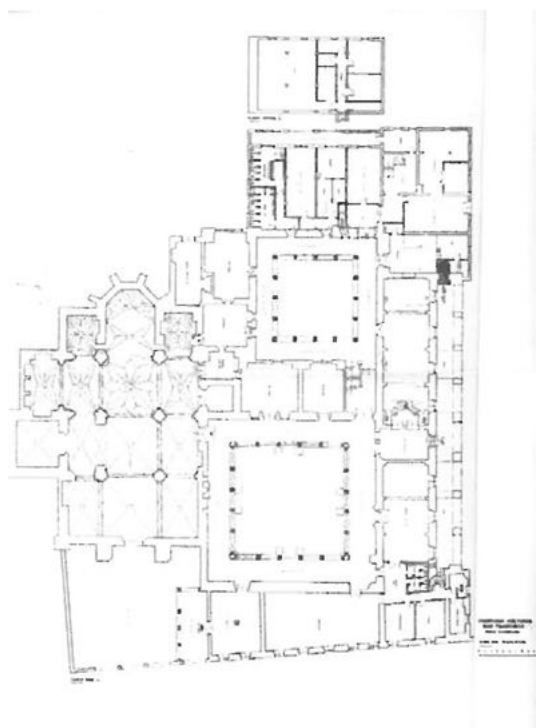
³³ SANTA CRUZ, J. de, O.F.M.: *op. cit.*, pág. 143.

³⁴ *Op. ult. cit.*: pág. 144. FERNÁNDEZ, fray A.: *Historia y anales de la ciudad y Obispado de Plasencia*, Cáceres, Publicaciones del Departamento Provincial de Seminarios de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1952, págs. 11 y 475.

³⁵ A.H.P.C.: *P.N.*, de Francisco del Campo, leg. 233, s/f. 1607.

³⁶ SÁNCHEZ LORO, D.: *Historias placentinas inéditas*, 1ª parte, Cáceres, Instituto Cultural "El Brocense", vol. B y C, 1982, pág. 127. Detentó su cargo entre 1683 y 1692. Cfr. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Episcopologio. Los obispos de Plasencia, sus biografías*. Caja de Ahorros de Plasencia, 1986, pág. 59.

³⁷ DIEZ GONZÁLEZ, Mª del C.: *Los conventos franciscanos...*, *Op. cit.* MARTÍNEZ VÁZQUEZ, F.: *El terremoto de Lisboa y la Catedral de Coria (Vicisitudes del Cabildo), 1755-1759*, Coria (Cáceres), Excmo. Ayuntamiento de Coria, 1999, pág. 37.



11. Proyecto reformado del Complejo Cultural San Francisco, planta baja, 1982, Alfredo Fernández Sánchez.

Gabriel de Trejo Paniagua³⁸, personaje que sufragó una habitación sobre la misma, destinada a biblioteca³⁹ (1670). Hacia 1684 se completó la crujía oriental del claustro y la esquina de enlace con la sur. Siguiendo el diseño del franciscano fray Baltasar Coronel la ejecución corrió a cargo de Alonso Martín Peñasco y Juan Fernández Carpo⁴⁰. Merece destacar la labor de las puertas que preceden a la antesacristía y el pasillo de celdas de la triple nave del sudeste, con

jambas que evocan surtidores. La fábrica que subsiste corresponde a esta tercera remodelación del inmueble en XVII, con un acusado aire herreriano en el exterior, roto en la fachada de la iglesia y el vano descritos, mientras que en el interior las bóvedas escarzanas y sus lunetos nos remiten modelos propios de finales del mismo siglo. Siempre fue un convento grande dentro de la demarcación de la Provincia de San Miguel, por ello las tropas francesas se albergaron en el mismo durante la Guerra de la Independencia y causaron estragos en todo el edificio, especialmente en el templo⁴¹, que debió adquirir desde entonces cierto aire neoclásico.

A partir de la desamortización el inmueble pasó a manos particulares y se instalaron en el mismo una fábrica de Sedas y otra de Jabón⁴².

³⁸SANTA CRUZ, J. de, O.F.M.: *op. cit.*, pág. 144.

³⁹SOTO Y MARNE, F. de, o.f.m.: *Crónica de la Santa Provincia de San Miguel de la orden, y regular observancia de N.P.S. Francisco. Parte II*. Salamanca, Eugenio García Honorato y San Miguel, 1743, pág. 144.

⁴⁰A.H.P.C.: *P. N. de Francisco Jiménez de Porras*, leg. 3097, 1684?, s/f.

⁴¹D.P.C.: *Legado Escobar Prieto*, leg. 953, n° 5.

⁴²COELLO, F.: *Atlas de España y sus posesiones de ultramar*. Cáceres, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1988, lám. 22.



12. Proceso cronoconstructivo de San Francisco de Plasencia.

En 1923 la iglesia se adecuó a teatro y más tarde (1953) a cinematógrafo, obra del arquitecto Angel Pérez⁴³. El convento se repartió entre viviendas de carácter social, que ocuparon la zona alta, mientras que la baja se ocupó con diferentes industrias que degradaron el inmueble⁴⁴ que terminó siendo abandonado. Pero 1994, la Consejería de Bienestar Social de la Junta de Extremadura aprobaría el *Proyecto de ejecución de Residencia-Club de Ancianos en el antiguo Convento de San Francisco de Plasencia*⁴⁵, presentado por los arquitectos Fernando Serrano y José María Marzo, desarrollado en las dependencias del inmueble sin ocupar la iglesia y sacristía.

Con ello se ha procedido a una cuidada restauración del edificio, a la que ha precedido un documentado informe histórico a cargo de la geógrafa D^a Montaña Domínguez Carrero. La misma autora detalla pormenorizadamente la situación física de abandono y daños del inmueble como fiel soporte de los planos de *situación actual*, referidos a los tres niveles de edificación⁴⁶: semisótano, entreplanta y planta alta [13, 14, 15, 16 y 17]. Ponderada

CONVENTO DE SAN FRANCISCO (PLASENCIA)

169

Fig. 17. Proceso crono-constructivo.

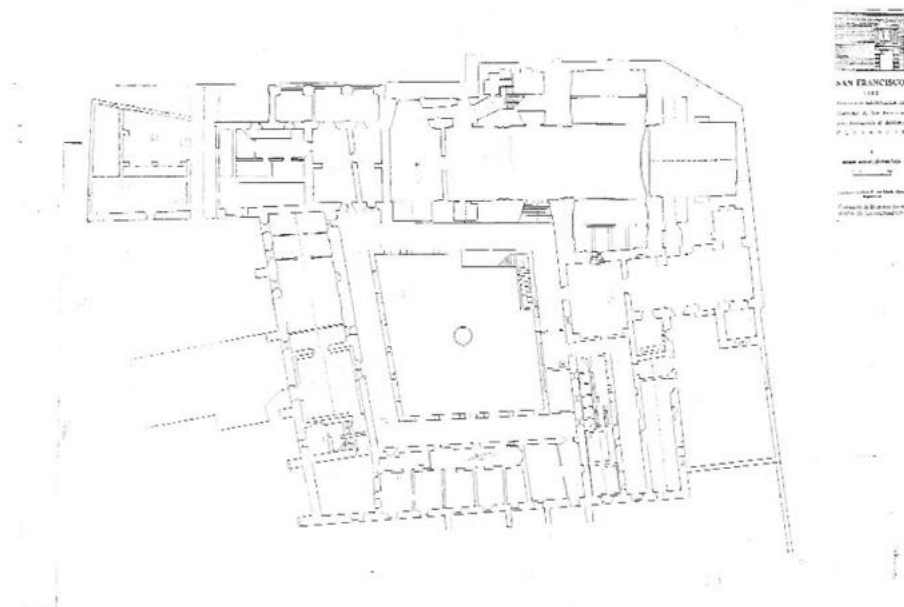


⁴³DIEZ GONZÁLEZ, M^a C.: "El Cine Sequeira. Una reutilización de la capilla del convento de San Francisco de Plasencia", en *Actas del Congreso Ciudades Históricas Vivas. Ciudades del Pasado: pervivencia y desarrollo*, Mérida, 30,31 de enero y 1 de febrero de 1997, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1997, págs. 401-405.

⁴⁴CORVO, V.: "Reportaje de actualidad. Ex-convento convertido en viviendas", *El Regional*, Plasencia, 3-II-1953, pág. 5.

⁴⁵Archivo Municipal de Plasencia (A.M.P.), *Sección de Arquitectura y Urbanismo*, "Proyecto de ejecución de Residencia-Club de Ancianos en el antiguo Convento de S. Francisco. Plasencia", Arquitectos Fernando SERRANO y José María MARZO, 1994, exp. 639/94 y 926/94.

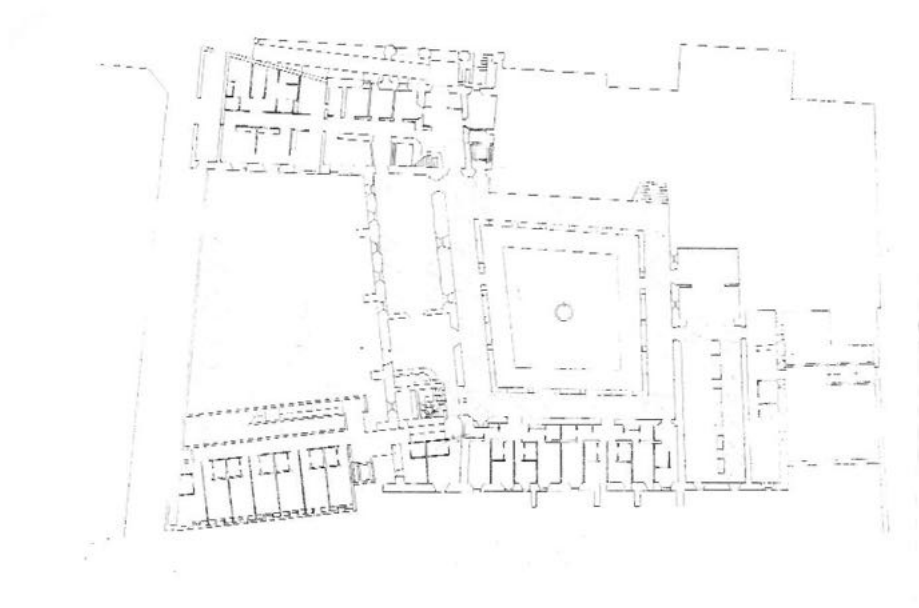
⁴⁶Lamentamos la inadecuación de algunos términos imprecisos como el empleo de la denominación *bóveda de crucería* cuando se refiere a las de arista, pero son sin embargo, defectos mínimos y subsanables. *Loc. ult.cit.*, pág. 12.



13. Proyecto de rehabilitación del Convento de San Francisco para Residencia de Ancianos. Estado actual, planta baja, 1994. Fernando Serrano.

es también la memoria justificativa. Cabe reseñar el ajustado seguimiento de las premisas con las que se comenta la intervención como son el *respeto a la tipología, estructura y volumetría del convento*⁴⁷, decantándose por recuperar los antiguos espacios franciscanos y obviando la etapa industrial, menos interesante, pero de la que respeta vanos abiertos en las fachadas [18 y 19]. Se aprovecha la intervención, además, para reparar todas las cubiertas, incluidas la sacristía y la iglesia, donde aún perdura la adaptación a cinematógrafo y se ha dotado de suelo a la antigua biblioteca, que no existía. También recupera la entrada principal del convento por la fachada norte. Dentro de nuestra valoración positiva destacamos el hecho de que el edificio no haya perdido su fisonomía, reconociéndose perfectamente la estructura del convento barroco donde prácticamente las nuevas habitaciones coinciden con la distribución de las antiguas celdas [13, 14, 15, 16 y 17], y aparecen los componentes materiales que le dieron forma, falsear ninguno. En este orden se respeta totalmente la presencia de la sillería, y la aparición de piezas pétreas reaprovechadas y embutidas en los muros, procedentes de la antigua edificación gótica [20].

⁴⁷ Loc. ult. cit.: pág. 19-20.



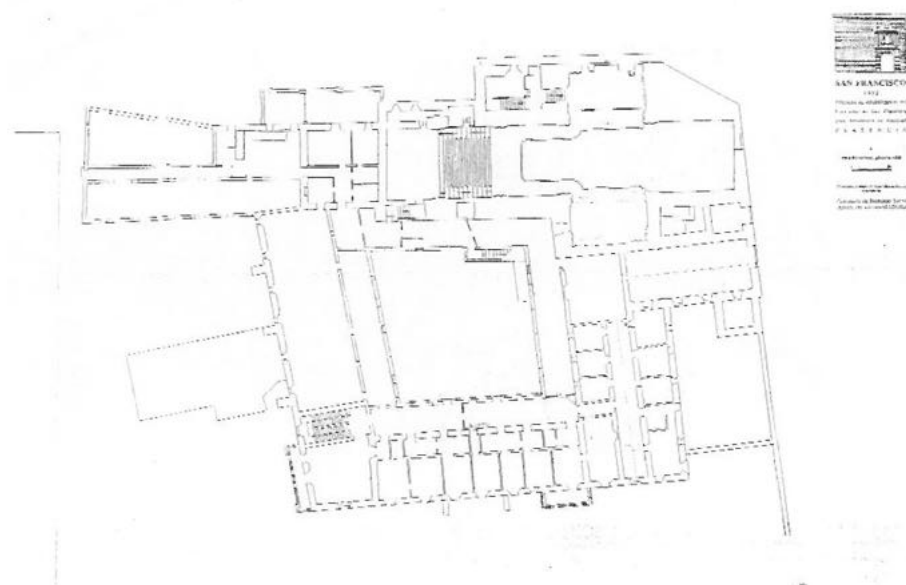
14. *Ibidem*. Planta baja reformada, 1994.

Loable es también el recurso a la restauración analógica diferenciada⁴⁸ en las partes reconstruidas del claustro [21], así como la moderna factura del cuerpo añadido al suroeste [22], por exigencias del encargo⁴⁹, en donde se ha procedido por contraste. Se han mantenido de igual modo los restos de pinturas murales⁵⁰ que aparecieron con las obras y que formaban parte de la decoración de las paredes en la etapa franciscana. Así mismo el proyecto ha mejorado el trazado urbano al abrir una calle en el lateral oeste, que liberó el edificio de viviendas colindantes y ha mejorado el tránsito y comunicación con la parte trasera del inmueble, impedido antes por la huerta. Crítico, sin embargo, no haber respetado la pavimentación de cantos rodados, haciendo dibujos, que enriquecía el andar del claustro. Era una exigencia de la nueva dedicación para evitar que los ancianos perdieran el equilibrio, pero debió hacerse un croquis y fotografiarla. Pudo también reproducirse, al menos una parte de la

⁴⁸CAPITEL, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, Alianza Forma, 1988, págs. 147-155.

⁴⁹Como eran una rampa y zona de vestuarios y habitaciones del personal, situadas en este edificio de nueva planta construido en el ángulo suroccidental.

⁵⁰En concreto las que simulan labores de mármol en el zócalo del claustro y las figurativas de la sala que accede a la tres naves paralelas del a la oriental. Cfr. DIEZ GONZÁLEZ, M^a del C.: *Los conventos franciscanos...*, op. cit.



15. *Ibidem*. Estado actual, planta alta, 1994. Fig. 16. *Ibíd*. Planta alta reformada, 1994.

misma, en alguno de los muros del edificio. También es censurable que se haya suprimido el banco corrido en la cafetería actual, que ocupa la sala del “de profundis”, elemento que la identificaba como pieza importante del cenobio, máxime cuando pudo haber servido de asiento a una serie de mesas puestas alrededor. Es comprensible, no obstante, el cambio del desembarco de la escalera superior hacia el corredor del claustro [14], en lugar de hacerlo en la cafetería [13], pues no era funcional para el nuevo uso, pero solo consta en la memoria de obra. Tampoco se ha respetado la situación de las losas sepulcrales del suelo, por el mismo razonamiento que el pavimento de rojos, y no se dejó referencia de dónde se desmontaron. Por último, el revestimiento final de las paredes ha conseguido un efecto mayor de limpieza, de obra recién acabada, con el empleo del mortero blanco que une la mampostería [23 y 24] y enlucce el interior. Este color formó parte del acabado final en el retoque del edificio tras la invasión francesa, pero no es seguro que recubriera toda la superficie de las paredes.

Pese a todo, podemos concluir señalando que en casi 15 años que median entre la actuación de Cáceres y la de Plasencia se ha producido un sensible avance en el tratamiento del monumento histórico-artístico, tanto por parte de la Administración pública, que se decanta por el uso unitario del inmueble⁵¹, como por los autores materiales del proyecto, arquitectos y constructores, que muestran un gran cuidado a la hora de acometer reformas, con cambios mínimos en la estructura del inmueble, respeto a los restos



17. *Ibidem.* Planta semisótano, reformada, 1994.

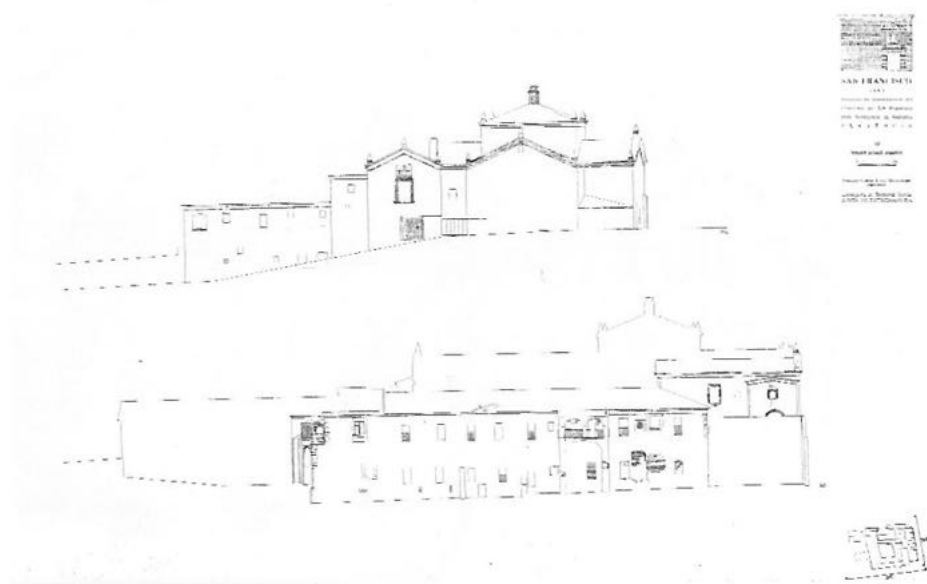
16. *Ibidem.* Planta alta reformada, 1994.

arqueológicos de épocas diversas y marcan diferencias entre lo nuevo y lo viejo. El caso de San Francisco de Plasencia consideramos que cumple positivamente la reflexión de Daniele Vitale:

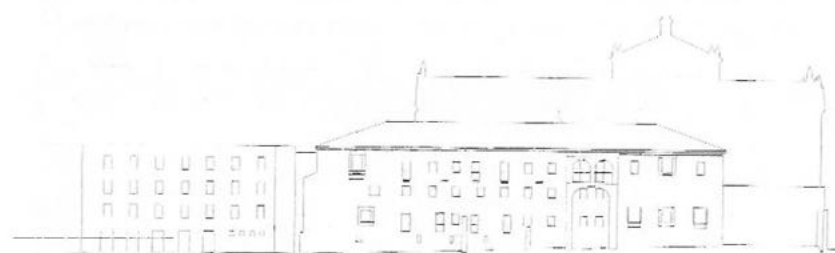
*El proyecto de transformación debe saber leer las diferencias y actuar con sutileza. Debe saber cuando conectarse y cuando no, cuando repetir y cuando oponerse, cuando proceder por analogía y cuando por contraste.*⁵²

⁵¹ El proyecto de D. Fernando Serrano y José María Marzo compitió con otro que presentaba la adaptación del inmueble a varias industrias. Cfr. A.M.P, *Sección de Arquitectura y Urbanismo*, "Complejo San Francisco. Plasencia- Cáceres. Memoria: Proyecto básico de rehabilitación del Convento de San Francisco. Construcción de hotel de cuatro estrellas, restaurante de bodas y celebraciones, centro comercial y de ocio, centro de congresos y garaje-aparcamiento", Junio de 1989. Arquitecto José Carlos Goyenechea.

⁵² VITALE,, D.: "De la restauración y de las metamorfosis de lo falso y lo verdadero", en *Restauración y análisis arquitectónico. II Curso de Rehabilitación del C.O.A.A.O.* Jerez (Cádiz), C.O.A.A.O., 1989, pág. 118.



18. Proyecto de rehabilitación del Convento de San Francisco para Residencia de Ancianos. Estado actual, alzado de la fachada NE. y SE, 1994.



19. *Ibidem*. Alzado reformado de la fachada sur, 1994.



20. Vanos góticos aparecidos en la pared perimetral del claustro, crujía sur.



21. Estado actual de la galería occidental del claustro.



22. Edificación añadida en el ángulo suroccidental del inmueble.



23. Estado en que se encontraba la fachada oriental al comienzo de las obras.



24. Situación actual de la misma fachada.



“LOS PATRIMONIOS”. DESDE LO COTIDIANO HASTA LO UNIVERSAL EN LA ENSEÑANZA DEL PATRIMONIO CULTURAL

OLAIA FONTAL MERILLAS
Universidad de Oviedo

El Patrimonio y los patrimonios

Muchas veces nuestra tendencia a establecer límites aprensibles para las diferentes realidades, nos conduce a simplificar elementos que, conceptualmente, incorporan numerosos matices. La realidad del patrimonio cultural es un claro ejemplo de ello y, de todas las distintas formas de simplificación, la que más le afecta es aquella que se refiere al empleo de una parte para representar el todo, que en literatura se llamaría metonimia. Así es como entendemos por patrimonio cultural, únicamente aquellas obras que destacan de entre un conjunto, bien sea por su especificidad, originalidad, exclusividad, etc. Siendo esto absolutamente pertinente, no podemos olvidar la complejidad en las interacciones de esos bienes con determinados valores culturales, con una gran cantidad de individuos, con diversos contextos geográficos, etc. Y, por otra parte, en función del punto de mira, esos bienes y valores pueden ser ampliados. Así, para la pedagogía, los criterios históricos de clasificación en torno al patrimonio cultural son importantes, pero también lo son las actitudes, los valores y los conocimientos que en torno a este patrimonio se generan.

Es precisamente desde el punto de mira de la pedagogía desde donde son posibles otros patrimonios, otras selecciones que nos permitan trabajar esas actitudes de respeto, valoración, etc. Acudimos a la misma idea de patrimonio, de herencia, de bien y de valor cultural y, todo, desde los círculos más próximos al alumno, desde su propia implicación para que, cuando entre en contacto con el patrimonio de su comunidad, de su país o de la Humanidad, haya comprendido todas esas actitudes y conocimientos desde su implicación, proyectándolos en lo que habrá sido una comprensión significativa¹ de estos procesos de aprendizaje. El patrimonio al servicio de la educación se convierte, de este modo, en un instrumento muy útil al conocimiento de los procesos

¹ NOVAK, J.: *Teoría y práctica de la educación*, Madrid, Alianza, 1982.

por encima de los contenidos en torno al patrimonio cultural².

A aquella primera actitud metonímica de simplificación, sumamos otra, también frecuente, relacionada con la abstracción. Esto es así desde el momento que somos capaces de entender una catedral gótica sin considerar su entorno urbanístico. Esto nos conduce directamente hacia actitudes de mitificación, porque focalizamos en un solo elemento un conjunto de significados que no en todos los casos le corresponden³.

Desde el patrimonio hasta la cultura

Volviendo al patrimonio cultural y analizando separadamente los dos términos que lo componen, surgen multiplicidad de interpretaciones. De manera que si tratamos de definir la cultura⁴, determinar qué dimensiones humanas abarca o simplemente revisamos las diferentes teorías al respecto⁵, lo único que hallaremos es un compendio de propuestas dispares, que parecen dirigirse en una misma dirección pero que, en la mayor parte de los casos, toman caminos diferentes, aunque no necesariamente incompatibles. Y, a modo de ejemplo, basta pensar en la gran cantidad de adjetivos calificativos que pueden acompañar al sustantivo “cultura”: cultura musical, cultura deportiva, cultura televisiva, cultura gastronómica, cultura pictórica... hasta un punto tal, que prácticamente resulta más sencillo tratar de buscar un ámbito de la dimensión humana que no pueda ir asociado al término cultura.

Precisamente en esta multiplicidad de significados reside la clave, siempre que entendamos por cultura todo aquello que ha sido elaborado por el hombre⁶. Al margen quedan las distintas formas de categorización, las “clases” y “categorías” dentro de la cultura, pues en definitiva, el término patrimonio cultural, que es al que nos dirigimos, no hace referencia explícita a estos niveles de ordenación; no, al menos, desde el análisis pedagógico que proponemos. Y, sin embargo, resulta más que fehaciente que existe una referencia implícita, que trata de significar una “cultura elevada” que se asocia, irremediablemente, a la realidad del patrimonio cultural. Así es como surge la mayor de las ambigüedades dado que, si es cultural, lo es en todas sus dimensiones siempre que incluya aspectos “no naturales” y pertenezca a una cultura.

² QUINTANA, J.M.: *Teoría de la educación. Concepción antinómica de la educación*, Madrid, Dykinson, 1988.

³ BUENO, G.: *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Barcelona, Prensas Ibéricas, 1996.

⁴ No se trata de abordar este asunto, pero sí de incidir en la gran complejidad que entraña esta definición. También la ambigüedad asociada al término, sus múltiples usos y su “desviación semántica”.

⁵ Teorías planteadas, muchas, desde el campo de Filosofía.

⁶ SAN MARTÍN, J.: *Teoría de la cultura*, Madrid, Síntesis, 1999.



En el aire, quedan cuestiones como si existen intermedios entre lo Natural y lo Cultural o qué aspectos no entran ni en una ni en otra dimensión. Esta confusión en torno a la realidad cultural nos obliga a buscar la clave del patrimonio cultural en el otro término: "patrimonio". En torno a él comienzan a aparecer referencias a la propiedad legal, a la herencia, a la transmisión... pero, en cualquier caso, nada que defina directamente el concepto de patrimonio; básicamente se hace referencia implícita a una herencia común con sus propios mecanismos de transmisión. Pero, común a qué, a quién o a dónde. En vista de la poca claridad en este término para nuestros fines, acudiremos como último recurso al combinado de los dos que es, en definitiva, el que nos aportará las claves, el sentido de esa turbada mezcla.

Sabemos, lejos de este análisis semántico, que un término como patrimonio cultural y la realidad asociada a él no dependen sólo del significado, por separado y conjuntamente, de los términos que lo componen. Pretendemos, con esto, encontrar un referente sobre el que articular una educación patrimonial⁷ centrada en los procesos y orientada desde la educación.

De la ausencia al sobreentendimiento de la educación patrimonial

Es sabido por casi todos que el patrimonio cultural no debe agredirse, que debe cuidarse, que debe respetarse... Sabemos algunos e intuyen otros por qué esto debe ser así y son muy pocos los que "se lo creen" completamente. Por eso, la actitud que hay que mantener hacia el patrimonio cultural ha sido transmitida por la enseñanza tradicional como si se tratase de "los 10 mandamientos", a modo de una instrucción de máximas, sin ahondar en los procesos educativos que permiten abordarlas y hacerlas efectivas pero, sobre todo, que consiguen interiorizarlas en el alumno o ciudadano en general. Podríamos entender, por tanto, que subyace cierta pretensión de "aprendizaje espontáneo" por parte de los docentes, cuyos alumnos saben que deben disfrutar del patrimonio cultural, pero no tienen las claves para poder llegar a ello. Es entonces, cuando vuelven a surgir conceptos como cultura y como patrimonio para ser trabajados y donde es precisa una metodología y sistematización de las actitudes que se quieren proyectar hacia el patrimonio cultural a partir de una serie de objetivos que serán convertidos en una secuencia educativa.

Existe una especialización, dentro de la educación, para esta realidad dado que aporta el conocimiento de una serie de estrategias que incluyen la colaboración de disciplinas como la historia, la crítica o la estética para contribuir a un conocimiento, una comprensión y una valoración de la realidad patrimonial del pasado y del presente⁸.

⁷ COLOM, A. J., SARRAMONA, J. y VÁZQUEZ, G.: *Educación no formal*, Barcelona, Ariel, 1998, pág. 127.

⁸ CALAF, R. y FONTAL, O.: "El patrimonio Cultural se enseña y se aprende", *Revista de Restauración y Rehabilitación* n° 64, América Ibérica, 2002, págs. 26-29.

Sobreentendidos y saltos al vacío

Por otra parte, y nuevamente desde un punto de vista esencialmente educativo, podemos hablar de un orden metodológico que requiere de un tratamiento específico en cada uno de los pasos de la enseñanza-aprendizaje del patrimonio cultural, concediendo una importancia equitativa a cada uno de ellos. Es frecuente ver cómo en la enseñanza del patrimonio se da un gran salto desde el conocimiento hasta la valoración o el disfrute, exigiendo a los alumnos que sepan valorar simplemente por conocer. Este salto conduce directamente al abismo si no se tienen las claves de la comprensión, si no se ha trabajado el respeto y la valoración. Por lo tanto y continuando la metáfora, en el ámbito formal, la enseñanza debe plantearse como un puente levadizo que permite transitar por diferentes procesos, desde la cima del conocimiento hasta la del disfrute del arte, salvando el gran abismo que existe entre ellas.

Claves para articular la enseñanza del patrimonio cultural. Caso práctico

Una vez hemos planteado el problema que gira en torno a la enseñanza del patrimonio y muy especialmente a la dimensión artística del mismo, argumentamos una serie de orientaciones que permiten desarrollar acciones educativas estructuradas que, insistimos, están planteadas desde un punto de vista pedagógico, con relación al concepto y realidad de patrimonio cultural.

La secuencia cognitiva. Los “puentes” metodológicos

Para poder disfrutar de un bien o un valor cultural, es preciso algo tan sencillo como conocer su existencia. Entre estos dos extremos, principio y fin de un itinerario metodológico que estructura la enseñanza del patrimonio cultural, existen una serie de acciones, traducidas en objetivos, que siguen una misma lógica. Así, la secuencia que comenzaba en el conocimiento, continúa con la comprensión, con el respeto, la valoración y el cuidado, en este orden, para llegar a la transmisión y, finalmente, al disfrute. Para respetar algo es preciso comprenderlo, aunque no sea necesario “compartirlo” y a partir del respeto se puede comenzar a valorar. De forma que el paso del respeto, esencialmente actitudinal pero también lógico (puesto que hemos trabajado la comprensión), es realmente importante para desarrollar intenciones positivas hacia lo que acabamos de conocer y comprender. Finalmente, saber valorar algo, sea cual sea su naturaleza, nos permite disfrutar de ello; es difícil disfrutar con aquello que no valoramos, menos aún si no lo respetamos, muy complicado si no lo comprendemos y absolutamente imposible si desconocemos su existencia.



Los "patrimonios". Desde lo individual hasta lo colectivo en la educación patrimonial

Entendemos que el proceso que parte de lo individual para llegar a lo colectivo permite un aprendizaje que primero interioriza en el alumno la acción educativa y, posteriormente, una vez éste conoce y comprende el proceso aplicado a su propia realidad, por empatía o proyección, lo traslada a situaciones similares de una realidad compartida por otros sujetos. Esta idea, trasladada a la enseñanza del patrimonio cultural, significa trabajar la noción de patrimonio desde lo personal, para ir abriéndose en círculos concéntricos en los que intervienen mayor número de personas: el grupo (clase, taller), el barrio, la ciudad, la región, el país, etc. Esto puede ser llevado a cabo empleando una serie de paralelismos entre las realidades que suceden en cada uno de esos círculos, de manera que las causas siempre encuentren efectos paralelos y viceversa.

Así, por citar un ejemplo, si comprendemos que el patrimonio cultural, formado por bienes y valores, se constituye como la memoria de la cultura, podremos comprender esta relación en cada uno de los círculos. En el correspondiente al individuo, la memoria de su persona (donde incluimos los conceptos de identidad real y simbólica, representatividad y aportación de especificidad⁹) estará igualmente formada por objetos materiales, como fotografías, posesiones, etc., e inmateriales, como recuerdos, olores, una forma de ser, etc. Sobre este "patrimonio personal" es posible activar todas las secuencias, desde el conocimiento (han de ser conscientes de su patrimonio, seleccionarlo, recopilarlo, traerlo al aula,...), pasando por la comprensión, la valoración y el respeto (por su parte y por la de sus compañeros), y pasando por la transmisión y el disfrute.

Lo mismo sucede con el círculo del aula, de la ciudad, etc. Vemos, de este modo cómo, si el alumno experimenta o imagina una pérdida de esos objetos que tanta significación tienen para su memoria, para su emotividad, puede llegar a comprender lo que significa para una ciudad perder su historia, sus monumentos, desconocer su literatura, etc. Y, por lo mismo, un alumno aprenderá a comprender y respetar la memoria y el "patrimonio" de sus compañeros, porque comprende, por experiencia propia, lo que supone que los demás lo respeten y lo valoren. Y, por supuesto, sabrá lo importante que es cuidarlo estableciendo, de este modo, un paralelo con la conservación del patrimonio cultural¹⁰.

De este modo, previa estructuración y secuenciación de la acción educativa, "los mandamientos" del patrimonio pueden ser transformados en "las iniciativas" por parte de un potencial público que ha sido sensibilizado

⁹ ALVAREZ, J.L.: *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

¹⁰ Precisamente las secuencias de "cuidar" y "transmitir" enlazan con cuestiones de conservación, restauración, rehabilitación y reconstrucción.

desde la comprensión de su propia realidad.

Por último, es posible señalar la cantidad de actividades de aprendizaje que se desarrollan y que pueden ser tratadas, además de como acciones educativas específicas de este área, como actitudes y valores interiorizados por el alumno y que se trasladan, por proyección, a otras materias. Pensemos en el proceso de autoconocimiento que se trabaja rastreando nuestro pasado y nuestros afectos, en las formas de relación con los otros al conocer su “memoria” y compartir su patrimonio, en la gran variedad de actitudes que giran en torno al respeto y, finalmente, en actividades cognitivas de análisis, observación, comparación, valoración...

Por último, los contenidos relacionados con la realidad del Patrimonio Urbano, Regional, Nacional o de la Humanidad son introducidas a medida que nos aproximamos a los círculos exteriores, pero no como fin en sí mismos, sino como argumentos que surgen dentro del trabajo con las propias secuencias educativas.

Unidad didáctica “Los Patrimonios”. Un ejemplo para el ámbito de la enseñanza

La Unidad Didáctica “Los Patrimonios” forma parte del cuerpo experimental de la Tesis Doctoral “La educación patrimonial. Definición de un cuerpo disciplinar y propuesta de educación integral en el caso del arte” que dirige Roser Calaf Masachs y realiza Olaia Fontal Merillas¹¹. La experimentación en dos institutos de Gijón constituye uno de los tres ejes de aplicación de un diseño para la educación patrimonial, el referido al ámbito formal de la enseñanza, junto con la Fundación Municipal de Cultura y Universidad Popular de Gijón (ámbito no formal) y una página Web (ámbito informal).

Las principales aportaciones de la Unidad Didáctica residen en los siguientes rasgos de especificidad:

El enfoque íntegramente pedagógico para la comprensión y el tratamiento del patrimonio cultural.

La inclusión del arte contemporáneo dentro de los presupuestos del patrimonio cultural

La aproximación a los procesos que se generan en torno al patrimonio cultural desde las dimensiones emotiva y cognitiva¹².

El concepto de “patrimonios”, trabajando los contextos del alumno en un sistema de círculos concéntricos, desde la dimensión personal a la colectiva.

Estructura del diseño

El diseño de educación patrimonial está planteado de acuerdo a un sistema de módulos secuenciados, donde se trabaja cada uno de los eslabones de

¹¹ La Tesis Doctoral forma parte de una beca de FPI, financiada por la FICYT y la Universidad de Oviedo.

¹² PALACIOS, J.: *La cuestión escolar*. Barcelona, Laia, 1988.



la cadena:

CONOCER-COMPRENDER-RESPETAR-VALORAR-CUIDAR-DISFRUTAR-TRANSMITIR

Para su aplicación, la unidad se estructura en tres secuencias, y cada una se desarrolla empleando tres tipos de información etiquetados bajo la siguiente clave:

P = Orientaciones para el profesorado

D = Documentos para el alumno

A = Actividades para el alumnado

A continuación ofrecemos un resumen de los contenidos de cada secuencia, así como alguna actividad a modo de ejemplo. La unidad está pensada para las asignaturas de Educación Plástica y Visual de 3º y 4º de Secundaria, así como para la Historia del Arte de 2º de Bachiller, con diferencias sustanciales entre ambas. La que ejemplificamos en esta comunicación responde a la asignatura de Educación Plástica y Visual.

1ª Secuencia: Mis cosas y mis recuerdos

Se trata de comprender que, asociados a nuestra existencia, existen numerosos elementos materiales (fotografías, regalos, ropa,...) e inmateriales (recuerdos, sonidos, olores,...) que configuran "nuestro patrimonio". La secuencia se desarrolla en 3 partes:

1.- Explicar, a partir de metáforas y de la ejemplificación, la idea de Patrimonio: lo que forma parte de nuestra memoria, que nos define como personas. Introducir la idea de patrimonio personal y patrimonio familiar.

2.- El profesor muestra su patrimonio con objetos, fotografías, olores, recuerdos...

3.- Se pide a cada alumno que reconstruya su memoria con elementos materiales que ha de encontrar en su hogar, en su barrio, su ciudad (se desarrolla la idea de contexto).

4.- Se pide a cada alumno que, mediante un ejercicio creativo (dibujo, pintura, escultura, escritura, fotografía,...) evoque algunos de sus recuerdos.

2ª Secuencia: El álbum de la memoria

1.- Construir un álbum (bidimensional) o caja-escenario (tridimensional) de nuestra memoria (metáfora del museo personal), individualmente, empleando los elementos que hemos recopilado.

2.- Para ordenarlos, introducir conceptos sobre museología sencillos: qué elementos seleccionar y en función de qué criterios, cómo colocarlos, qué explicaciones escritas añadir, cómo podríamos enseñarlo a los demás...

3ª Secuencia: El Patrimonio del Aula

1.- Se exponen públicamente, en el aula, las memorias de cada alum-

no, de acuerdo con los criterios que cada uno de ellos determine

2.- Se desarrollan, una por una, las diferentes secuencias acompañadas de una reflexión (que trata de hacer conscientes nuestras actitudes). Así, por ejemplo, *conocemos*¹³ cada uno, individualmente, el patrimonio de los demás. Colectivamente y con la ayuda del autor, tratamos de *comprenderlo*¹⁴ (referencia al trabajo de los artistas). Trabajamos la actitud del *respeto*¹⁵ (el profesor actúa aquí de contrapunto, a veces simulando actitudes que se mantienen con frecuencia hacia el patrimonio cultural como la falta de respeto, para que los compañeros las corrijan y, al tiempo, entiendan la visión del creador y la importancia de esos recuerdos para su existencia).

Posteriormente, tratamos de *valorarlo*¹⁶ positivamente, señalando lo que tiene de especial, específico, importante... Lo *cuidamos*¹⁷, al manipularlo, trabajando el respeto; el profesor plantea situaciones hipotéticas de destrucción (esperando que éstas no se produzcan en el aula) y se plantean criterios de restauración, así como el propio valor de esos objetos.

Se procede a un intercambio voluntario de nuestro patrimonio entre compañeros. Por otra parte, tratamos de generar un patrimonio colectivo del aula con aquello que más ha gustado, que más veces se repite (patrimonio de individuos). Y, también para formar parte de ese patrimonio del aula, construimos (alumnos y profesores) una memoria colectiva de la propia unidad, en un gran mural (bidimensional) o caja-escenario (tridimensional) así como intervenciones de grupos (acción), para configurar un patrimonio colectivo, creado por nosotros.

4ª Secuencia. El Patrimonio del Instituto

Se expone, públicamente, en el aula o una sala del Instituto, para otros compañeros, profesores y padres, el patrimonio individual y colectivo creado a lo largo de la unidad; trabajamos, de este modo, distintas formas de *transmisión*¹⁸ y *disfrute*¹⁹. Ahora los alumnos y profesores son testigos de

¹³ Trabajamos la observación (mirar, detectar, descubrir), clasificación (distinguir, ordenar, codificar) y análisis (documentar, estructurar, comparar).

¹⁴ Definimos las claves culturales, encontramos la lógica, detectamos el sentido...

¹⁵ Trabajamos actitudes: tolerancia, aceptación de la diversidad, asimilación del cambio, la innovación, empatía, alteridad, apertura, flexibilidad...

¹⁶ Ampliamos los valores, los esquemas, eliminamos preconceptos, prejuicios heredados, elaboramos un criterio propio, huimos de la validación, buscamos la especificidad y lo positivo.

¹⁷ Que no se deteriore, que esté vivo y en uso, rehabilitamos lo estropeado. Cambiamos de uso, restauramos si es necesario, reconstruimos en caso extremo, procuramos que se valore y se respete, y que no se agreda ni material ni simbólicamente.

¹⁸ Lo damos a conocer, lo dejamos en herencia, informamos sobre él, lo publicitamos, lo hacemos comunicativo.

¹⁹ Ampliamos el concepto de disfrute-placer: disfrute científico, disfrute emocional, disfrute experimental, disfrute intergeneracional.



las actitudes del "público" hacia su "patrimonio" y, por grupos, se encargan de analizar gráficamente (mediante dibujos, fotografías, escritos, etc.) esas actitudes, como observadores. Pueden realizar sugerencias a ese público de las actitudes que ellos han aprendido en el aula, aportarle claves para que lo entienda, lo respete, lo valore, etc.

5ª Secuencia. El Patrimonio de la ciudad.

Se trata de que cada alumno recoja un aspecto de la memoria (de acuerdo al concepto material e inmaterial trabajado en la unidad) de su ciudad, a través de un recurso creativo (fotografía, relato oral, dibujo, escrito,...) y lo exponga en la clase.

Criterios de aplicación

En cuanto a los instrumentos de recogida de datos, básicamente se emplea la grabación en vídeo, la realización de diapositivas y fotografías, anotaciones, pretest-postest y recogida de material gráfico.

Los resultados de la evaluación, que trata de medir la eficiencia del diseño, así como los cambios producidos en las concepciones, actitudes y conocimientos de los alumnos, son transmitidos, mediante un informe, a cada uno de los profesores y alumnos que hayan participado en la aplicación. Los datos no son individualizados, sino estadísticos o de casos, sin referencia alguna a la imagen o datos personales de quienes los aportan.

Temporalización

El tiempo medio de duración de los módulos, que debe adaptarse a la disponibilidad de horario de los diferentes institutos y profesores, es de 3 días para la 1ª secuencia, 1 día para la 5ª y 2 días para las restantes, con sesiones de 50-60 minutos. El cómputo total serían 10 sesiones de 50-60 minutos por cada grupo. Es preferible que la sesión se desarrolle con continuidad, y simultáneamente entre los dos grupos de mismo instituto.

SECUENCIA	Nº SESIONES	DURACIÓN	
<i>Previa</i>	1	50'-60'	
<i>1ª: Mis cosas y mis recuerdos</i>	3	150'-180'	
<i>2ª: El álbum de la memoria</i>	2	100'-120'	
<i>3ª: El Patrimonio del Aula</i>	2	100'-120'	
<i>4ª: El Patrimonio del Instituto</i>	2	100'-120'	
<i>5ª: El Patrimonio de la ciudad</i>	1	50'-60'	
TOTAL	6 SECUENCIAS	11 SESIONES	550'-660' (9H-11H).



CIUDAD HISTÓRICA Y TURISMO CULTURAL. LA HABANA VIEJA: MESTIZAJE Y SINCRETISMO EN MUTACIÓN

CONCHA FONTENLA SAN JUAN
Universidad de Santiago de Compostela

Contextualización

Cuba, “*Este largo lagarto verde, con ojos de agua y de piedra*”, según expresión de Nicolás Guillén, abarca más de la mitad de la superficie de tierra de las Antillas en la que se ubica: un territorio de 110.922 km², 1.200 Km. de largo y un centenar de Km. de ancho como media -31 en su parte más estrecha y 192 en su parte más ancha-; 5.700 Km. de costas, más la superficie de los 4.100 cayos e islas que se expanden por el Océano Atlántico y el Mar Caribe.

Su capital, La Habana, nos facilita la reflexión acerca de las complejas relaciones que se establecen entre paisaje, entorno, formas, espacios, funciones, usuarios... en una mixtificación omnipresente donde la arquitectura se sedimenta y estratifica irregularmente: en etapas constructivas distribuidas anárquicamente, en estilos que siguen criterios únicamente regidos por la constante mutación que emana de una energía vital, en estado puro; de hecho, la mayor riqueza patrimonial brota, precisamente, de esa población locuaz, condescendiente, dúctil, permisiva, permeable a la información, a las influencias y al intercambio, constituida por un 51% de criollos blancos, un 11% de negros, el 37% de mulatos y un 1% de asiáticos. Si se tiene en cuenta que la población indígena desapareció con la llegada de los españoles, se puede afirmar que, hasta la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de los cubanos tienen que rastrear sus raíces familiares en Canarias o Cataluña y, a partir del siglo pasado, en Galicia o Asturias. *Gallego*, de Miguel Barnet, ilustra esta última oleada migratoria que se integra sutilmente en la sociedad cubana; en la mayoría de los casos, lejos de pretender un retorno como indiano enriquecido, “el gallego” -a pesar de añorar constantemente a Galicia- crea su familia, establece su pequeño negocio y se instala definitivamente en la isla: “*Cuando me siento en el parque no pienso más que en mi tierra. Y eso que*

quiero a Cuba como si hubiera nacido aquí. Pero a mi tierra no la puedo olvidar. Algunos me critican porque todavía hablo con el acento gallego. Bueno, el acento no se pierde. Yo llegué aquí con dieciséis años. Ahora tengo ochenta y hablo igual. La lengua gallega es difícil de olvidar”.

La Bahía de Carenas es el último de los emplazamientos seleccionados para la fundación de San Cristóbal de La Habana; una ciudad que, tras la conquista de México, se proyecta desde su puerto para convertirse en la *Llave del nuevo mundo y antemural de las Indias Occidentales*, lo cual determina no sólo su carácter eminentemente comercial sino también su condición de ciudad-fortaleza férreamente amurallada. La Habana se convierte así, prácticamente desde su fundación, en una estación de tránsito entre las colonias de la Tierra Firme y la metrópoli con una población¹, formada por indígenas, negros, mulatos e hispanos, que proporciona alojamiento y manutención a los marineros, repara los navíos y abastece a las tropas para el largo viaje de regreso; suministra instrumentos de navegación, vigila las zonas marítimas, custodia los tesoros reales, construye la zanja de abastecimiento de agua así como edificaciones urbanas, castillos, fortalezas y murallas. Esta nueva comunidad vive, pues, de los servicios realizados a terceros y, en ella, todo aquél que logra conseguir un cierto nivel económico trata de dedicarse al comercio como ocupación preferente; de igual modo, con la inversión de los beneficios obtenidos, se desarrolla un sistema paralelo de producción primaria que, aprovechando las ventajosas condiciones ofrecidas por la situación del puerto de La Habana², permite su posterior comercialización. Todo ello contribuye a sentar las bases para la formación de una oligarquía local que, a partir de su total configuración en el siglo XVIII, logra cambiar por completo la estructura social preestablecida.

A la sombra de la frondosa Ceiba bajo la que se celebró el primer Cabildo, se funda una ciudad en cuyas arterias se entremezclan plazas, calles, espacios y acontecimientos cuyos secretos más profundos se desentrañan tras una detenida lectura de la arquitectura que genera, aún conscientes de que:

“la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como la líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas”³.

¹ En el padrón de La Habana de 1582 se especifica que la población de la villa ronda los 5.000 habitantes: unos 150 vecinos, unos 200 maestros, oficiales, aprendices y peones, alrededor de 2.000 indios, y una cantidad aproximadamente igual de negros y mulatos, esclavos y libres.

² Este puerto contaba con los fletes más baratos del continente.

³ CALVINO, Italo: *Las ciudades...* op. cit., (1ª ed. 1993, Barcelona, Minotauro), pág. 26.



La Habana Vieja

En esta plaza, la Plaza de Armas, se ubica la primera fortaleza de la ciudad: el Castillo de la Real Fuerza, un recinto diseñado para proteger de corsarios y piratas las riquezas acumuladas durante las estancias de la Flota creada por Felipe II. Los Tres Reyes del Morro y San Salvador de la Punta completan la defensa de este puerto estratégico en el que se reunían los galeones repletos de las expoliaciones de México o de las materias primas cubanas, antes de su definitiva partida hacia la Península. Y es, precisamente, en este primer espacio urbano dónde se encontraba la Parroquial Mayor y tenían lugar las actividades de tipo civil establecidas por las Leyes de Indias para la Plaza Mayor; una normativa que no fue aplicada en La Habana ya que, una vez trasladadas las funciones de tipo civil a la Plaza Nueva, actual Plaza Vieja, la Plaza Mayor pasó a denominarse, por su especificidad, Plaza de Armas. La Plaza de San Francisco, frente a la salida portuaria, completa un trío al que pronto se añaden la Plaza de la Catedral y la del Santo Cristo: cinco plazas, hitos urbanos referenciales a partir de los que se inicia una recuperación edilicia que se expande de un espacio a otro, siguiendo la ruta marcada por sus arterias principales.

La arquitectura de esta ciudad, terciaria desde su fundación, se ha visto modificada hasta la saciedad, tanto en planta como en alzado, con objeto de multiplicar -en ocasiones hasta lo inverosímil- los espacios de habitabilidad en ella disponibles; por esta razón, el conocimiento del origen y la evolución de la tipología doméstica habanera resulta imprescindible tanto para comprender su uso actual como para realizar una aproximación a los problemas que conlleva su restauración y *puesta en valor*. La arquitectura doméstica colonial evoluciona hacia una tipología organizada alrededor de un patio central, de tradición medieval, que supone la transición del plano primitivo de espacio único a una distribución cada vez más compleja, diseñada para un tipo de vida basada en el autoabastecimiento. La inicial escasez de vanos en un primer nivel imprime un cierto carácter defensivo a una vivienda a la que se accede tras cruzar el portalón de madera del zaguán. Las habitaciones de la planta baja, distribuidas en torno a un patio central, se destinan a almacenes, oficinas y servicios relacionados con el negocio familiar, mientras que las habitaciones de los criados y los establos se sitúan en la parte posterior, mientras que una gran escalera conduce directamente hacia la planta en la que se ubican las dependencias familiares.

A mediados del siglo XVIII, con el éxodo de la burguesía a los barrios residenciales del Cerro y del Vedado, también se inicia el hacinamiento de la población en las casas señoriales que, transformadas en comercios y almacenes, pasan a ser ocupadas por esclavos que viven en ellas en régimen de alquiler; situación que, heredada por la Revolución, se incrementa considerablemente a partir de 1959 cuando parte de la burguesía emigra del país y las viviendas abandonadas son ocupadas por un proletariado que, en esta ocasión, accede a ellas gratuitamente.



1. Castillo de los Tres Reyes del Morro en la Bahía de Carenas.

La toma de La Habana por los ingleses en 1762 conlleva la ruptura temporal del monopolio comercial español -durante los once meses que duró esta invasión- al tiempo que pone de manifiesto la posibilidad de participación cubana en la economía internacional como principal productora mundial de azúcar. El puerto de La Habana pierde así su papel de estación de tránsito para convertirse en centro de exportación de materias primas. Es también en esta etapa cuando se materializa la transformación paulatina de la isla en colonia de servicios ya que, una vez recuperado el territorio perdido, el gobierno colonial decide aceptar este régimen de libertad comercial, en plena coincidencia con la progresiva liberalización del comercio entre España y sus colonias americanas o con la desaparición del sistema de flotas. Paralelamente, se va introduciendo en la pirámide de la población un amplio estrato, joven y de raza negra, que procede de la importación masiva de esclavos para el servicio de la nueva clase dominante: los criollos, ya convertidos en hacendados terratenientes⁴.

La política urbanística más ambiciosa de toda la época colonial se inicia tras el regreso del poder español a La Habana. Por vez primera, el Marqués de la Torre aborda las actuaciones en la ciudad histórica siguiendo el criterio de la integración del conjunto: se urbaniza la Plaza de Armas y se introducen mejoras como el alumbrado público o la pavimentación de las aceras. El auge económico conlleva la inmigración a la ciudad de artesanos especializados de distintos países que se establecen en pequeñas y exclusivas tiendas donde la alta sociedad cubana pueda adquirir productos suntuarios, al mismo tiempo que se abandonan los mercados públicos y se produ-

⁴ Alrededor del año 1840, época de apogeo de la producción azucarera, había más de 400.000 esclavos, que suponían aproximadamente la mitad de la población total de la isla.



ce la especialización comercial de las distintas calles.

Los deseos de modernización y planificación urbanística continúan durante el mandato del capitán general Tacón (1834-1838), momento en el que se desbordan los límites marcados por la muralla de la ciudad histórica -construida entre 1674 y 1797- y se configura un paisaje urbano codificado como se evidencia en la alineación de las fachadas mediante la utilización de una cadencia rítmica marcada por los soportales. En la arquitectura se produce un enriquecimiento de la casona palaciega colonial que magnifica el nuevo status económico y social de la oligarquía criolla y en la que, a pesar de las aparentes analogías con la tipología ya señalada, se detectan cambios tanto estéticos como funcionales: los portales, por sus proporciones y ornamentación, acreditan ahora la riqueza de sus dueños y adoptan la impronta de un pseudo-barroco acriollado que se manifiesta en las complejas molduras de las portadas y en los arcos de los zaguanes. Se incluyen elementos mudéjares, como rejas de madera torneadas o balcones en el interior de la casa y se incorporan alfarjes de madera, puertas entabladas y decorativos baldosines de cerámica en el suelo.

En lo que a la distribución espacial se refiere, y una vez atravesado el zaguán, en el entresuelo se disponen las habitaciones de esclavos y criados, las cocheras y caballerizas; en algunos casos, se alquila parte de la superficie para su uso como vivienda o comercio lo cual va provocando una progresiva compartimentación en planta. Una escalera monumental ubicada en el patio central, dotado ahora con galerías perimetrales, comunica este espacio con las dependencias familiares o piso noble. Mientras que en las antiguas fachadas coloniales predominaban los macizos sobre los vanos; ahora, las columnas de fundición y puertas metálicas van reemplazando a los antiguos muros con el fin de ofrecer la mercancía a los transeúntes. Las ventanas se cierran con arcos de medio punto exornados con cristalerías coloreadas que, junto a la utilización del añil, ocre, anaranjado o rosa en los revocos de las fachadas completan la imagen de la ciudad.

El estallido de la guerra de la Independencia de 1868 marca el principio del fin del período colonial español que finaliza treinta y cinco años más tarde. Cuba logra su anhelada independencia; pero, mediante el Tratado de París de 1898, se designa al gobierno norteamericano como supervisor de la transición con lo cual Cuba no alcanza la independencia real hasta 1902.

La guerra arruina a la aristocracia criolla, que es sustituida por una oligarquía de empresarios y comerciantes con amplios intereses financieros en Estados Unidos. Este hecho, unido a la instalación en la isla de miles de ciudadanos norteamericanos y al control de la producción y del mercado azucarero por este país, conlleva la dependencia de su economía respecto a los intereses norteamericanos que se traduce en una marcada influencia cultural. Desde los años veinte —y con un evidente retraso sobre los centros artísticos europeos— se introducen nuevos lenguajes arquitectónicos que enriquecen el aspecto multiestilístico de la ciudad. Los encargos de comerciantes españoles enriquecidos insertan en la trama urbana un *Art Nouveau* pasado por el tamiz



2. Portal pseudo-barroco.

del peculiar Modernismo catalán. En esta etapa se construyen edificaciones destinadas a la instalación de compañías de capital extranjero que, por su factura neoclásica, neo-historicista y neocolonial, contrastan con la genuina arquitectura colonial. La concentración de bancos, compañías aseguradoras y despachos mercantiles en las calles Obispo y Aguiar les otorgan el sobrenombre de Wall Street.

El auge del comercio con los Estados Unidos incrementa la actividad portuaria y, con ella, la función habitacional inicial es paulatina-

mente sustituida por estructuras propias del sector terciario consolidándose la instalación de comercios especializados -mayoristas en la calle Muralla y minoristas en la calle Oficios- al tiempo que la progresiva depreciación del sector residencial que provoca la transformación de las tipologías domésticas a almacén en su planta baja. La Habana Vieja, abandonada por las clases privilegiadas, modificada su estructura social y ocupacional, sufre así una degradación progresiva de sus espacios, que conllevan la amenaza del diseño de sofisticados planeamientos urbanísticos que modernicen la ciudad histórica. Las casas señoriales del centro histórico se convierten en casas vecinales denominadas *cuarterías* dando lugar a un fenómeno típico de especulación que lleva consigo su fragmentación en pequeños cuartos que se alquilan a las familias más modestas y ocasionan gran número de modificaciones respecto a sus primitivas condiciones espaciales o constructivas. Resulta igualmente interesante la construcción de nuevos edificios denominados solares o *ciudadelas* que, siguiendo la tipología de la casona palaciega, son edificadas con la exclusiva finalidad de alquilar las pequeñas viviendas distribuidas en torno a un patio central en el que se ubican aseos colectivos. Sin embargo, en paralelo con este proceso de masificación de la ciudad, la intelectualidad habanera inicia la reivindicación de estos espacios urbanos, producto de la acumulación de vivencias, huellas materializadas en piedra, códigos icónicos que, a pesar de la



3. Perspectiva de la casa colonial desde el zaguán.

diversidad de las propuestas, configuran un “todo”, una identidad propia y perfectamente equilibrada. Entre las primeras actuaciones públicas de reivindicación del patrimonio heredado cabe destacar la adoptada en el año 1923 por un grupo de arquitectos e intelectuales, conocida como la *Protesta de los Trece* y encabezada por Emilio Roig Leuchsering, con motivo de la adquisición estatal del Convento de Santa Clara para su reutilización como Secretaría de Obras Públicas y la dura intervención realizada para llevar a cabo este inadecuado cambio de función.

El 1 de enero de 1959, cuando Fidel Castro toma el poder; el gobierno revolucionario, con objeto de equilibrar el binomio campo-ciudad y evitar la concentración de actividades en La Habana, se vuelca en el desarrollo de la producción agroindustrial: se nacionalizan la industria, la banca y las grandes plantaciones y se confiscan las propiedades extranjeras. Las propuestas de la Revolución condenan, asimismo, el turismo que pasa a ser considerado como un símbolo imperialista y, de este modo, al tiempo que se confiscan la mayoría de los hoteles transformados para otros fines, se limita enormemente esta importante forma de ingresos económicos. Los pocos burgueses todavía residentes en La Habana Vieja abandonan la ciudad y el país; y, de este modo, a partir de 1961, se lleva a cabo otra migración masiva al centro histórico, marcada -en esta ocasión- por el hecho de que los nuevos pobladores son campesinos procedentes de las provincias de Oriente, desarraigados geográfica y culturalmente y, por tanto, sin hábitos urbanos.

En este orden de cosas, la Ley de Reforma Urbana -al considerar que las cuarterías y solares de la Habana Vieja resultan inadecuados- convierte a sus arrendatarios en usufructuarios gratuitos. Con este nuevo *status* legal, el crecimiento familiar y la emigración masiva hacia la capital hacen que en las habitaciones de las casas señoriales, donde antes sólo se permitía la residen-





4. Portal de acceso a una cuartería.

cia a una o dos personas, se instalan familias completas y se generaliza así la construcción de *barba-coas*, entresijos que aprovechan la altura de las viviendas para duplicar su área de habitabilidad con tabiques efímeros.

Los aseos comunes, ubicados inicialmente en el patio central, se sustituyen por baños y cocinas para cada familia que los construye con sus propios recursos y sin la orientación técnica adecuada, ocupándose galerías, patios o cualquier otro espacio disponible. Se produce así un auténtico

proceso de tugurización de la ciudad que acarrea graves problemas como la falta de ventilación y soleamiento o la sobrecarga de unas estructuras que, unidos a la falta de mantenimiento, provocan el acelerado deterioro de la ciudad histórica. Si bien es cierto que esta situación no fue originada por la Revolución, la exención de alquileres y el olvido sistemático de La Habana Vieja por la necesidad de invertir en el campo o las connotaciones burguesas que se le atribuyeron, hacen que la situación, lejos de solucionarse, se haya agravado en esta etapa de manera alarmante.

La Oficina del Historiador de la Ciudad

El gobierno crea la Comisión Nacional de Monumentos de la que dependen las Comisiones Provinciales y las Subcomisiones Regionales y se adoptan diversas medidas de protección, aplicadas exclusivamente a casos puntuales. Una vez reconocido su valor documental, se inicia una investigación sistemática del patrimonio cultural que contempla la utilización de los monumentos, estudiándose las posibilidades concretas de cada uno de ellos para que las funciones a las que son destinados sean las más adecuadas. La rentabilización social del patrimonio es, pues, una de las primeras preocupaciones planteadas desde las instituciones cubanas.



5. Palacio de los Capitanes Generales. Primera sede de la Oficina del Historiador.

La Oficina del Historiador de la Ciudad, creada en 1938 bajo la dirección de Emilio Roig Leushenring, inicia una importante labor de divulgación: museos, exposiciones, bibliotecas, archivos, publicaciones o la organización de congresos y conferencias contribuyen a sentar los fundamentos teóricos que servirán para estimular la sensibilización social sobre el valor de la ciudad histórica y, en consecuencia, de la responsabilidad de su conservación. Su labor fue continuada, y profusamente ampliada, por su discípulo Eusebio Leal Spengler, actual Historiador de la Ciudad quien, en 1967, asume este cargo sin paralelo en nuestro país y que debe relacionarse con la evolución de las tareas desempeñadas por el tradicional cronista de las villas fundadas por la corona de Castilla al que se asignaba el papel de guardián de la memoria social de la historia y custodio de las actas del Cabildo. En 1977 se promulga la Ley de Monumentos Históricos, Arquitectónicos y Arqueológicos que establece la creación de la Comisión para Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos de La Habana lo cual supone, en cierto modo, la superación de la identificación de la ciudad como símbolo del capitalismo prerrevolucionario, confirmada por la dotación de fondos a la Oficina del Historiador en 1981. Esta inicial provisión de fondos estatales para iniciar la restauración del Centro Histórico y, con ella, la responsabilidad de gestionar las posibles inversiones, recae sobre el Historiador de la Ciudad Eusebio Leal quien, además, supervisa la restauración de obras puntuales como el Palacio de los Capitanes Generales⁵, edificio que albergaba la propia sede de la Oficina.



⁵ En 1986 Eusebio Leal asume la responsabilidad de las obras de la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña y los Tres Reyes de El Morro.

Se inicia, de este modo, un tipo de gestión cultural arriesgada, imaginativa y, a pesar de la escasez de recursos disponibles, con unas posibilidades de desarrollo no sólo sorprendentes sino difíciles de reproducir en otros lugares. Para ello, se crea la Empresa de Restauración de Monumentos y el Taller de Arquitectura y se elabora el Plan de restauración del centro histórico. En 1982 la UNESCO determina la declaración de La Habana Vieja como Ciudad Patrimonio de la Humanidad y, en ese mismo año, se funda el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, el CENCREM, con el fin de servir de guía metodológica para la restauración.

Hasta los años ochenta, la restauración de La Habana Vieja se aborda a partir de la elaboración de un plan de trabajo que abarca la recuperación de los tres centros más importantes de la ciudad: la Plaza de Armas, la Plaza de San Francisco y la Plaza de la Catedral. En la Plaza de Armas, además de la dotación de fuentes, adecuación de la jardinería e iluminación, se retoma y cuestiona la rehabilitación del Castillo de la Fuerza, iniciada en el año 1958 para tratar de devolver al edificio su forma primitiva y convertirlo en el actual Museo cuyos espacios habían sido parcialmente remodelados. En el Palacio del Segundo Cabo se ubica la sede de la citada Comisión⁶.

A principio de los años noventa, dentro del Convenio de colaboración entre la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana y la Oficina del Historiador, se dota la Escuela Taller *Gaspar Melchor de Jovellanos* con objeto de rescatar oficios, prácticamente perdidos, pero necesarios para la restauración. Esta nueva década, iniciada con graves problemas económicos derivados de la desintegración del Bloque Socialista, marca el inicio de una nueva coyuntura en la que se interrumpen las ayudas que, procedentes de la Unión Soviética, habían colaborado estrechamente al desarrollo de la Cuba revolucionaria. Esta situación provoca una crisis económica y de aislamiento que el Estado denomina "Período Especial en Tiempo de Paz" y en el que, al depender exclusivamente de la importación, la obtención de materiales para la rehabilitación resulta casi imposible; circunstancia que, además de incrementar los costes de los proyectos, ralentiza e incluso paraliza su ejecución.

En medio de esta grave situación Eusebio Leal Spengler propone al Consejo de Estado un plan basado en la autogestión cuya finalidad no es otra que detener la destrucción que amenazaba la ciudad e iniciar su proceso de recuperación sistemática de la misma. Esta propuesta -considerada irrealizable por ciertos sectores del *establishment* revolucionario- se evalúa positivamente como única alternativa posible ante la inexistencia del soporte económico necesario para garantizar el coste de las labores de restauración. El propio Fidel Castro demuestra tal confianza en el plan presentado que, el 30 de octubre de 1993, firma el Decreto Ley 143 en el que se otorgan a la Oficina del Historiador de la Ciudad las amplias facultades solicitadas por Eusebio Leal.

⁶ LÓPEZ, Fernando: "Labor de restauración realizada por la Comisión Nacional de Monumentos durante el año 1963", en *Arquitectura Cuba*, 1964, págs. 7-17.



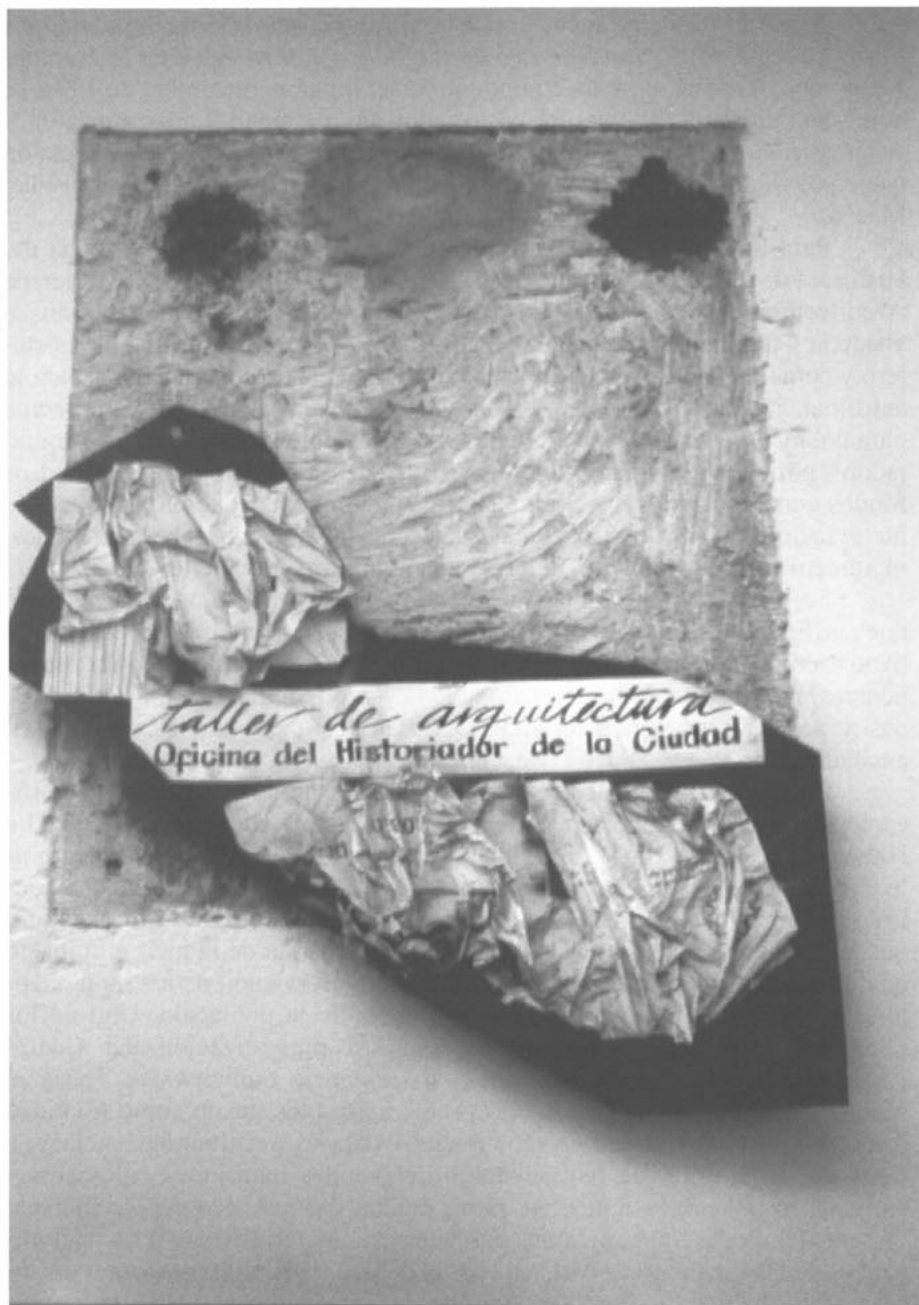
A partir de este momento, se centralizan las actuaciones siguiendo las líneas de trabajo del *Plan Maestro de Revitalización Integral de la Habana Vieja*⁷ que, redactado por un equipo interdisciplinar en diciembre de 1994, se coordinan desde la Oficina del Historiador de la Ciudad. La recopilación y sistematización de los trabajos de investigación, inventario y catalogación dispersos fue una de las primeras preocupaciones en la elaboración del Plan Maestro.

Para llevar a cabo esta compleja labor, se reestructura la Oficina del Historiador: a la Empresa de Restauración de Monumentos y al Taller de Arquitectura, creados en 1981 tras la primera transferencia de presupuesto, se añade la Compañía Habaguanex, encargada de administrar el sistema hostelero y comercial, al igual que otras inversiones consideradas rentables para la autofinanciación del territorio. La Oficina del Historiador ha sido autorizada para cobrar impuestos a las entidades radicadas en el territorio y a los trabajadores por cuenta propia que ejercen actividades comerciales en la zona. Los fondos generados y los que recibe la oficina como contribución de donantes, incluyendo entidades internacionales y organizaciones no gubernamentales, incrementan su capacidad para llevar a cabo nuevas iniciativas.

Se inicia, de este modo, la rehabilitación de edificios públicos para nuevas funciones comerciales y administrativas, creándose un sistema de tiendas en la tradicional arteria comercial de la calle Obispo, así como dependencias para rescatar elementos tradicionales de manufacturas, artes aplicadas y servicios especializados como restauración de vitrales, relojería o encuadernación.

En el año 1995 el Centro Histórico fue declarado Zona de alta significación para el Turismo; a pesar de ello, Eusebio Leal asegura que en La Habana Vieja no se trabaja exclusivamente para el turismo y, si bien, admite la enorme repercusión económica que tiene un sector al que pretende controlar, potenciando el interés por un segmento turístico de un nivel cultural que le permita apreciar los valores de la ciudad y trata de reducir el impacto que produce el turismo masivo no sólo en la conservación de los monumentos sino también en los hábitos y costumbres de la población. Uno de los objetivos primordiales consiste en evitar la musealización del Centro Histórico y garantizar las funciones de residencia tradicionales. Hasta el momento, la mayor parte de los proyectos realizados tienen como finalidad prioritaria la recuperación de monumentos para usos culturales, sociales o fines turísticos como la rehabilitación de grandes mansiones coloniales y antiguas instalaciones hoteleras; pero, en los últimos tiempos se han ido incrementando las intervenciones puntuales en cuarterías y solares o la eliminación de las inhabitables barbacoas que, debido a los problemas de reubicación de sus habitantes, conllevan un tipo de actuación más cautelosa.

⁷ LEAL SPENGLER, Eusebio: *Viaje a la memoria. Apuntes para un acercamiento a La Habana Vieja*. Pamplona, COAVN, 1996.



6. Logotipo del Taller de Arquitectura. Oficina del Historiador de la Ciudad.



La reactivación de las actividades comerciales y hoteleras tras la rehabilitación, al igual que la revalorización de la ciudad llevada a cabo por la Oficina del Historiador de la Ciudad, se incrementa a través de programas de difusión en televisión y radio, cursos y conferencias o mediante la creación de nuevos puestos de trabajo relacionados con el sector turístico revalorizado el territorio y potenciando, con ello, una mayor sensibilización social. Así, pese al mal estado de sus viviendas, a la falta de higiene comunal, a las dificultades del abastecimiento de aguas y electricidad o al precario estado de las calzadas, la población manifiesta su orgullo al vivir en la zona más prestigiada de la ciudad.



NOTAS PARA UNA VISIÓN CONTEMPORÁNEA DEL PATRIMONIO CULTURAL

JUAN GARCÍA-MURGA ALCÁNTARA
I.E.S. "Extremadura"

Vivimos, en los tiempos actuales, una etapa cronológica de profunda discusión acerca de los contenidos, estructuración, distribución temática, etc., de los programas de estudio en cada uno de los niveles de la enseñanza. Hay una situación real que, explicada en pocas palabras, pasa por los siguientes escalones.

En los niveles de enseñanza primaria que se imparten en los centros escolares de nuestro país, en general, la mención que se hace a los temas relativos a la historia del arte, patrimonio artístico y cultural, etc., es muy superficial, incluso para alumnos de los tramos de edad correspondientes a los 6-12 años. No es justificable esta actitud con la mención a la falta de madurez de los alumnos, dada su temprana edad, pues el aprecio por el patrimonio artístico, como otras muchas realidades, es producto de la siembra de bases adecuadas en los primeros años de la vida de cualquier persona, y también de nuestros escolares.

En la enseñanza secundaria, actualmente dividida en dos tramos, o ciclos, de dos años cada uno (12-14, 14-16 años) aumenta el grado de confusión, y las referencias temáticas y de contenido al patrimonio artístico nacional, regional o mundial, son inconexas, esporádicas y, por tanto, carentes de la necesaria coherencia global, dependiendo de la buena voluntad o del grado de interés personal del profesor correspondiente. No existe una materia de iniciación a la historia del arte y del patrimonio artístico-cultural, que podría los cimientos de un mayor aprecio por esta materia, eminentemente formativa y de cara al futuro, como es la consideración de las obras artísticas y culturales de los seres humanos en los diversos períodos históricos.

En el actual bachillerato que se imparte en los centros de enseñanza de nuestro país está presente la asignatura de historia del arte (que no tiene en su denominación una segunda parte que mencione concretamente el patrimonio artístico) en los itinerarios del bachillerato artístico, específico, y en el de Humanidades y Ciencias Sociales, como asignatura optativa, y no común o troncal, que la dotaría de mayor importancia y peso específico formativo; en

resumen, puede decirse que, en la situación actual, la historia del arte no ocupa en nuestro país posición de privilegio, ni mucho menos, en la distribución de tiempos y carga lectiva de nuestros escolares, en los niveles no universitarios. Las perspectivas de futuro se encaminan a la reforma del Bachillerato, la aparición del modelo educativo, con carácter parcial en función de las competencias educativas concretas, en cada una de las Comunidades Autónomas de nuestro país, en alguna de las cuales (como es el caso de Extremadura, con la posibilidad de impartir una materia que se llamaría "Cultura Extremeña") se abre la puerta a una mayor mención e importancia de los temas relativos a las formas artísticas y al patrimonio cultural, partiendo de las realidades regionales, y proyectándose a nivel nacional y mundial.

En varias universidades existe un departamento específico de Patrimonio Artístico, y es de todos conocida y apreciada la importancia que está recibiendo, y el interés que va en aumento progresivo, por los estudios relativos a disciplinas humanísticas, entre las que el aprecio por las obras artísticas de épocas históricas pasadas, o estudio del patrimonio artístico, ocupa un lugar destacado.

El modelo educativo ideal debería incluir una mención específica para aquellas materias que se ocupan directamente de las creaciones más nobles del espíritu humano, de las quedan huellas para generaciones posteriores, como son las obras de arte y manifestaciones culturales, en ocasiones testigos únicos o vestigio aparentemente aislado de toda una civilización o cultura pasada, de las que aparentemente no queda otro testimonio que las obras de arte.

Revisamos a continuación, en esta breve exposición sobre el concepto de patrimonio cultural, el significado del término "antiguo", de enorme y amplio uso en nuestros días, en la mayoría de las ocasiones con carácter superficial y sin comprender su verdadero significado.

Esta palabra se asocia generalmente a dos valoraciones, no necesariamente contrapuestas, pero tampoco complementarias, es decir, puede aplicarse al concepto "antiguo" una de las dos acepciones que ahora explicamos, o las dos juntas, sin que una, necesariamente, suponga la otra.

Antiguo puede ser un objeto u obra, o persona en el pasado, de cuya realización física concreta ha pasado un largo período de tiempo, que los modelos de legislación sobre estos temas sitúan, por ejemplo, en los cien años, pero que las personas de nuestro tiempo, en ocasiones, se refiere ya a realizaciones de la generación demográfica anterior a la nuestra. Desde esta perspectiva el concepto de contemporáneo abarcaría un espacio cronológico muy reducido, entre 25-35 años, aproximadamente. La palabra "antiguo" se aplica también a aquello o aquellos que están "fuera de moda", con lo cual entraríamos en terreno muy delicado, pues deberíamos partir de la explicación del significado de la moda, o modo social general de hacer. Una persona u objeto serían antiguos si estuviesen fuera de esta norma general de comportamiento o adoptasen algunos rasgos considerados "normales" en genera-



ciones anteriores. Antigua podríamos llamar a una persona contemporánea nuestra, sin ir más lejos.

Las cosas u objetos antiguos no podrán tener valor en sí mismos, si no expresan sentimientos espirituales, estéticos, de sus autores, aunque no conozcamos sus nombres, si no nos hablan de los esfuerzos culturales de cada época histórica. Será difícil, por no decir imposible, apreciar si una obra de generaciones anteriores tiene valor artístico y es digna de conservación si nos dejásemos guiar únicamente por criterios utilitaristas y de rentabilidad en términos económicos, situaciones que nos encontramos con lamentable frecuencia en nuestros días.

El utilitarismo o manifestación de la posibilidad de uso de un objeto u obra humana no debe asociarse necesaria e indisolublemente con la realidad material, como si sólo las cosas materiales pudieran ser útiles, con lo cual estaríamos cayendo en el materialismo más absurdo. El progreso tampoco deberemos entenderlo como la creación única de producciones materiales, de bienes de consumo, como es propio de los tiempos modernos y positivistas, a partir del triunfo de la revolución industrial del siglo XIX. El desarrollo cultural ha de ser armónico y respetuoso con las creaciones valiosas de otras épocas de la Humanidad, recordando que los seres humanos son muy antiguos, y lo que se han sucedido han sido estadios diversos en su evolución, y no por ser cronológicamente anteriores van a ser más imperfectos, lo cual sería un enfoque rígidamente positivista y equivocado.

Podemos afirmar, en los tiempos actuales, que la rentabilidad es universalmente entendida en términos económicos, de acceso a beneficios en dinero, en objetos que puedan ser poseídos, llegando a ser éstos auténticos indicadores de las diversas categorías sociales. Sin embargo, una obra de arte, una realización de carácter cultural, también puede ser espiritualmente “rentable” si profundiza en la formación integral (es decir, hacia el interior y exterior, al mismo, tiempo, de los seres humanos) y produce una huella que puede ser entregada a generaciones venideras. Estamos ante un préstamo conceptual del lenguaje de la economía, pero de profundo y valioso significado: la rentabilidad espiritual, en este caso, de los productos artísticos y culturales.

¿Cómo podemos definir la expresión “patrimonio cultural”? Cultura es el cultivo de las potencialidades de la inteligencia humana, de todos los recursos y características de las personas, que, en el desarrollo de sus capacidades, realizan producciones cuya propiedad es colectiva: la obra de arte podrá ser propiedad de su autor, incluso bajo la forma de propiedad intelectual, pero va a sobrevivir a éste, y entonces, la propiedad pasará a la sociedad humana, como también la responsabilidad de éste en su custodia y transmisión a generaciones posteriores. El patrimonio cultural es como un tesoro a la vista de todos, y su adecuada conservación habla del grado de auténtico desarrollo de un país y la preocupación por la educación de futuras generaciones. Hay una profunda obligación moral fundada en la transmisión de este patrimonio más allá del espacio cronológico en el que se produce su creación. Al mismo tiempo, hay que hacer necesaria referencia al significado de cultura y ocio, con-

ceptos que sí se encuentran en la mayoría de las ocasiones íntimamente asociados, sobre todo en los tiempos actuales, encontrándonos, con frecuencia, con la dificultad aparente para justificar que un producto cultural sea el objeto o resultado de la actividad profesional de determinadas personas. Con frecuencia, tendemos a negar el carácter profesional de muchos artistas o, a la inversa, hay muchos artistas no profesionales (es decir, que no realizan bien su trabajo, con dedicación y entrega sin reservas) que declaran que sí lo son y alaban su trabajo.

Ocio como postura contraria al “negocio” u ocupación en la producción de cosas útiles es lo mismo que decir “tiempo libre”, destinado específicamente a la realización de actividades de carácter voluntario. La actividad cultural llegará a poder entenderse como de participación o realización voluntaria, aunque de mantenerse rigurosamente este criterio, encontraría difícil explicación el hecho de tener que pagar cantidades de dinero para disfrutar de los bienes culturales públicos.

El patrimonio cultural así explicado, apoyado en los criterios anteriormente expuestos, está sometido a múltiples agresiones de todo tipo, apoyadas a veces en la inexistencia de una legislación adecuada o en la aplicación escasa o tardía de la existente. El maltrato a los tesoros artísticos (pintadas en los monumentos arquitectónicos, inadecuada colocación de señales y elementos del alumbrado público...) es muy frecuente, pese a desvelos de autoridades y también particulares, para evitar estos atropellos. Se llega incluso a destrucciones directas, que han ocurrido en todo tiempo, pero en nuestros días llegan a conocimiento de sectores mucho más amplios de la sociedad, lo cual aumenta, si cabe, la gravedad de esos atentados contra la Cultura. Esta es la situación, por ejemplo, de numerosos mosaicos romanos ocultos bajo edificios modernos en la ciudad de Mérida, o el desafortunado encalado o cementado para arreglo de desperfectos en numerosos monumentos arquitectónicos de toda Extremadura, que, en lugar de conservar, deterioran el monumento correspondiente.

Un lugar fundamental para la difusión de un concepto moderno de patrimonio cultural lo encontramos en los museos, imposibles de concebir sólo como almacén de obras de arte, para su conservación, muchas veces ocultas al público de modo permanente, con lo cual es como si no existieran. Los museos deberían estar conectados con los centros de enseñanza, colaborar y coordinar programas didácticos (ej.: la experiencia de la “Primavera de los Museos”, desarrollada en el Museo Nacional de Arte Romano, en Mérida, en el pasado mes de abril). Podría plantearse igualmente la posibilidad de impartir clases a los escolares de los diversos niveles educativos en los museos, en aulas dispuestas en el interior de estas instituciones, y no sólo como espacios destinados a acoger visitas más o menos turísticas.

Debemos hacer una reflexión final sobre si los fenómenos culturales, la producción de objetos artísticos, la utilización de concepciones estéticas en la vida presente, tiene un carácter público o privado: público, desde el momento en que los costes de estas actividades dependen de las institucio-



nes, que, a su vez, dependen de los individuos; privados, en cuanto a que los artistas pueden considerar sus obras como creaciones personales, y a que las obras de arte se dirigen especialmente a la esfera privada de las personas, para impresionarlas y conmoverlas en sus esferas más íntimas y espirituales, aunque es indudable el valor social y político de las grandes creaciones culturales y artísticas, como signo de buen gobierno y manifestación del auténtico desarrollo integral de las sociedades o grupos humanos actuales.



LA CAPILLA DEL PUERTO DE MÁLAGA. RECUPERACIÓN Y USO

DOLORES GARVAYO GARCÍA

1. Datos histórico-artísticos

Los orígenes de la actual Capilla del Puerto se relacionan con la religiosidad de los pescadores y navegantes en todo tiempo, motivadas por el deseo de salvación latente en el pensamiento, como consecuencia de su dura vida en los mares. De ahí deriva la costumbre de este gremio de contar en cada puerto con una capilla u oratorio de la Virgen a la que rogaban su protección ante cualquier contratiempo. Estas capillas abiertas, de las que derivarían las capillas de indios hispanoamericanas¹, se construían en lugares públicos al aire libre, con intención de santificar el espacio y que los fieles pudieran asistir a misa desde el mismo lugar de trabajo.

En el siglo XVI la ciudad cuenta con tres hitos religiosos relacionados con la mar. En su parte más occidental, situada junto a las Torres de Fonseca, en el barrio del Perchel, se encontraba la ermita de San Andrés². Situada en la zona central de la bahía, tenemos noticias del acuerdo de construir un altar sobre la Puerta del Mar, que albergara la imagen de Nuestra Señora del Mar.³ Finalmente, en el extremo oriental de la ciudad, en la mediación de la sección de dique ejecutado hacia 1593, ubicada en el Muelle Viejo al comienzo del actual Paseo de la Farola, se levantó una pequeña capilla a la Virgen, bajo el sugerente nombre de Nuestra Señora de Puerto Salvo⁴. Si bien sabemos que tal capilla no es la existente en la actualidad, se puede afirmar que de los tres pequeños templos citados, éste fue precisamente el origen y antecedente del

¹ MORALES FOLGUERA, J.M.: *La Málaga de los Borbones*, Málaga, 1986, pág. 161.

² GUILLÉN ROBLES, F.: *Historia de Málaga y su provincia*, Diputación Provincial de Málaga, 1977, pág. 524.

³ TEMBOURY ÁLVAREZ, J.: *Informes Históricos-Artísticos de Málaga*, Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1974, Tomo II, págs. 25-31.

⁴ MEDINA CONDE, C.: *Conversaciones Históricas Malagueñas*, Edición facsímil. Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1982, Tomo IV, pág. 38.

1. Capilla del Puerto (Planta).

que hoy subsiste en el perfil portuario malagueño.

Las primeras noticias referidas a su construcción datan de septiembre de 1727 y proceden de una carta redactada por Juan de la Ferrière, Ingeniero Jefe de las obras portuarias en curso dirigida al Marqués de Verboom, Ingeniero Director de las mismas, en la que manifiesta las intenciones del entonces gobernador malagueño Don Gerónimo de Solís y Gantes de construir:



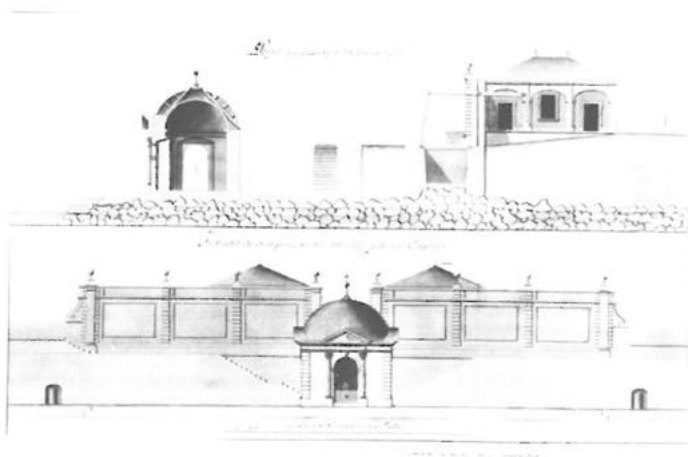
“... En la plazuela del andén, que ya se halla casi concluida, una capilla para decir misa por estar la antigua muy indecente”.

Una semana más tarde, el Marqués de Verboom, contesta no solo con su aprobación, sino con la siguiente sugerencia: ...

“Debo decir que esta propuesta no solo la hallo muy digna del católico celo del Señor Don Gerónimo, sino es muy preciso que no se difiera un punto en su ejecución, aguardando solo para ello el plano y perfil que V.S. ofrece remitirme para ponerle mi aprobación, previniéndole que se habrá de procurar sea con el primor que aquel paraje permitiese, atendiendo también a su permanencia”⁵.

El paraje en cuestión donde se proponen edificar la nueva capilla portuaria, se sitúa en el muelle de levante delante de una fortificación militar llamada Fuerte o Batería de San Felipe. No obstante, según los planos, la ela-

⁵ CABRERA PABLO, F.: “Construcción de la Capilla del Puerto Malagueño en el siglo XVIII”, en *Jábega*, nº 44, Diputación Provincial de Málaga, 1983, pág. 55.



2. Capilla del Puerto (Diversas secciones).

boración del primer proyecto hasta alcanzar el definitivo tuvo distintos trazados; al parecer Pedro Coyrevox cambiaría la primitiva idea de la cúpula propuesta por La Ferrière, por un primer piso para estancia del capellán y cubierta en forma de terraza. Hacia 1732 se encuentra abierta al culto bajo la advocación de la Purísima Concepción.

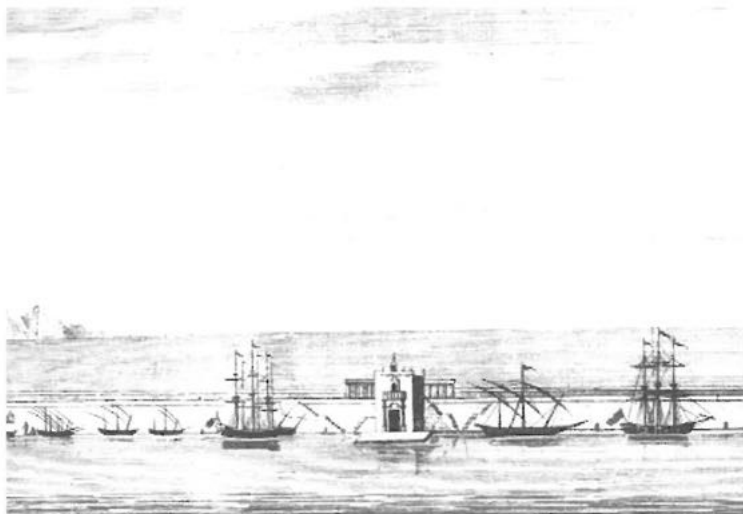
Definida por la Dra. Camacho *“como un modelo manierista construida en la primera mitad del siglo XVIII justificada por la necesidad de integrarse en la rigidez de líneas y funcionalismo que suponía la construcción militar ante la que se alzaba”*⁶.

En su aspecto formal, la capilla es de planta cuadrada con dimensiones exteriores de 8,00 x 8,00 m., en dos plantas, la inferior a nivel del Puerto que es la Capilla en sí y la superior en línea del Paseo de la Farola con acceso por el mismo. Las ventanas laterales y el balcón de fondo, de preciosa forja y carpintería de cuarterones dispuesto sobre la portada inferior de la capilla, es el elemento principal de la composición de esta fachada, formada por dos esbeltas columnas de jaspe rosa sobre pedestales y terminadas con capiteles dóricos, que encuadran la puerta. Sobre las columnas existen pilas-tras dóricas que enmarcan un frontón curvo definido sobre la cornisa y rematado por airosa espadaña, todo ello labrado en cantería de piedra arenisca⁷.

Durante el siglo XIX la Capilla convocaba a misa tanto a marengos como a familias enteras del rebalaje, tradición que se mantenía viva desde el

⁶ CAMACHO MARTINEZ, R.: *Málaga Barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, 1981, pág. 264.

⁷ ATENCIA MOLINA, E.: “La Capilla del Puerto de Málaga”, en *Jábega*, n° 11. Diputación Provincial de Málaga, 1972, págs. 29-30.



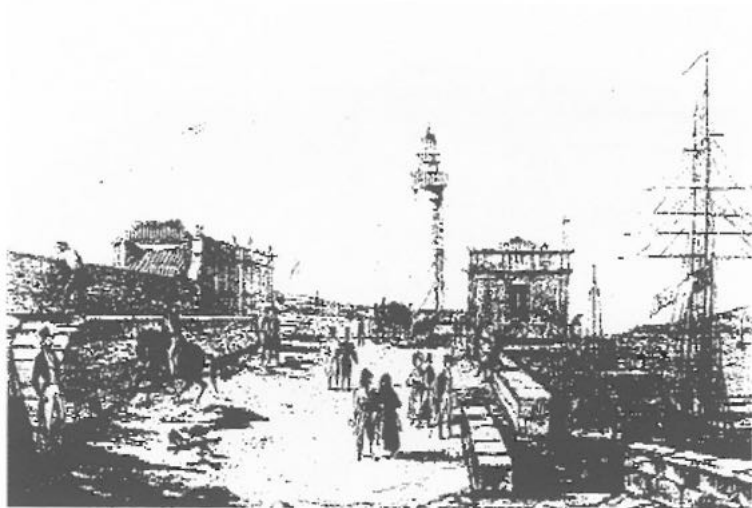
3. Capilla del Puerto, vista oeste de la montaña de Málaga desde una de las torres de la Catedral (Grabado).

siglo XVIII. Entretanto, el oratorio quedó imposibilitado para el culto. Las causas previsiblemente fueron de un lado la antigüedad de su construcción, y de otro la acción destructora de los agentes atmosféricos. Debido a ello, en la primera década del siglo XX, la directiva del Real Club Mediterráneo, vinculada por razones emotivas y de proximidad puesto que en la misma se celebraron casamientos y comuniones de los socios del Club, toma la iniciativa de remodelar la ermita consagrada desde 1901 a Nuestra Señora del Carmen, nombre que mantiene en la actualidad.

2. Iconografía de la Capilla del Puerto: grabados, óleos y fotografías

En el último tercio del siglo XVIII tenemos noticias fehacientes del funcionamiento al culto de la Capilla del Puerto. Es precisamente a través del grabado *Vista oeste de la montaña de Málaga desde una de las torres de la Catedral*, que incluye el viajero inglés Francis Carter en su libro *A Journey from Gibraltar to Málaga*⁸ cuando aparece por primera vez su representación en frontal. Lámina resuelta en composición horizontal, queda construida la panorámica en torno a la división de la escena por la línea del contorno, que equilibra perfectamente la zona del cielo y el mar. Carter dispone las embarcaciones amenizando la instantánea con una amplia y precisa

⁸ CARTER, F.: *Viaje de Gibraltar a Málaga*, (Londres, 1777), Traducción de J.A. Olmedo y Cristina Taylor, Diputación Provincial de Málaga, 1982.



4. Capilla del Puerto (Grabado).

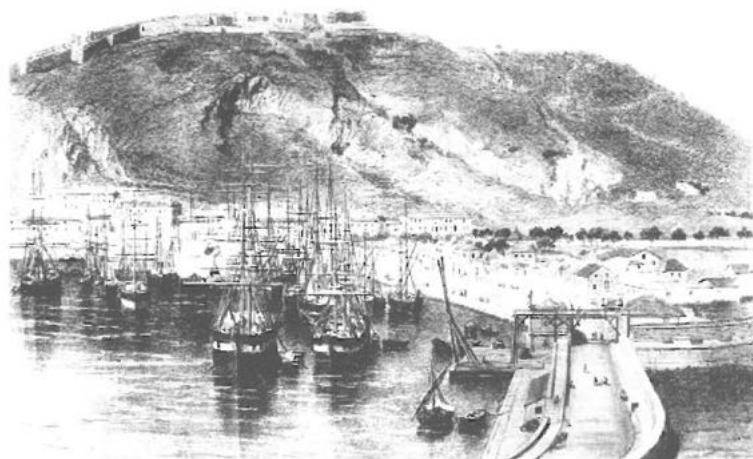
muestra de falúas, balandros y veleros, así como a unos personajes relacionados con las faenas marineras, aunque estos los expresa tan diminutos que apenas se perciben en el paisaje⁹.

En el siglo XIX, según un grabado publicado en *El Guadalhorce* se aprecia en perspectiva las imágenes históricas de los edificios construidos; de izquierda a derecha: Fuerte de San Felipe, Capilla de la Purísima Concepción y al fondo la linterna, el acceso a los mismos se ve gratamente frecuentado por paseantes solitarios, en compañía, a la grupa o en carruajes transitando por el Paseo de la Farola.

Concerniente al mismo siglo, es este otro grabado desde el que se configura el muelle de levante desde el lado opuesto al anterior, es decir, desde la farola. Pese a ser idénticos los inmuebles representados, en esta ocasión el dibujante muestra una panorámica distinta de la zona, pues efectivamente al fondo nos encontramos con el telón genuino que define la impronta malagueña: monte de Gibralfaro, fortaleza y Alcazaba, y en primer plano, la estampa recrea elementos anecdóticos y genuinos del puerto de Málaga en el siglo XIX, con barcos, pontones, gánguiles etc.

Del grabado pasamos al óleo de la mano del pintor malagueño Enrique Florido, heredero del excelente marinista que fue Emilio Ocón, quien sentará las bases de una Escuela Marinista malagueña en autores locales tan importantes como Verdugo Landi, Gartner, Alvarado, etc. El pintor intensifica el

⁹ GARVAYO GARCIA, D.: *El testimonio de Francis Carter*, Trabajo de investigación. Málaga, 2001.



5. Puerto de Málaga (Grabado).

verde de su paleta, limpio como los ponientes malagueños, en pinceladas ajustadas para retratar el mar en calma. Se percibe en el autor al ejecutar esta deliciosa marina, fechada en 1910, menos preocupación en detallar los elementos presentes que en crear una atmósfera serena del puerto. Aquí la Capilla no es el sujeto principal, apenas aparece el perfil de la primera planta junto a otros elementos frente a la figura grácil y esbelta de la goleta que arriba a sus inmediaciones¹⁰.

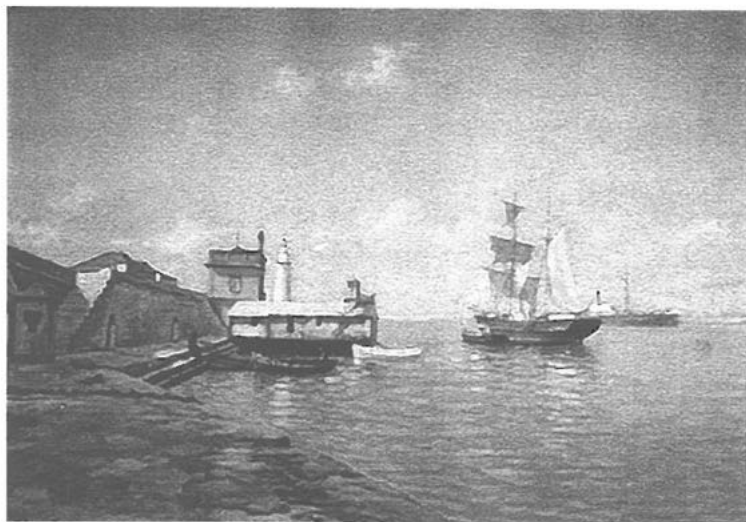
El compositor de este óleo, de firma ilegible, parece haber acercado el objetivo ocular al lienzo descrito anteriormente, seccionando el iluminismo de la naturaleza marina en la zona de la derecha. Solo parece estar interesado en inventariar los componentes ubicados en un trozo concreto del muelle: Club de Botes, Capilla, escalera de acceso, pontones y farola; sin embargo su trazo es torpe y carece por completo de cualquier atmósfera que nos evoque aires marinos. Ambas piezas son valiosas por cuanto testimonian el interés que sus autores mostraron al plasmar en sus lienzos el edificio religioso-marinero enclavado en el puerto malacitano¹¹.

Es en la primera década del siglo XX cuando nos topamos con un excelente patrimonio fotográfico que deja constancia de los años de apogeo vividos en la Capilla hasta 1936 y su ocaso posterior. Relacionamos cronológicamente desde la primera fotografía tomada en 1912 los sucesos más relevantes acaecidos en el inmueble religioso:

1912. Un grupo de jóvenes del Club de Botes, cercano a la Capilla, se

¹⁰ Archivo Familia Gómez Carrera.

¹¹ *Ibidem*.



6. Capilla del Puerto (Óleo de Enrique Florido).

disponen a participar en las regatas de remo¹².

1914. Actos de inauguración por parte de las autoridades malagueñas de la Capilla, promovida por la directiva del Club Mediterráneo¹³.

1915. Altar de la Capilla de la Virgen del Carmen. Testimonio único del interior de la Capilla publicado en *La Unión Ilustrada*¹⁴.

1916. Procesión de la Virgen del Carmen por el interior del recinto portuario, posteriormente era desembarcada ante la Capilla¹⁵.

1936. Interesante fotografía de la Capilla perfectamente encuadrada entre el desaparecido edificio de la Estación Biológica Internacional, aún conserva las escalerillas suprimidas tras la ampliación del Paseo de la Farola¹⁶.

1973. Abandono que presenta el edificio poco antes de su traslado. Como podemos percibir, no queda de la Capilla elemento alguno que guarde analogía con la identidad religiosa que tuviera antaño¹⁷.

1973. Montaje de la Capilla tras el cambio de ubicación¹⁸.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Archivo Histórico de la Autoridad Portuaria de Málaga, AC 480/2, expediente Declaración BIC Capilla del Puerto 563/7.

¹⁷ Archivo Fotográfico Juan Temboury, Diputación Provincial de Málaga.

¹⁸ *Ibidem*.

3. El anteproyecto de traslado de Brioso

El 11 de julio de 1946 Tomás Brioso Raggio, Ingeniero Director del Puerto de Málaga, redacta la siguiente Memoria:

“Como consecuencia de las obras de ampliación del antiguo muelle del Paseo de la Farola, denominado “Ensanche del muelle número uno (Ricardo Gross Orueta)” tiene que desaparecer la capilla que existe en dicho Paseo, construida hace mas de un siglo. Como dicha capilla tiene un cierto valor artistico, que no conviene destruir, se han hecho diversas indicaciones a esta Dirección Facultativa para que dicho edificio, que casi constituye un monumento, sea trasladado a otro lugar de este Puerto. Con este objeto se ha redactado el anteproyecto que acompaña a esta Memoria. Calculamos que el presupuesto de coste del Proyecto de referencia sería aproximadamente de unas 200.000 ptas. Se acompaña una fotografía de la actual capilla que ha de desaparecer además del croquis en que figura el emplazamiento futuro de la capilla y el anteproyecto de la misma¹⁹”.

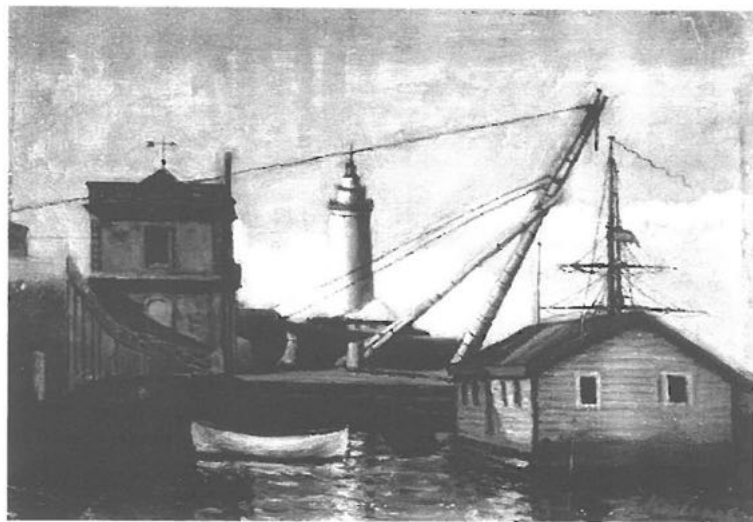
El anteproyecto es remitido, al día siguiente, al Presidente de la Junta de Obras y Servicios del Puerto y en octubre del mismo año se da luz verde para la redacción definitiva del proyecto de traslado. De la citada redacción podríamos entresacar tres aspectos:

1º. La expresión *“tiene que desaparecer la Capilla”* empleadas en dos ocasiones casi consecutivas. Aunque el autor lo que realmente proponía era un traslado y no su desaparición, obviamente la elección del vocablo no fue correcta, y ello provoca una reflexión sobre el vacío y la ausencia total de formación en enseñanzas específicas dedicadas a la intervención en el Patrimonio, carencias que serían mitigadas por primera vez en 1957 en la Facultad de Arquitectura de Sevilla.

2º. *“Construida hace mas de un siglo”*. De tal afirmación resulta la falta de atención prestada hacia el inmueble patrimonial y la inexistencia de unas mínimas investigaciones documentales que sirvieran de apoyo a la redacción del proyecto, pues la Capilla contaba en 1946 exactamente con 204 años de antigüedad.

3º. Por ultimo, dice *“que casi constituye un monumento”*. Nos cabe pensar que la escasa valoración que detenta el firmante hacia la Capilla religiosa del siglo XVIII, se debiera más a la ligereza con que se procedió a redactar el informe que a su ignorancia. De haberse producido el traslado quizás la fachada hubiera cambiado de aspecto, ya que en el plano de alzado principal se tenía previsto sustituir las puertas del balcón principal por

¹⁹ Archivo Histórico de la Autoridad Portuaria de Málaga., *op. cit.*, Anteproyecto de traslado de la Capilla situada en el Paseo de la Farola como consecuencia de la construcción del Muelle número uno. Obras Públicas.



7. Capilla del Puerto (Óleo de firma ilegible).

una hornacina con la imagen de una Piedad precedida de faroles. El proyecto definitivo y, por tanto, su traslado al muelle número cinco, no se llegó a realizar, quedando patente la evolución de la Capilla en el decurso del siglo, hacia una situación deplorable.

4. Interpretación del arquitecto Enrique Atencia y crítica de la correcta restauración

En septiembre de 1972, el Director del Puerto de Málaga pone de manifiesto al Presidente de la Junta del Puerto del inmediato comienzo de las obras del proyecto de Almacenes en el Muelle número uno y, según se preveía, era necesario efectuar el traslado de la actual Capilla a su nueva alineación²⁰. En octubre del mismo año hay respuesta afirmativa para la realización de proyecto, cuyo coste aproximado se estima en 1.500.000 ptas.²¹.

Fechado en enero de 1973, aparece un documento de importancia, a nuestro parecer, que valida la fase previa de este proyecto y del que carecía el anterior. De él vamos a entresacar lo que nos parece más interesante: ...

“Se pretende trasladar la capilla “piedra a piedra”, por lo que respec-

²⁰ Archivo Histórico de la Autoridad Portuaria de Málaga. *op. cit.*, Oficio de 05 de septiembre de 1972, firmado por el Director del Puerto, dirigido al Presidente de la Junta del Puerto.

²¹ *Ibidem*, Oficio de 07.10.1972, firmado por el Presidente de la Junta del Puerto, dirigido al Director del Puerto.



8. Un grupo de jóvenes del Club de Botes junto a la capilla (1912).

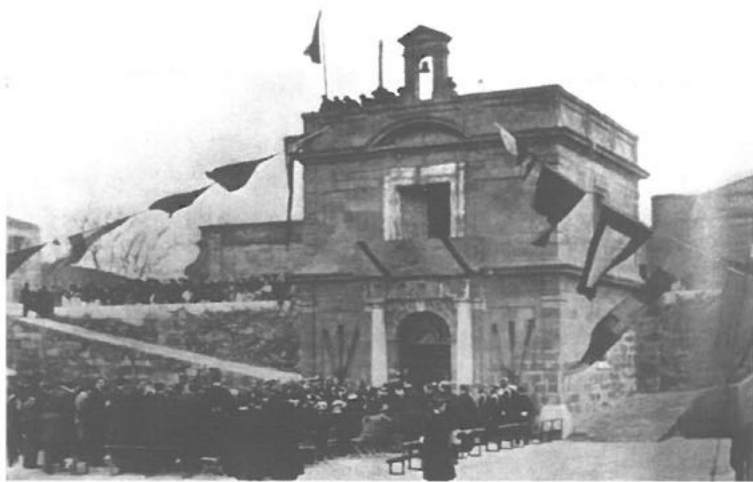
ta a su fachada. Del interior, como fue demolido hace años no queda nada que conservar; mientras que de la fachada se pudieron conservar, prácticamente, todos los elementos antiguos. Agradecería esta Dirección que esa Entidad designara alguna persona que pudiera asesorar a esta Junta del Puerto en la realización de los trabajos, con el fin de evitar en lo posible que se vayan a ocasionar a algunos elementos valiosos un daño que todos, como buenos malagueños, seríamos los primeros en lamentar. Le ruego me indique, asimismo, la opinión de esa Entidad en relación con la operación de traslado y cuantas sugerencias estime oportunas relativas a esta operación²².

El escrito firmado por el Director del Puerto va dirigido al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, quien tras celebrar sesión, acuerda designar a Don Enrique Atencia Molina²³. La elección acertadísima del arquitecto malagueño no deja lugar a dudas. Atencia concibe en primera instancia un pequeño memorial histórico artístico divulgado en la revista *Jábega* con el nombre de “La Capilla del Puerto de Málaga”²⁴, ilus-

²² *Ibidem*, Oficio de 25.01.1973, firmado por el Director del Puerto, dirigido al Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo.

²³ *Ibidem*, Oficio de 29.01.1973, firmado por el Académico Secretario General y Vº Bº del Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, dirigida al Director del Puerto.

²⁴ ATENCIA MOLINA, E.: *op. cit.*



9. Actos de inauguración por parte de las autoridades malagueñas de la Capilla, promovida por la directiva del Club Mediterráneo (1914).

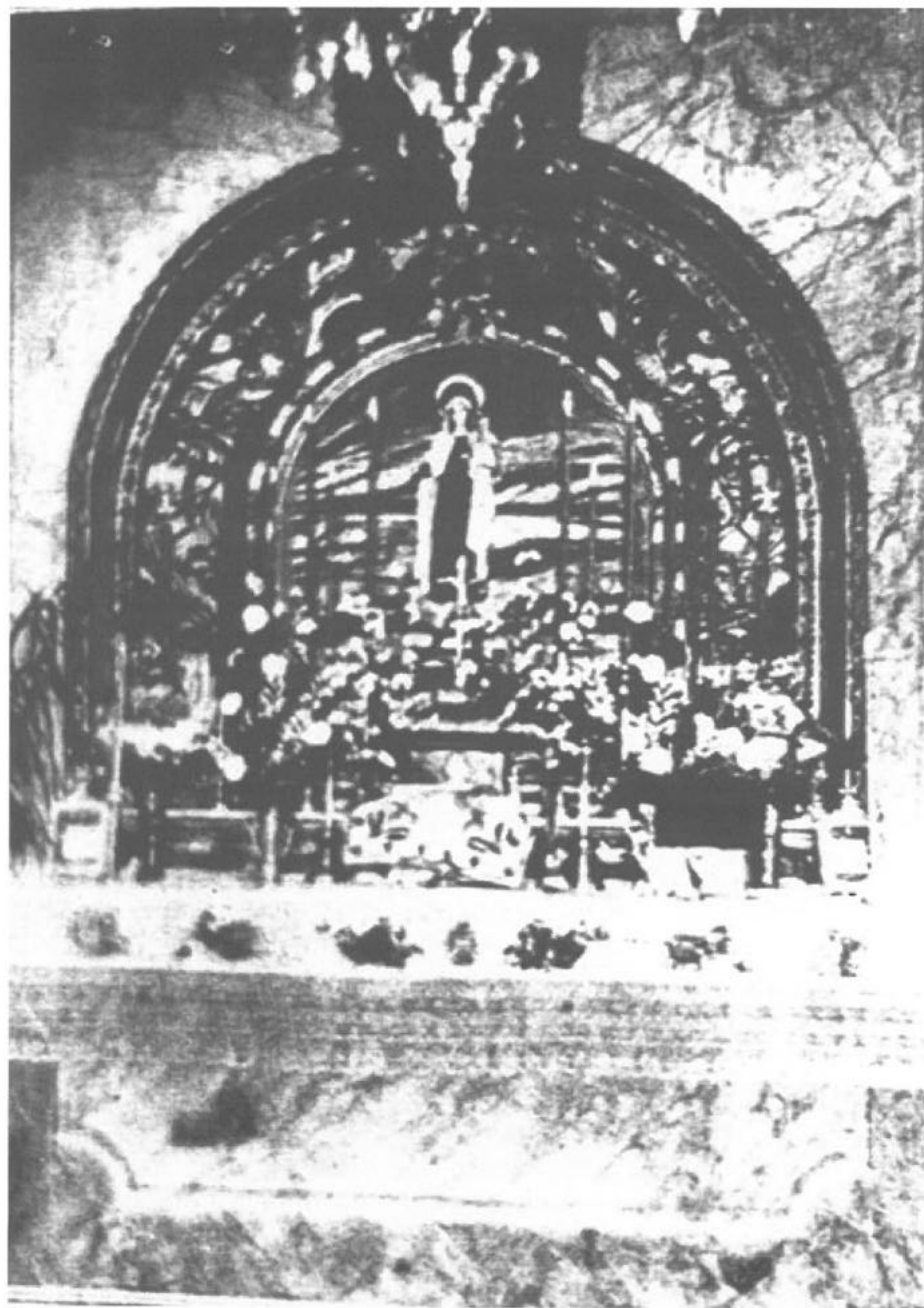
trado con fotografías de las actuaciones previas al cambio.

En los trabajos, y siempre bajo la atenta mirada de Enrique Atencia, los operarios procedieron, desde la cubierta del edificio hacia abajo, al despegue de las piedras sillares del mortero que las cubría y enumerarlas en su cara interior. Ejecutaron la faena con el mismo esmero y respeto como si se tratase de una pieza arqueológica; al respecto Atencia diría:

“... Naturalmente esta obra costosa y detenida ha llevado algún tiempo, pero actualmente el traslado está terminado sin que se acuse el cambio de sitio, pues aparte de que el nuevo está muy próximo al antiguo, el cuidado y celo puesto en la ejecución han sido tales, que a pesar de que la piedra es por naturaleza blanda, solo ofrece a la vista los pequeños desperfectos y vacíos que prácticamente el tiempo ya le había producido²⁵”.

Hay un dato absolutamente novedoso en el proyecto que ha pasado desapercibido y ello es debido a que no se ejecutó. Analizando detenidamente los planos de Atencia, éste propuso en el diseño de planta la creación de zonas no previstas en su construcción original. De tal manera, observamos espacios destinados a servicios, sacristía y una modificación sustancial en la pared del altar ensanchando, ésta hacia atrás como zona de camarín con acceso mediante dos puertas laterales adosadas al retablo, espacios imperceptibles a la vista, pues quedarían soterrados bajo el remozado Paseo de la Farola. Tal

²⁵*Ibidem*, pág. 29.



10. Altar de la Capilla de la Virgen del Carmen. Testimonio único del interior de la Capilla publicado en *La Unión Ilustrada* (1915).



sugerencia, por parte del arquitecto, revela la confianza que abrigaba no solo con el hecho de trasladar/mantener el inmueble sino también de potenciar y dotar a la Capilla para su uso al culto con dependencias funcionales sin atentar un ápice su fachada exterior.

Enrique Atencia había superado la concepción tradicional española de considerar al Patrimonio únicamente entendido como edificios de valor artístico, reflexionó acerca de este ejemplo de arquitectura menor como un bien social que debe servir a la comunidad en un sentido funcional como legado para futuras generaciones.

5. Estado actual y propuesta con posibles usos alternativos

Tras la guerra civil el edificio queda abandonado a su soledad más absoluta. Corren los años setenta y es el historiador malagueño Juan Temboury, primero, y otros historiadores mas que le secundan, quienes se muestran hondamente preocupados por el incierto futuro de la Capilla; conocen el anteproyecto de Brioso del año 1946, cuya conclusión era trasladarla al muelle cinco, y se teme que la nueva remodelación del Paseo de la Farola que ya está en marcha, es decir en 1973, sirva para erradicarla definitivamente.

En 1987 se inician los tramites oportunos para incoar expediente administrativo, por parte de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que culmina con una resolución de 14.02.1997 publicada en BOJA de fecha 22.03.1997, mediante la cual La Capilla del Puerto de Málaga queda inscrita definitivamente en el Catalogo General de Patrimonio Histórico Andaluz según Ley 1/91 de Patrimonio Histórico Andaluz.

Éste es un paso básico a nuestro favor, pues con la anotación en el Catálogo se consigue preservar la identidad patrimonial del inmueble y, como se indica en el corpus de la resolución de 9 de marzo de 1995 de la Dirección General de Bienes Culturales Andaluz acerca de la Capilla de la Virgen del Puerto de Málaga... *“ello le convierte en uno de los símbolos arquitectónicos más representativos de la historia de la ciudad de Málaga en dicha época”*.

Sin embargo, hoy, a comienzos del siglo XXI, surgen de nuevo los sobresaltos respecto a su futuro, el Puerto de Málaga necesita de una profunda transformación y para ello se encuentra inmerso en un moderno plan urbanístico cuyas consecuencias sean para la Capilla el destino, a modo de hito urbano, silencioso y solitario entre la vorágine lúdica-urbanística-especulativa que se avecina.

Ofrecemos una serie de propuestas tendentes a la rehabilitación, recuperación y uso de la misma:

En el exterior: Rehabilitar y restaurar en su totalidad la Capilla. Tratamiento de la piedra, reparación de forja y carpintería en puertas y ventanas; así como instalación de campana en la espadaña como antaño tuviera.



11. Procesión de la Virgen del Carmen por el recinto portuario, posteriormente era desembarcada ante la Capilla (1916).

Colocación de placa o estela con breve inscripción alusiva a su construcción en el siglo XVIII y su traslado.

En el interior: Preparación de enfoscado en techos y paredes con perfiles enmarcando casetones cuadrados y rectangulares, posibilitando, posteriormente, el desarrollo de una obra pictórica referida a algún pasaje evangélico y/o relacionado con la vinculación de la Virgen del Carmen y los hombres de la mar.

Diseño de un altar permanente para la celebración del culto religioso, bien para la festividad de la patrona, o cualquier otro evento que pudiera surgir en su momento. Colocación de imagen cuya iconografía represente las tres advocaciones que ha tenido la Capilla: Nuestra Señora de Puerto Salvo, Purísima Concepción y Nuestra Señora del Carmen.

Habilitar el piso superior como espacio expositivo con temática relacionada con la historia de la Capilla desde su creación: planos, cartografía, fotografías, documentos etc.

Recuperación y uso de la Capilla de cara a oficiar misa, en la misma, dentro de los actos conmemorativos de la festividad de la Virgen del Carmen en el recorrido procesional marítimo-terrestre que efectúa la imagen cada año por la bahía malagueña.

Se desprende de todo lo relacionado anteriormente que éste edificio histórico del siglo XVIII fruto de la política ilustrada de la dinastía borbónica, cuyo afán de decoro y mejoras quedó plasmado en esta zona, presenta una serie de posibilidades de utilización, pues pese a sus reducidas dimensiones, cuenta con una magnífica ubicación en el mosaico portuario lo que podría ser



12. Interesante fotografía de la Capilla perfectamente encuadrada entre el desaparecido edificio de la Estación Biológica Internacional, aún conserva las escalerillas suprimidas tras la ampliación del Paseo de la Farola (1936).



13. Abandono que presenta el edificio poco antes de su traslado. Como podemos percibir, no queda de la Capilla elemento alguno que guarde analogía con la identidad religiosa que tuviera antaño (1973).

elemento clave mediante el cual, y desde el mismo, potenciar esta parcela de nuestro patrimonio merecedora de mejor suerte y relevancia de la que al principio pudiera parecer, tanto a nivel estético como a nivel funcional, desde un punto de vista litúrgico o museístico.

Pieza singularísima de extraordinario valor arquitectónico y religioso que nos sorprende con su original diseño de iglesia a dos niveles y accesos independientes, es, en definitiva, una riqueza heredada del pasado con la que contribuir al escaso presente patrimonial.



14. Montaje de la Capilla tras el cambio de ubicación (1973).



ANÁLISIS, DESCRIPCIÓN, CATALOGACIÓN Y CONSERVACIÓN DE FONDOS DOCUMENTALES DE FOTOS FIJA PARA CINE. UNA EXPERIENCIA DE COLABORACIÓN ENTRE EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA Y LA FILMOTECA DE CATALUÑA

PALMIRA GONZÁLEZ LÓPEZ
Universidad de Barcelona

La presente comunicación parte de dos presupuestos básicos: que el cine forma parte de nuestro patrimonio cultural y que, a pesar de tratarse de un medio de expresión con poco más de un siglo de historia, los productos y documentos relacionados con el fenómeno cinematográfico han estado —y están— expuestos al deterioro e incluso a la destrucción de manera más importante de lo que cabe suponer. Naturalmente, ambos aspectos enunciados —el carácter cultural del patrimonio cinematográfico en general y las dificultades para su conservación— no constituyen objeto de nuestro tema. Sólo los apuntamos aquí con carácter de marco; pero creemos necesario que quede dicho de entrada, pues así puede resaltar más el interés y hasta cierto punto la necesidad urgente de lo que expondremos a continuación.

El objeto que nos proponemos es doble. Por una parte, queremos dar a conocer una manera de analizar y catalogar un tipo de documentos que son interesantes para el estudio de la historia del cine, las llamadas “fotos fijas” tomadas en el proceso de producción de las películas. Por otra parte, presentamos una experiencia de colaboración entre instituciones públicas interesadas en la conservación y estudio del patrimonio filmico, Universidad, Ministerio de Educación y Filmoteca de Cataluña. En buena medida se trata de una novedad en nuestro país pues, aunque lógicamente en archivos y filmotecas se ha catalogado material fotográfico desde hace tiempo, no es tan fácil encontrar archivos específicos del tema y las características de los que nosotros tratamos (donde, por ejemplo, predominan los negativos) y menos que obedezcan a criterios de estudio tan precisos y a una ficha tan exhaustiva y fácilmente susceptible de tratamiento informático como la nuestra. En lo que se refiere a la colaboración Universidad-Filmoteca, según nuestras informaciones, tampoco es habitual que se dé de un modo tan extenso e intenso como a continuación expondremos.

El material de trabajo: la foto fija y su significación en el cine. En la Filmoteca de Cataluña se encuentra aproximadamente un millón de fotos fijas de cine provenientes de diferentes fuentes que, aunque han sido objeto de un primer archivado, necesitan ser catalogadas con todo detalle y dispuestas para su consulta y utilización. Se trata de fotografías tomadas en el mismo proceso de filmación de las películas y que, curiosamente, son realizadas normalmente no por fotógrafos vinculados al director de fotografía u operadores del film, como creería cualquier profano en el tema, sino por otros profesionales contratados por los responsables de producción. Su función principal es doble: en gran medida, se utilizan para la publicidad (de actores o de la película); pero también, sobre todo en los años en que no se disponía de video, para dejar constancia de determinados detalles de la grabación cinematográfica, haciendo un papel auxiliar al del *script*. De este modo, la información que proporcionan las fotos fijas para el conocimiento interno de una película y especialmente para el trabajo de investigación historiográfica puede ser muy valiosa. En ellas aparecen a veces personajes y situaciones que no se ven en la película acabada, y con frecuencia nos dan informaciones interesantes sobre trucajes, decorados, sistemas de iluminación... Constituyen una especie de “ojo secreto” que observa los entresijos –unas veces insignificantes y otras de gran valor- del rodaje. Además, en algunos casos sucede que ha desaparecido la película y, sin embargo, se conservan fotos fijas que permiten una aproximación visual al film perdido: es ésta una aportación de singular importancia.

Fase previa a la elaboración del proyecto. Desde la introducción de la asignatura de Historia del Cine dentro de los estudios de Historia del Arte en nuestra Universidad (hace ya más de treinta años), el profesor Dr. Miquel Porter i Moix, catedrático y alma de los estudios de cine en los medios universitarios barceloneses, se cuidó mucho de difundir desde esta Cátedra un espíritu de rescate del patrimonio cinematográfico en grave peligro de desaparición, de su archivo y de la colaboración con instituciones privadas y públicas que de un modo u otro se preocupaban por conservarlo. Con la llegada de la democracia y el desarrollo estatutario de las competencias autonómicas, se creó una Dirección de Cinematografía dentro de la *Conselleria de Cultura de la Generalitat* que poco a poco fue convirtiéndose en centro institucional del cine catalán y promotora de una Filmoteca propia. Por una parte y por otra, entre Universidad y Filmoteca catalana, había, pues, desde antiguo unas buenas relaciones basadas en unas finalidades compartidas, que han dado diferentes frutos; uno de los cuales es el que aquí presentamos.

En este contexto, la sección de cine de la universidad de Barcelona organizó dos seminarios sobre documentación y conservación del patrimonio cinematográfico, celebrados los años 1995 y 1997, que contaron con la asistencia de un buen grupo de estudiantes y personas interesadas en el tema y con el magisterio de extraordinarios expertos mundiales en la materia. Ello favoreció la creación de un grupo, en el que figuraban teóricos y técnicos con



formación universitaria de historiadores, que mantuvo la llama del interés y el contacto frecuente con el personal de Filmoteca con el objetivo de dar culminación práctica a un proyecto de colaboración.¹

Fase de elaboración del proyecto. Nos propusimos claramente definir una actividad práctica que, por una parte, sirviese de iniciación y entrenamiento en la investigación para estudiantes universitarios de los últimos cursos, y que, por otra parte, constituyese una aportación eficaz a la conservación y disponibilidad del patrimonio cinematográfico a través de Filmoteca de Cataluña. Para ello hubo que contar con la aprobación del equipo de investigación por parte de las autoridades académicas (aspecto en el que no encontramos la más mínima dificultad), con la ayuda del Ministerio de Educación y Cultura, que fue concedida por tres años (con una cuantía inferior de lo solicitado y limitada a aspectos de infraestructura material), y con la participación de la Generalitat de Catalunya (que, aparte de confiarnos locales, material y otros medios, ha puesto algunos miembros de su personal especializado a nuestra disposición e incluso ha destinado un presupuesto pequeño pero indispensable para retribuir a los técnicos que han actuado como colaboradores principales en el proyecto). La coordinación general corrió desde el primer momento a mi cargo.

Examinamos los fondos documentales que había en Filmoteca de fotos fijas y, dada la cantidad y variedad del material que los integran, hicimos una primera selección: escogimos el llamado “Archivo Sabaté” y aquellas fotos fijas (negativos y positivos, en diferentes soportes y tamaños) que se refieren sobre todo a cine español, pertenecientes en su mayor parte a los años 40, 50 y 60. A la vista del material, elaboramos un primer borrador de ficha que permitiera recoger la mayor parte de los datos que interesaran para la conservación y posterior consulta de las fotos, teniendo en cuenta las fichas de catalogación de otras instituciones que pudimos consultar y con la vista puesta en su registro informático en base de datos y su posible homologación para hacerla extensiva a otros archivos.

Por lo que se refiere al personal del equipo responsable, sería el mismo que estaba gestionando el proyecto desde el comienzo: la directora del archivo de Filmoteca y especialista en documentación sobre cine (señora Mariona

¹ Previendo imposible el referirme en concreto, a lo largo de esta breve escrito, a personas que han desempeñado importantes funciones dentro de todo este proyecto, quiero al menos en forma de nota dejar constancia de algunas de ellas: en primer lugar, el Dr. Miquel Porter, catedrático emérito de historia del cine en la UB y exdirector de cinematografía de la Generalitat de Catalunya, colaborador, inspirador y animador constante; por parte de Filmoteca de Catalunya, Roc Villas, actual director de la institución, así como las señoras Natalia Molero, directora de Filmoteca cuando se inició el proyecto, Mariona Bruzzo (directora del archivo), Gloria Vilalta (consultora de derechos) y Rosa Saz (historiadora). Mención especial merece el equipo de magníficos técnicos y excelentes colaboradores: señores Miguel Ángel Pintanel (informática), José Luis Rubio y Montse Guiu (fotografía), Rosa Cardona, Yolanda Ribas, Miriam Lizano y Oriol Bosch (historiadores y documentalistas).



1. Vidrio fragmentado de la película "Boliche" (Francisco Elías, 1933).

Bruzzo), un técnico en fotografía que definiera sobre todo los aspectos de impresión y conservación significativos (señor José Luis Rubio) y un técnico en informática para abordar todo lo referente a escaneado y archivo digital (señor Miquel Angel Pintanel), junto conmigo como responsable y orientadora de los criterios pertinentes a la historiografía cinematográfica. Más complicada resultaba, sin embargo, la selección de los alumnos que habían de participar. Era claro que tendrían prioridad aquellos que estaban cursando doctorado y habían elegido una asignatura del mismo sobre patrimonio cinematográfico. La oferta a alumnos de los últimos cursos de las asignaturas de Historia del Cine se hizo más limitada y en competencia con otras prácticas de investigación diferentes, con carácter opcional. De todos modos, la respuesta fue muy positiva, casi desbordante. Hay que pensar que la capacidad de la sala del archivo de Filmoteca donde trabajamos, los aparatos informáticos para el escaneado de las fotos y el equipo de personas que tiene que dirigir a los alumnos tiene unas capacidades limitadas.

La necesidad de una formación previa. Desde el primer momento tuvimos conciencia clara de que se trataba de un trabajo particularmente delicado y que podía servir como modelo para otros posteriores; por lo cual exigía una constante revisión, sobre todo al principio, y una preparación especial de aquellos que debían llevarlo a cabo. Además, el material que debíamos manipular en muchas ocasiones era un material único, que no se encontraba en otros lugares y que debíamos tratar con sumo cuidado. Por estos motivos, se fijaron y se distribuyeron unas normas de seguridad e higiene (ante el peligro de alergias, hongos y otros, derivados del mismo material que había que catalogar) y de funcionamiento (modo de tratar los



2. Restauración de la foto por medio del Photoshop. A pesar de no haberle dedicado mucho tiempo a la restauración los resultados son extraordinarios y permiten incluso su publicación si fuera necesario.

materiales, orden en los procesos, modo de registrar los datos, terminologías, etc.) Junto con estas cuestiones de carácter organizativo y formal, constatamos inmediatamente que era también de primera necesidad disponer de una formación previa adecuada sobre las características de las fotografías, sus componentes, las anomalías que podían presentar... en definitiva, todo lo que resultaba imprescindible para hacer un buen registro del estado de conservación de cada foto y de sus características formales y de contenido. A esta formación previa hemos debido dedicar bastante tiempo: primero y ante todo, los responsables directos de la investigación; segundo, los alumnos colaboradores. A éstos se les dedican varias horas de clase de iniciación antes de comenzar a trabajar con los materiales del archivo, donde se les enseña de manera teórica y práctica los contenidos siguientes:

El soporte fotográfico (peculiaridades, ventajas e inconvenientes; su importancia para la calidad de la imagen, datación y conservación):

Soporte opaco metálico (daguerrotipos, ferrotipos, cianotipos)

Soporte de fibra vegetal (el papel en positivos y negativos, heliografías)

Soporte de vidrio

Plásticos. La celulosa: nitratos y acetatos. Diacetato, triacetato, poliéster.

Los adhesivos (entre la superficie fotosensible y el soporte). Albúmina, colodión y gelatinas: sus ventajas y problemas.

El material fotosensible: sales de plata y otros materiales. Los reveladores y fijadores.

El proceso y sistemas de positivado

Color y blanco/negro (el color sólo es tratado mínimamente ya que las



3. Desprendimiento de la emulsión José Luís Ozores en "El tigre de chamberí" (Pedro L. Ramírez, 1959). La capa antihalo o barniz protector que le han dado se ha arrugado creando bolsas de aire y desprendiéndose de la emulsión.

fotografías son en blanco y negro) muescas, perforaciones, marcas e inscripciones. Los signos del estado de conservación: suciedades, degradaciones, presencia de hongos, fragmentaciones, craquelado, rayas, arrugas, deformaciones, desprendimiento de la emulsión, etc. Sistemas de conservación y almacenaje, según material. Toda esta información se hace de manera práctica, ofreciendo a los alumnos

constantes ejemplos reales sobre el material directamente o bien mediante imágenes que muestran los diferentes casos explicados.² Al mismo tiempo, en las clases de preparación, se les pide hacer una ficha de catalogación completa sobre una foto a título de prueba o ensayo, con el fin de asegurar el aprendizaje del proceso y la exactitud en la transcripción de los datos.

La catalogación. Ficha definitiva

La ficha que, al final, debe recoger toda la información referente al documento fotográfico que catalogamos, ha sido objeto de costosa elaboración, basada en la consulta de otras similares y particularmente corregida y ampliada mediante la experiencia de nuestro trabajo. Hemos pretendido que sea lo más completa posible, desde todo punto de vista, pues sabemos también por propia experiencia cómo se facilita la labor a investigadores y todo tipo de

² Disponemos de un CD en el que se recogen imágenes que ejemplifican los aspectos de interés de la explicación dada, especialmente aquellos que se refieren a la descripción del estado de conservación de las fotografías, para que los alumnos puedan apreciar los detalles. Otras imágenes permiten distinguir aspectos de contenido de la foto, composición, iluminación, trucajes, etc. Dada la limitación temporal de esta comunicación, no paso el CD a los asistentes; pero, si algunos estuvieran interesados, lo haríamos posteriormente.



consultores cuando los datos son completos y claramente sistematizados. Obviamente, en la mayoría de los casos resultará imposible al catalogador hacer constar datos en cada uno de los *ítems* incluidos; lo importante es que disponga del espacio y la sugerencia para registrarlos cuando ello sea posible.

He aquí el modelo de ficha definitiva:

Identificación

Número registro objeto:

Número de orden:

Organización museo:

Nombre del objeto:

Status:

Cantidad de ejemplares:

Otros números:

Datos título/responsabilidad

Título / nombre propio:

Título paralelo:

Precisiones al título:

Asunto:

Autor del documento:

Precisiones autor:

Intérpretes :

Personaje:

Precisión intérpretes/personajes :

Nombre de la serie:

Número dentro la serie:

Número capítulo serie:

Datos de producción y edición

Nacionalidad documento:

Entidad productora:

Lugar entidad producto:

Servicios producción:

Colaboradores producto:

Precio entidad producto:

Distribución documento:

Lugar distribución:

Precio distr. documento:

Fecha inicio producción:

Fecha final producción:

Justificación datación:

Lugar de ejecución:

Lugar preciso:



Descripción del contenido

Género audiovisual:

Sinopsis:

Descripción imagen/so:

Personas:

Lugar imagen/sonido:

Lugar PRE- imagen móvil:

Fecha imagen móvil:

Lugar precisión imagen/sonido:

Accidentes geográficos:

Autor imagen/son reproducción:

Precisiones imagen/sonido:

Carpeta:

Bibliografía

Bibliografía:

Referencias bibliográficas:

Precisiones bibliográficas:

Asociación:

Objetos relacionados:

Descripción material

Material:

Precisiones mat/tec.:

Dimensiones:

Escala:

Tipo de luz:

Técnica fotográfica:

Encuadre / plano:

Color:

Paso:

Formato:

Tipo formato:

Status otros soportes:

Tipo otros soportes:

Localización otros soportes:

Referencia otros soportes:

Autor otros soportes:

Fecha otros soportes:

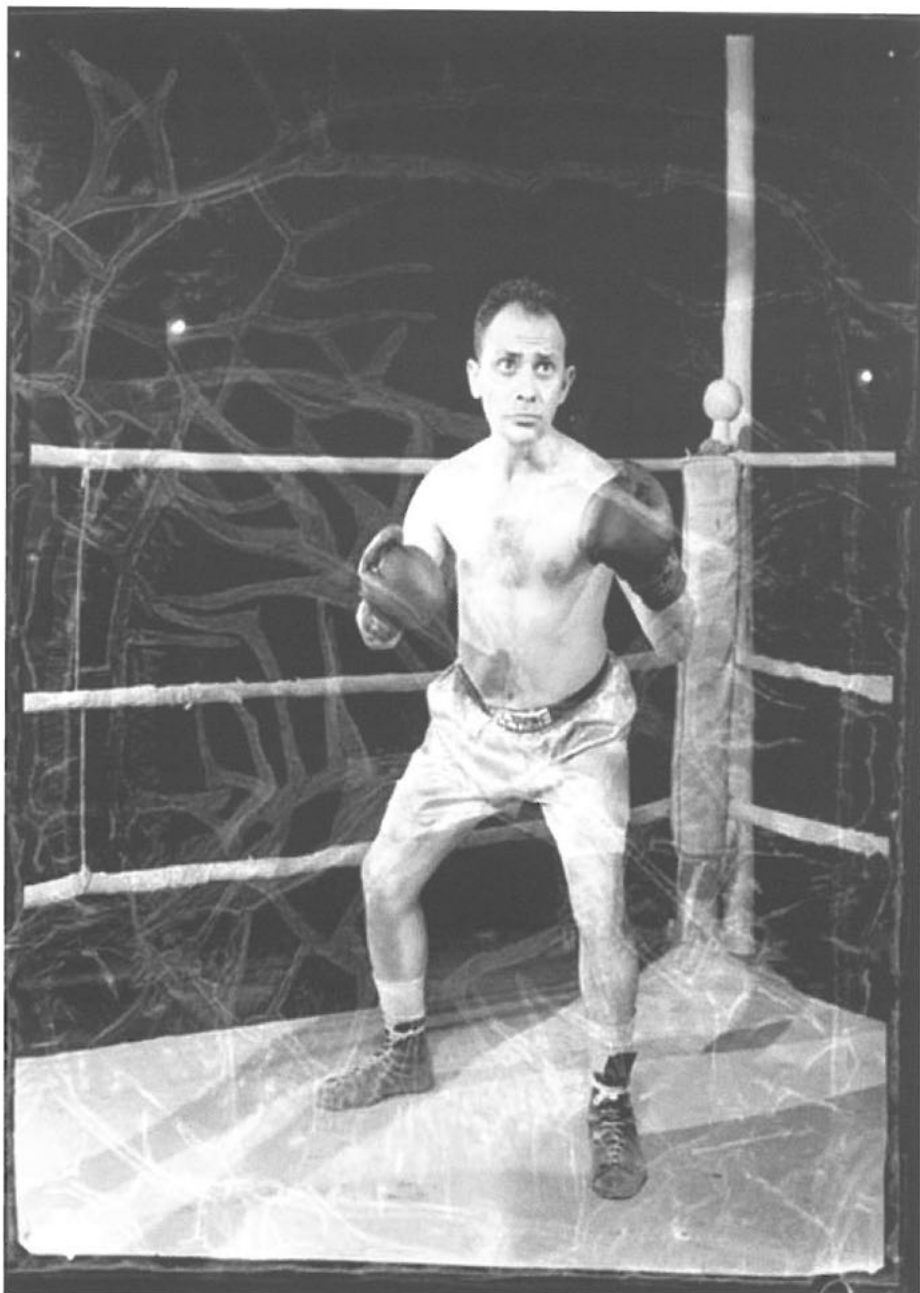
Precisiones otros soportes:

Inscripciones / perforaciones / presentación

Tipo de inscripción:

Texto inscripción:

Precisar inscripciones:



4. Pero una vez escaneado, vemos que la imagen no ha sido dañada y es recuperable.



Perforaciones:

Presentación:

Estado conservación / restauración

Estado conservación:

Fecha estado conservación

Memoria estado conservación:

Porcentaje pérdida:

Partes que faltan:

Número de las partes:

Alteración/desperfectos:

Precisiones condición:

Restauraciones:

Inventario

Ubicación:

Precisiones ubicación:

Memoria ubicación:

Serie fotográfica:

Número de cliché:

Ingreso en el museo o archivo

Forma de ingreso:

Fecha de ingreso:

Fuente de ingreso:

Colección de procedencia:

Precisiones ingreso:

Expediente:

Derechos explotación

Copyright:

Derechos utilización:

Precisar a los derechos:

Expediente contrato:

Historia del objeto

Premios:

Historia objeto:

Propietarios anteriores:

Emplazamiento origen:

Emplazamiento preciso:

Emplazamientos sucesivos:

Control datos generales

Registro hecho por:



Fecha de redacción:
Registro revisado por:
Fecha de revisión:

Primer análisis visual directo del documento fotográfico. Cuando el catalogador o catalogadora recibe una caja con las fotos fijas pertenecientes a una determinada película, lo primero que hace es tomar nota detallada de todos los datos que identifican la caja: tamaño, inscripciones en su exterior, contenido de positivos y negativos, anotaciones de los sobres que los contienen, etc. A partir de este momento, irá trabajando, uno por uno, con los documentos incluidos.

En esta primera aproximación o inspección visual directa, se asigna el código identificativo de registro y se pasa después a establecer la **identificación** del documento (para lo cual casi siempre hay que recurrir a otras fuentes, para completar todos los datos posibles). Se hace después un reconocimiento y descripción de **sus características materiales y formales** (material, medidas, inscripciones, sellos, marcas, muescas, perforaciones, retoques...), basándose en los aspectos identificables a simple vista. Finalmente, se presta especial atención a describir de manera precisa el **estado de conservación** (rayados, fragmentaciones, arrugas y alveados, suciedad, manchas, hongos, espejo de plata, degradaciones...), lo cual conduce a asignarle un grado de conservación que calificamos como bueno, primero, segundo, tercero e inservible, y que nos permite aconsejar si es necesaria la restauración y con qué urgencia.

La digitalización de la imagen. Una vez concluido el primer visionado de la foto, se limpia ésta con un pincel y se guarda en sobre de papel neutro. Con un lápiz graso se sobreinscribe el número de registro antes de introducirla en una caja también adecuada para ella. Llega después el momento de escanearla, para lo cual hay un informático que enseña y aconseja a los alumnos. Utilizamos el programa *Adobe Photoshop 5.0* y se guarda en *Tiff* con una resolución bastante alta, que permite hacer copias posteriormente en imprenta o en papel fotográfico.

Después de haber escaneado algunas fotos, son revisadas por el fotógrafo junto con el alumno-aprendiz, pues el escaneado debe respetar al máximo el original, recogiendo fielmente toda la gama de grises y toda la información. Cuando se ha conseguido una calidad satisfactoria en la reproducción digital, se hace una nueva revisión —esta vez con más posibilidades de análisis y manipulación informática— para completar los datos de la catalogación.

Catalogación definitiva. Del primer visionado en directo habíamos obtenido datos generales de identificación de la película a la que pertenece la foto fija y otros referentes a su descripción material y formal, así como al estado de conservación. Pero quedaba aún mucha información por obtener. Una vez digitalizada, se puede trabajar mucho mejor los aspectos del contenido de la imagen y, a partir de ellos, podemos recurrir directamente al visio-

nado de la película - si es que conseguimos localizarla en cualquier formato - o, en caso de no disponer del film, a diversas fuentes documentales (revistas de época, libros sobre cine y fotografía, testimonios presenciales, reportajes gráficos, etc.) que ayuden a localizar y reconocer personas, lugares, técnicas y otros aspectos. Entre otros asuntos, completamos ahora la información sobre intérpretes y personajes, lugar de producción y ejecución, tipo de documento o subgénero (foto de rodaje, de reportaje o de estudio), sinopsis del contenido o escena y descriptores, detalles geográficos o monumentales, luz, encuadre, etc.

Finalmente, puesto que se han ido tomando las referencias precisas de dónde se ha obtenido la información durante este largo proceso, se redacta la noticia detallada de las fuentes documentales (libros, revistas y diarios, documentos manuscritos, videos, internet, testimonios orales...) La catalogación de cada documento concluye cuando se pasa la ficha definitiva a soporte informático y se hace una breve memoria del trabajo realizado, en la que figuran las dificultades, el tiempo empleado y observaciones especiales, además -claro está- del nombre del autor o autora de la investigación y la fecha correspondiente. Todo el material utilizado para confeccionar la ficha definitiva se guarda en una carpeta por si se ha de consultar en cualquier momento.

Última revisión, informe de conservación y almacenaje. Una vez concluido por parte del alumno/a este laborioso proceso, las fichas son revisadas por el equipo responsable, comparándolas una a una con las imágenes y los materiales de referencia. Evaluamos entonces cuáles son los documentos sobre los que se debe actuar con mayor urgencia para mejorar su estado de conservación, bien porque se trate de materiales de gran interés (por ejemplo, si son únicos o pertenecen a películas perdidas) o bien por sus peculiaridades físicas; se emite un informe al respecto.

Los materiales originales, por fin, se organizan y se ubican en las cámaras de nitratos o en las de acetatos, que reúnen las condiciones necesarias de humedad y temperatura para su perfecta conservación, dejando constancia de su localización. Los materiales electrónicos, por su parte, quedan listos para ser consultados cuantas veces sea necesario, sin tener que tocar los originales.

A modo de conclusión y prescindiendo de otras consideraciones que habrá ido haciendo el oyente o lector a lo largo de esta exposición, sólo diremos que en dos cursos (en el primero de los cuales hubo mucho que hacer hasta poner en marcha el proyecto) se ha conseguido analizar y catalogar **más de 6000 documentos fotográficos** siguiendo este proceso y que tanto las personas más directamente implicadas (personal de Filmoteca, alumnos y equipo responsable) como otros especialistas (documentalistas, fotógrafos, historiadores) que han visto o han sido informados del trabajo realizado, nos han expresado su aprobación más plena e incondicional. Antes de este Congreso de Historia del Arte, la metodología y los primeros resultados fueron presentados por mí en unas sesiones de estudio de una prestigiosa institución catalana dedicada a la conservación del patrimonio cinematográfico, *Cinema-*



Rescat, y obtuvimos idénticas muestras de aprobación... Nosotros, no obstante, nos sentimos obligados a dejar constancia al final de que el proyecto está sólo en una fase de iniciación, que el camino pendiente es muy largo y que, aun conociendo nuestros deseos y propósitos, desconocemos hasta dónde se podrá llegar.

Bibliografía de referencia

ALBERCH, R. P., FREIXAS y E. MASSANAS: *L'arxiu d'imatges: propostes de classificació i conservació*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1988.

BALDWIN, G.: *Looking at photographs. A guide to technical Terms*, The J. Paul Getty Museum in association with British Museum Press, 1991.

BELLVESER, E.: *Els documents fotogràfics: característiques, tipologia i Conservació*, València, Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1992.

BERSELLI, S. (et al.): *La fragilità minacciata. Aspetti e problemi della conservazione dei negativi fotografici*. Roma, 1991.

COLLINNGS, T.J.: *Archival care of still photographs*. Society of Archivists, Information Leaflet, 2, 1986

Documents graphiques et photographiques: analyse et conservation. Travaux du Centre de Recherches sur la Conservation des Documents Graphiques, 1980-1981, Paris, CNRS, 1981.

GIBBS, A. y STEVENS, P.: "MARC and the Computerization of the National Gallery of Art Photographic Archives". *Visual Resources*, 3, 1986, págs. 185-208.

HENDRIK, KLAUS B.: *The Preservation and Restoration of Photographic Materials in Archives and Librairies: a Ramp Study with Guidelines*, Paris, Unesco, 1984 .

-----*Fundamentals of Photograph Conservation: A Study Guide*. Toronto Canada, Lugus Publications, 1991.

KEEFER, L. E.: *The life of a photograph: archival precessing, matting, framing storage*, Boston, Focal Press, 1990.

LAVEDRINE, B.: *La conservation des photographies*, Paris, CNRS, 1990.

MESTRE I VERGÉS, J.: *Identificació i conservació de fotografies*, Barcelona, Arxiu Municipal, Ajuntament de Barcelona, 1997.

PAVAO, L.: *Conservação de colecoes de Fotografia*. Lisboa, Dinalivro, 1997.

RIEGO, B.: *Manual para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Santander, Universidad de Cantabria, 1997.

Sauvegarde et conservation des photographies, dessins, imprimés et manuscrits. Actes des Journees Internationales d'Etudes de l'ARSAG, Paris, ARSAG, 1991.

Digitalización

AGENJO, X. y HERNANDEZ, F.: "Digitization of library materials in the national library". *The Liber Quaterly*, 4, 1994, págs. 144-153.

BESCOS, J. y NAVARRO, J. "La digitalización como medio para la preservación y acceso a la información en archivos y bibliotecas", en *Educación y Bibliotecas*, 80, 1997, págs. 28-41.

"De la phototheque à la banque d'images", Paris, *Archimag*, 109, 1997, págs. 23-35.

DOMINGO AJENJO, A.: *Tratamiento digital de imágenes*. Madrid, Anaya multimedia, 1994.

GALLART, N.: "L'accès al document en l'era digital". *Item; Revista de Biblioteconomia i Documentació*, 18, 1996, págs. 6-16.

GÓMEZ, C.: "La digitalización en la Fundació Sancho el Santo". *Educación y Bibliotecas*, 80, 1997, págs. 42-47.

GOULARD, C.: "L'interdépendance des technologies de l'information: microdocuments et mémoires optiques". *Bulletin des Bibliothèques de France*, 38, 1993, págs. 76-79.

GRADIAS, M.: *Todo sobre estudio fotográfico digital*. Barcelona, Marcombo, Data Becker, 1998.

LLORCA, J.: *Manual básico de teoría en Fotografía e Imagen Digital*, Barcelona, 1998.

"Proyecto Dioscórides: una biblioteca digital en la Universidad Complutense de Madrid", *Educación y Bibliotecas*, 80, 1997, págs. 48-52.

RENOULT, D.: "Digitalisation and Preservation in the French national Library", *The Liber Quaterly*, 6, 1996, págs. 465-471.

ROUYER, P.: "Le disque optique au service de la conservation", *La Gazette des Archives*, 150-151, 1991, págs. 205-211.

SERRAMIA, J. : "Sistemes de canvis de suport en la documentació històrica de les biblioteques", *Item: Revista de Biblioteconomia i Documentació*, 14, 1994, págs. 74-88.

WATERS, DONALD J. y KENNEY, A.: "The digital preservation Consortium Mission and Goals", *The Liber Quaterly*, 4, 1994, págs. 155-162.



PATRIMONIO E IDENTIDAD CIUDADANA: EL CASO DE MEDELLÍN, COLOMBIA Y EL PROYECTO “CIUDAD BOTERO”

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

Medellín, una moderna metrópoli contemporánea

“Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle: y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. Tales muertos aunque pobres, por supuesto, para el cielo no se irán así les quede más a la mano: se irán barranca abajo en caída libre para el infierno, para el otro, el que sigue al de esta vida. Ni en Sodoma ni en Gomorra ni en Medellín ni en Colombia hay inocentes; aquí todo el que existe es culpable, y si se reproduce más. Los pobres producen más pobres y la miseria más miseria, y mientras más miseria más asesinos, y mientras más asesinos más muertos. Esta es la ley de Medellín, que regirá en adelante para el planeta tierra. Tomen nota.”

(Fernando Vallejo, *La Virgen de los Sicarios*¹).

La ciudad colombiana de Medellín es, por desgracia, famosa por ser una de las capitales más violentas del planeta (circunstancia que, por otro lado, ha provocado un fenómeno literario de excepcional calidad: *la novela de sicarios*²); sin embargo, pocos conocen que es una ciudad histórica cuya fun-

¹ VALLEJO, Fernando: *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá, Editorial Alfaguara, 1994, pág.83.

² Hemos estudiado este fenómeno en un trabajo precedente: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: “Sobre la construcción de la imagen de la ciudad: el caso de Medellín (Colombia). Patrimonio, Literatura y Arte Público”, *Artígrama*, nº 16, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2001, págs. 521-558. En este artículo confrontábamos las diferentes imágenes de la ciudad, construidas a partir de ámbitos culturales coincidentes como son la literatura, el arte y el patrimonio.



1. Vista de Parque de San Antonio. En primer plano los dos Pájaros donados por Botero a la ciudad; el de la derecha reventado por un atentado terrorista y a su lado, una nueva copia instalada con posterioridad.

dación se remonta al siglo XVII³, y también una moderna metrópoli industrial de casi cuatro millones de habitantes, en la que las artes plásticas y el patrimonio están jugando desde hace dos décadas un papel destacado en la recuperación de la identidad ciudadana y de la convivencia de la sociedad civil, muy debilitada por fenómenos como el narcotráfico y el terrorismo.

En paralelo a lo que ha sucedido en otras capitales occidentales, Medellín, inmersa en una carrera acelerada en pos del progreso económico e

³ El nombre de Medellín es un homenaje a D. Pedro Portocarrero y Luna, conde de Medellín en Extremadura, como señal de agradecimiento a su papel mediador para lograr la autorización de la fundación de la ciudad en su calidad de Presidente del Supremo Consejo de Indias. Su origen histórico se sitúa en el siglo XVII, al fundar los españoles en 1675 la Villa de Nuestra S^a de la Candelaria, en el punto de encuentro de la quebrada de Sta. Elena y el río Medellín, en una situación estratégica en medio del Valle del Aburrá, de fértiles tierras y abundantes aguas, en una de las mejores zonas cafetera y minera del país. En realidad la historia se remonta un poco antes, a 1541 cuando el capitán español Jerónimo Luis Tejelo encontró varios asentamientos indígenas dispersos a lo largo del valle. En 1616 el Licenciado Francisco Herrera y Campuzano fundó una primera población llamada San Lorenzo de Aburrá, en un lugar cercano al actual barrio del Poblado. Estos y otros datos sobre la evolución histórica de la ciudad son recogidos por el soció-



industrial, ha sufrido un grave proceso de destrucción de su patrimonio monumental y de cambio de su fisonomía urbana. De su pasado colonial poco queda, entre otras cuestiones porque bajo la dominación española no pasó de ser villa, por lo que no tuvo un centro colonial de importancia. Algo similar ha sucedido con los testimonios del vigoroso siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. La falta de una arquitectura pública de época colonial que hubiera constituido parte de las señas de identidad de la ciudad, se intentó solventar en la primera mitad del siglo XX con la construcción de edificios institucionales como el Palacio de la Gobernación o el Palacio Nacional, obras realizadas por el arquitecto belga Agustín Goovaerts; pero la fuerte personalidad de la ciudad se impuso sobre lo que hubiera sido un importante patrimonio arquitectónico: así, el hermoso Teatro Junín obra también del mencionado arquitecto ha sido demolido y el Palacio Nacional se reformó profundamente por no adaptarse al gusto local⁴. Estos hechos ponen en evidencia cómo las principales instituciones y empresas públicas y privadas de la ciudad se empeñaron, desde tiempo atrás, en la sistemática destrucción del patrimonio histórico de Medellín. Según el sociólogo colombiano Fernando Botero:

“Medellín parece avergonzarse de su legado arquitectónico, destruyendo en cada fase de su evolución urbana las principales obras anteriores: la arquitectura republicana destruyó las casas ‘achataadas’ de un solo piso, con techos de teja española y aleros que protegían de la lluvia y del sol, heredadas del periodo colonial, por considerar que daban un aspecto pueblerino a la ciudad emergente.

logo Fernando Botero en un magnífico estudio sobre la historia urbana reciente de la ciudad; Cfr. BOTE-RO HERRERA, Fernando: *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1996. En esta publicación se incluye una extensa bibliografía sobre la historia de la ciudad.

⁴ Fernando Botero comenta acerca de la mala fortuna sufrida por los edificios diseñados por Goovaerts: “Infortunadamente para la ciudad casi todas las obras de Goovaerts o han desaparecido demolidas, como el hermoso Teatro Junín, o han sufrido alteraciones inauditas en su fachada, como el Palacio Nacional, recientemente vendido a un comerciante, quien lo convirtió en un centro comercial. En los últimos años, la fachada y el espacio público circundante de la obra cumbre de Goovaerts, el antiguo Palacio de la Gobernación – hoy Palacio de la Cultura- que se conserva en buen estado después de una obra de restauración y mantenimiento, quedaron seriamente desfigurados de manera permanente y prácticamente irreversible por la infraestructura elevada del metro.

Hoy se considera a Goovaerts un discípulo destacado del célebre arquitecto belga Victor Horta, y sus obras, de haberse conservado en su totalidad, sin duda constituirían un gran patrimonio Arquitectónico de la ciudad. Las críticas a Goovaerts constituyen un valioso documento para estudiar la mentalidad y los prejuicios de la época, por una parte, y para testimoniar el poco conocimiento de la arquitectura que tenían los críticos, así como los intereses creados y los poderes urbanos que estaban detrás de los contratos de obras de cierta envergadura, por otra.”; Cfr. BOTE-RO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ... cfr. op. cit. n. 3, págs. 214-215.*

A comienzos del siglo XX se imitaron de manera ecléctica y sin un plan de conjunto los modelos europeos, sobre todo los franceses; además realizaron algunas obras en la ciudad arquitectos belgas, e italianos; luego se imitó el modelo norteamericano y todas las obras fueron superpuestas al entramado urbano sin ningún proceso de adaptación o armonización con el medio y sin ningún respecto por él. Pero, a su vez, cuarenta o cincuenta años después, se destruyeron los edificios más representativos de comienzos de siglo, como el Junín y el Hotel Europa, cuya vida fue de cuarenta y tres años, desde 1924 hasta 1967. Este valioso monumento Arquitectónico, obra del arquitecto belga Goovaerts, fue demolido sin necesidad para construir el primer rascacielos de Medellín, el edificio Coltejer, que se acogería como símbolo de la civilización, del progreso y de la identidad de la ciudad.”⁵

El último episodio de esta sistemática destrucción del patrimonio local ha sido la construcción del nuevo servicio de transporte metropolitano que conecta la población de todo el área metropolitana, inaugurado en 1995. El Metro de Medellín, que constituye la primera experiencia y solución de transporte público del país, al igual que el edificio Coltejer en los años 70, se ha convertido en el símbolo del progreso de los 90 y del milenio en el que ya nos encontramos. Sin embargo, la propia Administración local, responsable en parte de su construcción, al diseñar el metro optó por un transporte de superficie que entra violentamente en las partes históricas de la ciudad, invadiendo con arrogancia espacios públicos tan tradicionales como Parque Berrío, el centro histórico de la antigua ciudad colonial.

Sumado a ello, el crecimiento incontrolado de ciertas zonas de la ciudad (los poblados marginales que ascienden y trepan por las laderas montañosas del valle, donde nace el fenómeno del sicariato), la mayor importancia concedida al tráfico rodado sobre el peatón y la creciente y constante criminalidad en las calles, la calidad de vida de los habitantes se resiente de modo considerable, fenómeno del que —como mencionábamos al comienzo de esta comunicación— ha dado buena cuenta la literatura.

No obstante, desde hace dos décadas y como reacción frente a esta extrema situación, las autoridades municipales —al igual que en el resto del mundo— han sido conscientes de la importancia del patrimonio y se han empeñado tanto en su recuperación identificando y restaurando las escasas obras antiguas que quedan o bien recreando la arquitectura desaparecida (tal es el caso de la villa colonial conocida como “Pueblito paisa” en el Cerro Nutibara a comienzos de los años 80) o en la creación de patrimonio nuevo,

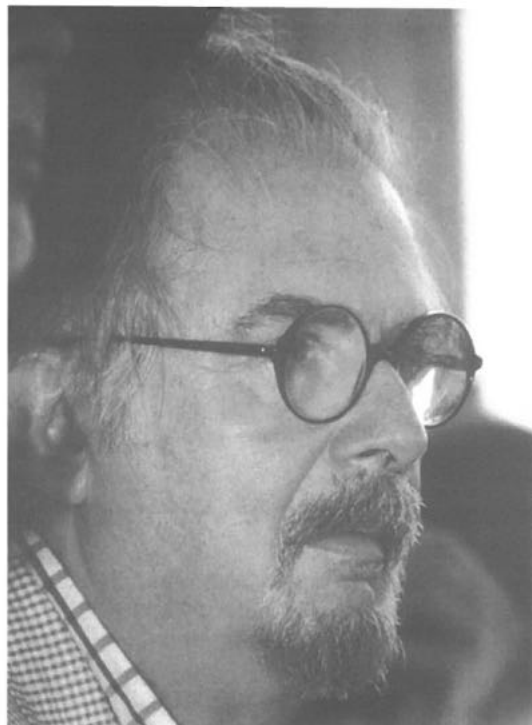
⁵ BOTERO, Fernando: *Medellín 1850-1950 ... cfr. op. cit.* n.º 3, págs. 193-194. Este autor destaca también cómo la débil identidad cultural de la élite de la ciudad, el colectivo responsable de los cambios en la misma, busca constantemente modelos foráneos que imitar en señal de progreso; uno de ellos será el rascacielos de Avianca en Bogotá, emulado por Coltejer en Medellín.



2. El escultor Fernando Botero en la inauguración del Museo de Antioquia el 14 de octubre del 2000.

vinculado en especial a las artes contemporáneas como es el Proyecto “Medellín, Ciudad Botero” centrado en el Museo de Antioquia, remodelado para recibir la colección donada por Fernando Botero y convertirse en adelante en un nuevo centro cultural con ambiciosos objetivos para la ciudad.

Los efectos de la globalización: del Guggenheim Bilbao al Medellín, Ciudad Botero



“...la cultura no sólo merece el apoyo público por sus propios méritos como factor de estímulo de la creatividad, medio de expresión artística o desarrollo de identidad colectiva, sino que puede utilizarse como variable instrumental para conseguir objetivos ligados a políticas de desarrollo económico o de revitalización urbanística.”⁶ Juan Ignacio Vidarte, Director del Museo Guggenheim Bilbao.

Medellín no es ajeno, en este sentido, al fenómeno de los “museos-estrella” del nuevo milenio como el Guggenheim-Bilbao. Consciente de la

⁶ VIDARTE, Juan Ignacio: “El Museo Guggenheim Bilbao”, en RAMOS HIDALGO, Antonio y PONCE HERRERO, Gabino (eds.): *Cambio social y gestión cultural*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, pág. 102. La cita sigue con una interesante declaración de intenciones respecto a lo que se considera verdaderamente ‘clave’ en el proyecto del centro situado en la capital vasca: “Cada vez con mayor frecuencia, este tipo de iniciativas forman parte de estrategias más amplias de desarrollo económico en las que se considera que la cultura es un factor de influencia en la localización de proyectos empresariales y de estímulo de actividades relacionadas con el turismo cultural o de negocios, con el sector terciario en general. También se otorga a la cultura un papel importante como instrumento de proyección de una determinada imagen en el exterior. En los proyectos basados en este concepto –entre los que se encuentra el Museo Guggenheim Bilbao– se presupone que existe una relación directa entre el potencial de actividad cultural de una determinada región y su grado de desarrollo económico, no sólo porque la cultura en



3. Vista actual del interior del Museo de Antioquía.

importancia que tienen estos nuevos centros ligados a una figura de prestigio, en este caso a la del pintor y escultor colombiano más famoso fuera de su país, la operación “Ciudad Botero” realizada a iniciativa del artista y con el apoyo y participación de las autoridades municipales y de las principales empresas del país, pone en evidencia una voluntad de cambio social y cultural en la que el patrimonio es un elemento clave porque se utiliza para mejorar el nivel de autoestima de los ciudadanos, para reforzar el sentimiento de identificación con su ciudad, a la vez que se intenta devolver a la población espacios públicos abandonados a la marginalidad. Por tanto, el objetivo de esta comunicación es estudiar este proyecto comparándolo con casos similares como el de Bilbao; analizar asimismo el contexto en el que surge y cómo se desarrolla, valorando sus logros, debilidades y las expectativas de futuro del mismo. En particular, nos ha llamado la atención –y éste fue el punto de partida de nuestra investigación– constatar como la tan citada “globalización” se manifestaba en el mundo de la cultura en la imitación o exportación a otros países y continentes, de nuevos modelos de gestión del patrimonio, y por ende de la cultura, en los que la inauguración de un centro de arte contemporáneo es utilizado como principal argumento de un proyecto más ambicioso de revitalización urbana⁷, a pesar de que se han suscitado ya

si misma es una actividad económica que genera empleo e ingresos fiscales y que compra bienes y servicios, sino porque es un factor imprescindible para crear las condiciones necesarias para que se produzca un desarrollo económico equilibrado y sostenible.”

⁷ Este tema ha sido objeto de numerosos estudios y monografías, basta citar entre ellos: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.): *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1997; y del mismo autor: “Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo”, en *Revista de Museología*, nº 17, 1999, págs. 45-53.



4. Vista de una de las salas del Museo con esculturas de pequeño formato del maestro colombiano, tras la remodelación.

numerosas críticas a estas operaciones que en ocasiones tienen más de gesto político que de verdadero trabajo de calado cultural en la población.

Son muchas las reflexiones críticas que cuestionan iniciativas de este tipo. A modo de ejemplo recogemos la opinión del historiador Fco. Javier Panera Cuevas quien manifiesta que *"...paradójicamente, los museos -especialmente los dedicados al arte contemporáneo- han pasado dentro de las instituciones culturales, de ser el que se llevaba las bofetadas a ser el hijo predilecto y, sin lugar a dudas uno de los más rentables y eficaces aparatos ideológicos estatales"*, más aún: *"La política de museos se ha convertido en un asunto de gran interés público; se presiona sobre el mismo para que sirva a la industria turística y las exposiciones se organizan y anuncian como grandes espectáculos con beneficios calculables para los patrocinadores (bancos y grandes empresas generalmente) y los organizadores"*⁸. Por eso consideramos que tiene especial interés estudiar el caso particular de una ciudad latinoamericana en la que el modelo genérico se desarrolla y modifica, adaptándose a las circunstancias particulares de un país en guerra no declarada: Colombia.

⁸ PANERA CUEVAS, Fco. Javier: "De las ruinas del museo al museo sin paredes. Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002, págs. 191-192. En la misma línea crítica, el autor se refería al Museo Guggenheim y fenómenos similares del siguiente modo: *"Actualmente el derecho a la fama de cualquier metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos y por ejemplo, es un hecho que en los últimos años algunos museos como el Guggenheim de Bilbao han servido para 'lavar' sustancialmente la imagen de la ciudad, o que las macroexposiciones de las Edades del Hombre han servido de forma decisiva para la revitalización de la industria turística de Castilla y León: Salamanca es un excelente ejemplo de ello."* Cfr. PANERA... op. cit., pág. 192.



5. Vista general de la Plazoleta de las Esculturas, abierta ante el Museo. Al fondo el metro de Medellín, elevado sobre el nivel de la calle.

Si comparamos los objetivos del proyecto “Guggenheim-Bilbao”, utilizando el discurso expresado por el mismo director del centro⁹, con los planteados en el caso de Medellín, resulta sorprendente la coincidencia en las propuestas.

En el caso vasco, Juan Ignacio Vidarte hablaba de: *Situar a Bilbao en el panorama internacional*, articulando un eje cultural atlántico que pasaría por el Oeste de Francia, el Norte de España hasta llegar al Norte de Portugal, para contrarrestar el peso del eje centroeuropeo Londres-Milán.

Utilizar el museo como pieza clave en el proyecto de configuración de una metrópoli del futuro: Bilbao, cuya área de influencia trascendía el ámbito urbano, regional e incluso nacional.

Cambiar la orientación de la economía de la ciudad: de una ciudad industrial en crisis, a una ciudad de servicios (terciarización y regeneración económica de la capital vasca).

Mejorar la imagen exterior de la ciudad, a la vez que se atrae a un mayor número de turistas.

⁹ Cfr. VIDARTE ... *op. cit.* n. 6.



Y, por último, *recuperar la autoestima de la población*¹⁰.

Sintetizando y contextualizando todos estos aspectos José Jiménez, Catedrático de Estética de la U.A.M., valora la operación “Guggenheim-Bilbao” del siguiente modo:

*“Es una operación de prestigio político y cultural, que transmite una imagen vanguardista, civilizada y lejana a la violencia de todo el País Vasco. Y a la vez, sin duda, se ha convertido ya y el proceso no hará sino acentuarse con el tiempo, en signo de identidad de la nueva Bilbao, de la Bilbao post-industrial que mira al siglo XXI con la perspectiva de convertirse en una gran ciudad turística y de servicios y, en esa medida, en urbe representativa de la especificidad política vasca. Marcando, además, todas las diferencias con el resto de España al mirar en la elección de la imagen del museo a E.E.U.U., hacia fuera y hacia lo nuevo, en lugar de hacia dentro y los vínculos históricos tradicionales.”*¹¹

Si volvemos a continuación nuestra mirada a Medellín, la principal ciudad industrial de Colombia, nos encontramos con una situación de partida muy similar a la del “Bilbao-pre-Guggenheim”: crisis urbana, mala imagen exterior debido a la violencia y la aparición puntual de una oportunidad de cambio. Estas similitudes y el aparente éxito obtenido por el Museo Guggenheim a juzgar por los datos ofrecidos por sus gestores¹², explican que las autoridades de la ciudad colombiana tomaran buena nota de la experiencia vasca en el momento de definir los objetivos del proyecto “Medellín, Ciudad Botero” entre los que se incluían, según el historiador Carlos Arturo Fernández, Profesor de la Universidad Nacional y uno de los responsables del

¹⁰ Juan Ignacio Vidarte se expresaba en concreto del siguiente modo: “En cualquier proceso de regeneración económica o rehabilitación urbanística, existe también otro factor, quizá más difícilmente cuantificable, que es la recuperación de la autoestima, de la confianza de la sociedad. Cuando las sociedades viven procesos de profunda transformación que afectan a su esencia, como es el caso de la sociedad vasca y de la ciudad de Bilbao, en la actualidad necesitan de elementos en los que apoyarse que aumenten su nivel de orgullo y confianza y les capaciten para afrontar nuevos retos. El Museo ha sido uno de ellos.”. Cfr. VIDARTE ...op. cit. n. 6, pág. 105.

¹¹ JIMÉNEZ, José: “Templo y palacio laico”, en *Tribuna de Revista de Museología*, n° 17, 1999, pág. 9. Otra opinión sobre el museo es la ofrecida por el arquitecto Antón Capitel: “...el Museo se ha entendido como una forma externa, como una escultura habitable, un ‘bulto’ urbano. La brillantez que en este objetivo alcanza es enorme, y como es una cuestión plástica, solo cabe decir que a la vista está. El trozo de Bilbao que le sirve de soporte ha quedado absolutamente transformado con su presencia: una gran joya reluce en medio de la hosca y gris ciudad que la rodea, rescatándola y volviéndola atractiva.”; CAPITEL, Antón: “El Museo Guggenheim Bilbao de Frank Gehry”, en *Revista de Museología*, n° 17, 1999, pág. 41.

¹² El director comentaba que se había triplicado el número de visitantes frente a las expectativas inicialmente planteadas. En 1999 el Museo había recibido 2.500.000 de visitantes, y los 14.000 millones de pesetas invertidos en el proyecto se habrían recuperado dos años después teniendo en cuenta los beneficios económicos producidos en la ciudad, que se estimaban en torno a los 31.000 millones de pesetas. Todas estas cifras son recogidas de Cfr. VIDARTE ... *Ídem*.

proyecto museográfico¹³:

“ *Mejorar la calidad de la vida urbana*, utilizando el Museo para recuperar el centro de la ciudad, una zona violenta y degradada abandonada por los peatones. La idea básica del proyecto era convertir el nuevo Museo en el “*núcleo generador de la recuperación de un sistema de edificios y espacios públicos en la ciudad*.”¹⁴

Reforzar y reestructurar las infraestructuras culturales de la ciudad. El Museo, tal y como ha sucedido en Bilbao, actuaría como un potente estimulador de las iniciativas culturales del resto de instituciones locales¹⁵, constituyendo la pieza clave de un gran eje cultural metropolitano integrado por otros centros culturales como el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), la Casa Museo de Pedro Nel Gómez y el Museo Universitario de la Universidad de Antioquía, entre otros.

Conservar e incrementar el patrimonio cultural, recuperando una pieza importante del patrimonio monumental local, el Antiguo Palacio Municipal, un edificio Art. Decó de 1937, a la vez que se potencia la creación artística a través del conocimiento de obras de maestros internacionales hasta entonces no expuestos en Medellín.

Democratizar la cultura y el arte, facilitando el acceso a la misma de toda la población, incluidas las capas sociales más débiles, y haciendo del museo un lugar abierto a todos para reflexionar sobre la situación del país¹⁶.

¹³ FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo: “El arte como nuevo centro. La donación de Fernando Botero en el Museo de Antioquía”, en *Artes: La Revista*, nº 1, vol. 1 (enero-junio 2001), Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquía, págs. 81-85. Quiero agradecer en especial al Profesor Fdez. Uribe su amabilidad y generosidad al facilitarme, además de todas las explicaciones necesarias, sus publicaciones -de difícil acceso desde nuestro país-, claves para entender el arte contemporáneo colombiano y antioqueño y el papel que el nuevo Museo juega en él.

¹⁴ Esta era la idea central del Plan ‘Génesis Medellín Cultura Viva’, elaborado por los arquitectos Diego Agudelo, Luis Fernando Arbeláez y Luis María Arias, conectando el proyecto con otros planes de urbanismo como son el Plan de Protección Patrimonial, que forma parte del Plan de Ordenamiento Territorial del Área Metropolitana. Este plan incluía incentivos tributarios y estímulos a las construcciones y rehabilitaciones de la zona. Cfr. <http://www.elcolombiano.com/>.

¹⁵ Marta Ligia Jaramillo, directora del Museo El Castillo, opinaba “*Los visitantes que llegarán a Medellín, sin duda, van a querer visitar las otras entidades. Nosotros nos estamos preparando con una programación de altura. Las diferentes entidades que hay en Medellín tienen una vocación muy definida y creo que cada una se va a fortalecer*.” Cfr. <http://www.elcolombiano.com/>.

¹⁶ “*Frente a la idea del museo como mausoleo del arte y de la cultura, o como panteón donde se conserva la memoria de los que antiguamente fueron capaces de crear una gran obra, el legado de Fernando Botero abre el Museo de Antioquía hacia el futuro: lo convierte en terreno de reflexión viva acerca de nuestra realidad, en medio por excelencia de la experiencia estética colectiva y de la libre formación de*



Reforzar la identidad colectiva; en una sociedad como la colombiana en la que las clases sociales están muy separadas¹⁷, el museo actuaría como medio de integrar e ilusionar a la población en un proyecto conjunto¹⁸.

Proyectar una imagen positiva de la ciudad al exterior y convertir a la capital antioqueña en el centro cultural más importante de América Latina. “*Ya es hora de que a nuestra ciudad y a nuestro departamento los identifiquen por sus artistas, para dejar atrás los paradigmas negativos de la violencia*” manifestaba recogiendo la opinión popular el entonces Gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez, actual Presidente de la República¹⁹.

Atraer el turismo, abriendo nuevas fuentes económicas para la ciudad, entre ellas la del turismo cultural, las expectativas de la prensa estimaban en 50.000 al año los visitantes que podrían ser atraídos por el museo²⁰.

la creatividad de todos los ciudadanos, y en impulso definitivo para la nueva producción artística.”; cfr. FERNÁNDEZ ...op. cit. n. 13.

¹⁷ La literatura ha reflejado perfectamente esta situación y Medellín se describe como dos ciudades que viven la una a espaldas de la otra: “*Rodrigo siguió viendo a Susana, casi viviendo con ella, viéndola todos los días desde ese día. Ya al siguiente, por la mañana, regresaron juntos a El Poblado, el barrio de Medellín donde vivían. A El Poblado, porque Medellín, el resto de Medellín, es decir casi todo Medellín, era invivible para ellos. No sabían nada de la otra ciudad. La de los pobres, la de los muertos. La de la gente que no se moría de infarto ni de vieja sino de bala o cuchillada. Su mundito se reducía a ese vecindario que domina la ciudad desde las colinas: verde y sin aceras, plagado de edificios altos y bajos, de casas asediadas por los constructores, de carros blindados, de piscinas privadas, parques particulares, gimnasios, campos de golf y canchas de tenis, de centros comerciales mal copiados de Miami, tan irreales y postizos como un Disney World transplantado a un valle andino de los trópicos.*

*Abajo estaba la peste. Ellos se encerraban en las fortalezas de las colinas mientras abajo la peste hacía estragos. No era cólera ni bubas y ni siquiera sida; era plomo, puro plomo lo que se iba llevando al cielo por puñados, por racimos, las almitas de la gente de su ciudad. Al menos a los de abajo. A los de arriba menos, pues vivían más protegidos, ellos, y todos como Susana y Rodrigo, encerrados en sus fortalezas, rodeados de mallas, perros policías, puertas eléctricas, citófonos, porteros, guardaespaldas, circuitos cerrados de televisión, vigilantes, guachimanes, alarmas. Adentro todo era tibio y tranquilo, como un útero, y se podían contar cuentos; porque abajo la realidad superaba cualquier cuento y lo único que se le ocurría contar a la gente eran historias de atracos, de robos, de secuestros, de sicarios.”; cfr. ABAD FACIOLINCE, Héctor: *Fragmentos de amor furtivo*, Bogotá, Editorial Alfaguara, 1998, págs. 17-18.*

¹⁸ “*El museo es, en definitiva, una de las vías más potentes para fijar la identidad colectiva en los escenarios urbanos en los que se desarrolla la vida contemporánea. Superado en intensidad en esa función tan sólo por los deportes de masas, estructurados como espectáculo y negocio, también consustanciales a la complejidad de estratos sociales que configuran nuestras comunidades, el museo se sitúa sin embargo en un espacio espiritual que le permite situarse aparentemente por encima de las contradicciones sociales. Los espectáculos deportivos abren la vía de la confrontación y la opción partidista, de la identidad en la confrontación, mientras que el museo supera la confrontación de partes, es una instancia de integración.”; cfr. JIMÉNEZ... op. cit. n. 11, pág. 8.*

¹⁹ Opinión recogida en la página web del museo: www.educame.gov.co/museos/mantioq/urbana.htm.

²⁰ La prensa local se hacía eco de las aspiraciones de los empresarios hosteleros de la zona; uno de ellos manifestaba al conocer la noticia de la instalación del Museo: “*Fue la mejor noticia que nos pudieron dar. La principal debilidad del hotel, que es el deterioro del entorno, va a desaparecer.*” Y entre los planes de



6. Vista actual del Museo de Antioquia desde la Plazoleta de las Esculturas.

El sueño de Pilar Velilla, Directora del Museo, era “convertir al Museo de Antioquia en una entidad viva, no sólo en un sitio para exhibir obras de arte. Un museo que se relacione con la ciudad, con la región y el país en todas sus expresiones; que el Museo sea espejo del país, donde se debatan los temas que interesan a Colombia y se exhiban cosas que se relacionen con su historia y cultura. Queremos ser un destino turístico nacional e internacional; tener una prioridad por el público infantil y abrir las puertas a quienes no tienen acceso económico.”²¹

Fernando Botero y Medellín: “el amor por la ciudad”

No puede olvidarse que el punto de partida de toda esta arriesgada aventura (como tal debería calificarse si tenemos en cuenta el estado del país), se sitúa en una circunstancia puntual: la relación de Fernando Botero con su ciudad natal. Es de sobras conocida la trascendencia internacional de dicho artista por lo que nos parece redundante e innecesario ahondar en este punto, sin embargo quizás se ha difundido menos en Europa la importancia que se le concede como artista de vanguardia en la plástica colombiana. De

los hoteles de la zona se planteaba el diseño de actividades complementarias al Museo, programando también exposiciones alternativas. A juzgar por estas opiniones, la apertura de este centro cultural suscitó grandes expectativas y sueños en los que se veía el centro de Medellín lleno de “ejecutivos, artistas y académicos”; el objetivo era hacer de Medellín una capital empresarial y cultural. <http://www.elcolombiano.com/proyectos/ciudadbotero.htm>.

²¹ MAZO, Juan Carlos: “Los museos en Medellín: obras de arte en gestión”, en *El Colombiano*, 18 mayo 2001.



7. Detalle de una de las esculturas monumentales exhibidas en la Plazoleta.

él dice Beatriz González, conservadora del Museo Nacional de Colombia (Bogotá):

“En cuanto a la pintura, la obra de Fernando Botero encarnó el espíritu más rebelde. La religión, los militares y el Estado son tres baluartes bajo los cuales ha transcurrido la vida nacional. Botero hizo de ellos su tema para ejercitar un tipo de humor pictórico.”²²

Y para el profesor colombiano Carlos Arturo Fernández, Botero inicia una valiente línea de trabajo en un momento en que en el mundo del arte se imponían con fuerza otras tendencias más conceptuales y menos figurativas²³. A pesar de haberse convertido en un artista viajero y emigrante y de residir desde hace años en Europa, Fernando Botero no ha perdido el vínculo

²² GONZÁLEZ, Beatriz: “Caminos de Arte Moderno. Aproximación estética a la historia del arte colombiano a través de la colección del Museo Nacional de Colombia”, en *Revista de Museología*, n° 10, febrero 1997, pág. 40.

²³ “...Botero se atreve a plantear una pintura sin esguinces ni disculpas; nos obliga a detenernos frente a cada uno de sus cuadros; nos tranquiliza con sus juegos de colores y sus superficies perfectas; nos encanta con temas gustosos y composiciones transparentes; nos envuelve con el movimiento de las formas esféricas que hacen entender que la espacialidad del cuadro se extiende hasta nuestra posición de espectadores; y finalmente, nos atrapa con una multitud casi infinita de pequeños detalles que van llevando la mirada sin descanso por toda la obra para su más intenso disfrute. Así, nos invita a mirar con una intensidad y una sabiduría que parecía haber quedado en el pasado; todo es entonces fácil y espontáneo, pero no hay pintura más pensada y artificial.”; cfr. FERNÁNDEZ, Carlos Arturo: “El Medellín de Botero, un universo de sentido”, en *Donación Botero Museo de Antioquia*. Medellín: Villegas Editores, 2000, pág. 20.



8. Imagen de la campaña publicitaria "Medellín, me gusta mi metro".

emocional ni artístico con su ciudad de origen, siempre presente en su pintura. Botero ha manifestado constantes gestos hacia Medellín, que culminaron en el 2000 con la donación completa de su obra al Estado colombiano, una iniciativa sin precedentes en la historia del país. Décadas atrás, en 1977, se inauguraba en el antiguo Museo de Antioquia la Sala Cedrito Botero, abierta en memoria del fallecido hijo del artista, con quince cuadros, entre ellos la famosa *Mona Lisa* (1961) y *Cedrito a caballo* (1974). Años después, en 1986, se colocaba la primera obra pública donada por Fernando Botero a la ciudad. Es un *torso femenino*, popularmente llamado *la gorda*, emplazado en Parque Ebrio, el espacio fundacional de Medellín, uno de los lugares simbólicos más importantes de la ciudad. A ésta siguieron otras donaciones: así diez años después, en 1994 un monumental *Pájaro* era colocado en el Parque de San Antonio, una amplia plaza diseñada como lugar de esparcimiento para los ciudadanos que han hecho de ella uno de sus lugares favoritos los fines de semana. Años después esta escultura fue volada en un atentado terrorista en el que murieron numerosas personas; hoy puede verse la escultura reventada por la bomba y a su lado una nueva, en señal de la voluntad colectiva de no olvidar el hecho, sin dejar por ello de seguir adelante en el camino hacia una convivencia pacífica.

"Imposible borrar del cuerpo y de la memoria de la ciudad un hecho como éste que incluso ya ha sido apropiado simbólicamente no sólo por los



directamente afectados o por los deudos de las víctimas, sino por la comunidad en general, convirtiéndose así en parte del imaginario urbano de nuestra ciudad. No en vano la escultura se cubre de flores en el aniversario del trágico hecho, lo que ciertamente no sucede en otros espacios asociados con tragedias incluso de mayor magnitud y que han sido borradas a través de las estrategias del olvido y de la asepsia que practican en muchas ocasiones nuestras instituciones.

El universo simbólico que ahora connota la escultura lo constituye el auténtico tatuaje de unas memorias que no pueden ser excluidas de ella: los agujeros producidos por la metralla, las deformaciones sufridas por la onda expansiva, los cambios de significación experimentados no solo por las memorias biológicas sino por las memorias construidas por los diferentes registros de los medios de comunicación masivos.”²⁴

Es probable que este acontecimiento reafirmara al artista en su voluntad de influir en un cambio de la situación de la ciudad, intentando convertir a Medellín en un centro artístico y cultural de primer orden en América Latina. En consecuencia, en abril de 1997 el artista ofrece su colección a la ciudad. Tras diversos avatares que llegaron a hacer peligrar la donación²⁵ (entre ellos la falta de respuesta de las autoridades locales), Botero decide entregar parte de la misma (su colección de grandes maestros) a Bogotá, ante el apoyo recibido por parte del Alcalde y del Banco de la República. Este acontecimiento

²⁴ MONTOYA GÓMEZ, Jairo y XIBILLÉ MUNTANER, Jaime: “El nacimiento de un símbolo”, acerca de la escultura *El Pájaro* de Fernando Botero, situada en el Parque de San Antonio; publicado en V.V.A.A.: *De la villa a la metrópoli. Un recorrido por el arte urbano en Medellín*, Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, 1997, pág. 95. Sobre este espacio público comentan además: “La ubicación de las diferentes esculturas que hoy habitan el parque de San Antonio sugiere una verdadera ‘rosa de los vientos’ del imaginario escultórico de Medellín. A diferencia de muchos otros ejemplos de escultura monumental que abundan en Medellín y que dado su montaje alejan cualquier interrelación cuerpo a cuerpo entre ellas y los habitantes de la ciudad, estas ‘esculturas’ del parque de San Antonio convocan una auténtica participación: son esculturas para tocar, para girar a su alrededor, para abrazarse en muchas ocasiones a ellas en el momento de su fotografía; incluso para soportar las múltiples escrituras que dejan de ser grafitas para convertirse en memorias de los que con ellas se han citado”.

²⁵ Pilar Velilla Moreno, Directora del Museo, informa de los avatares sucedidos con la donación y la historia reciente del museo en el texto “Biografía de un sueño” incluido en el catálogo *Donación Botero Museo de Antioquia*. Medellín: Villegas Editores, 2000, págs. 9-17. Respecto a la cesión de parte de la obra a Bogotá, explica lo siguiente: “Después de seis meses de conversaciones y propuestas, aún no se llegaba a una decisión y fue entonces cuando el Alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, propuso a Botero construir un museo destinado exclusivamente para sus obras. El artista, agradecido, decidió entregarle a esa ciudad, en cabeza del Banco de la República, 190 obras suyas y de artistas internacionales que componían su colección privada. La noticia levantó revuelto y fueron muchos los que llegaron a pensar que Botero le quitaría a Medellín su donación, cosa que jamás ocurrió, pues el artista se sostuvo en su promesa y, al contrario de lo que se pensó, aumentó en varias ocasiones el número de obras. En ese momento el Alcalde Gómez

9. Carteles publicitarios de la campaña publicitaria Medellín, Cultura Viva".

hizo reaccionar a las instituciones locales y la Administración de Medellín hace del proyecto su objetivo fundamental.

*"Así, de manera insólita en la historia de Medellín, la ciudad ha visto que el arte puede convertirse en un motor de cambio: de la cultura representada por un museo-mausoleo casi cerrado, que en cierto sentido ejemplificaba una cultura muerta, se pasa a la afirmación de 'Medellín, cultura viva' que sirvió de eslogan al proyecto."*²⁶



La donación definitiva a Medellín consta de 85 obras del artista, 21 pinturas de otros artistas internacionales, entre ellas obras de Mata, Tapies, Barceló, Rauschenberg, Stella, Schnabel y Sam Francis, además de las 14 esculturas monumentales que hacen del conjunto de obras custodiadas por el Museo antioqueño la principal colección pública internacional de obras del

Martínez tomó la determinación de comprar el antiguo Palacio Municipal y el parqueadero a las Empresas Públicas de Medellín, entidad que apoyó y facilitó el proceso, al disponer de inmediato la venta del edificio y la evacuación del 60% de su capacidad, para dar paso a la histórica renovación arquitectónica. Paralelamente se iniciaron procesos de compra y demolición de los inmuebles vecinos, para la construcción de la Plaza Botero, un espacio de 7.000 metros cuadrados, y ubicar en él las 14 esculturas monumentales de Fernando Botero. (...) Esta es la breve historia de cómo revivió un museo en medio de una ciudad aporreada por la violencia irracional. La zona a su alrededor floreció, y las construcciones ruinosas cedieron su lugar a una plaza poblada de esculturas. El Museo creció para llenar sus nuevos espacios de niños fascinados ante su propia y desconocida historia, y de adultos que habrán de descubrir un mundo de sensaciones que hasta ahora les han sido negadas."

²⁶ FERNÁNDEZ, Carlos Arturo: op. cit. n. 23.



10. Carteles publicitarios de la campaña publicitaria "Medellín, Cultura Viva".

maestro colombiano, y de ahí el lema "Medellín, Ciudad Botero" que desde entonces ostenta con orgullo la ciudad.

El Museo de Antioquía: presente, pasado y futuro

El Museo de Antioquía es ya una institución centenaria fundada en 1881, cuando la ciudad tenía 57.000 habitantes, a partir de la fusión de dos colecciones particulares: la de D. Manuel Uribe Ángel y la del Coronel Martínez

Gómez, reuniéndose objetos muy diversos, desde documentos históricos, armas a obras de arte colonial o cerámica precolombina que se fueron enriqueciendo a lo largo del siglo XX con obras de los más importantes artistas antioqueños (Fco. Antonio Cano, Eladio Vélez, Marco Tobón Mejía y Pedro Nel Gómez, entre otros).

Hasta el momento de la donación, que coincide con un cambio en la dirección del Museo a partir de entonces en manos de Pilar Velilla Moreno, el Museo de Antioquía, el primer museo de Medellín y el segundo en importancia en Colombia, sufría algunos de los problemas seculares de los museos latinoamericanos²⁷.

²⁷ Una información más completa de todo este tema puede obtenerse en GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo (coord.): "Dossier Museos de México, Centroamérica y Caribe", en *Revista de Museología*, n° 20, octubre 2000, donde se incluye el artículo de HERRERO URIBE, Pilar: "Museos centroamericanos: tendiendo puentes", págs. 63-67. Centrándonos en Colombia, este país cuenta con una importante lista de museos, entre ellos el Museo del Oro, el Nacional de Colombia y el del Banco de la República en Bogotá, además de los existentes en Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), el Museo-Cementerio de San Pedro, el Museo del Castillo y la Casa-Museo del artista colombiano Pedro Nel Gómez. Para más información consultar: ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ: Museos de Bogotá. Bogotá,

11. Carteles publicitarios de la campaña publicitaria Medellín, Cultura Viva".

A saber, escasez de recursos, por tanto problemas financieros que a su vez condicionaban los trabajos y exposiciones desarrollados por el museo, falta de espacio, además de poca proyección en el entorno con la consiguiente ausencia de reconocimiento social, e inexistencia de conexión con otras infraestructuras culturales de la ciudad. El Museo, con sus problemas, no hacía sino reflejar la situación del país.



Situado desde 1955 en la antigua Casa de la Moneda del Banco de la República, en las proximidades de Parque Berrío, la donación de la colección de Botero requería como condición fundamental un mayor espacio expositivo que la antigua sede del Museo no podía ofrecer. Los 1.500 metros cuadrados no eran suficientes y por ello se barajaron varias posibilidades en busca de una moderna sede. En un primer momento se pensó en instalar el nuevo Museo en la antigua Fábrica de Licores de Antioquia, un edificio industrial situado en Aguacatala, una población del área metropolitana; esta opción finalmente se deshechó porque las autoridades municipales abogaban porque el Museo se quedara en el centro de Medellín, integrándolo como parte fundamental del Plan Estratégico en el que se incluía la recuperación del centro de la ciudad.

La fuerza y seriedad que llegó a cobrar el proyecto fue tal que ilusionó no sólo a la sociedad civil, sino que concitó la participación de las princi-

Villegas Editores, 1989; LÓPEZ PÉREZ, M^a Pilar: "Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia", en *Revista de Museología*, n° 15, octubre 1998, págs. 74-77; MORALES DE GÓMEZ, Teresa: "Museo de Arte Colonial. Introducción al proyecto museológico", en *Revista de Museología*, n° 15, octubre 1998, págs. 78-81; GONZÁLEZ, Beatriz y SEGURA, Martha: "Obras en prisión. Una estrategia para el traslado de colecciones", en *Revista de Museología*, n° 15, octubre 1998, págs. 105-110.



5 Domingo
de mayo de 2000

14. País, domingo 27 de octubre de 2000

EL ARTE DE BOTERO REDIME A MEDELLÍN

La capital de Antioquia, la región más castigada por la violencia en Colombia, será la sede del Museo Botero, que reunirá la obra y la colección particular de uno de los principales artistas de América



progresista, respetuosa y abierta, reconocida y diferenciada. Especial 180 personas al día en la sala más de 100 metros cuadrados de la ciudad más importante de América de la zona Andina. Desde 1988, el arte de Botero ha sido una constante en la vida cultural de Medellín. Su obra, que ha sido una constante en la vida cultural de Medellín, ha sido una constante en la vida cultural de Medellín.

LAS 'GORDAS' DE BRONCE DE MADRID, FLORENCIA O NUEVA YORK SE QUEDARÁN PARA SIEMPRE EN MEDELLÍN

Medellín, ciudad de 1.2 millones de habitantes, es la sede de uno de los museos más importantes de Colombia. El Museo Botero, que reunirá la obra y la colección particular de uno de los principales artistas de América, será la sede de uno de los museos más importantes de Colombia. El Museo Botero, que reunirá la obra y la colección particular de uno de los principales artistas de América, será la sede de uno de los museos más importantes de Colombia.

ATA, CAPITAL, NUESTRO

A la ciudad de Medellín, la capital de Antioquia, la región más castigada por la violencia en Colombia, será la sede del Museo Botero, que reunirá la obra y la colección particular de uno de los principales artistas de América. El Museo Botero, que reunirá la obra y la colección particular de uno de los principales artistas de América, será la sede de uno de los museos más importantes de Colombia.

"NO QUEREMOS QUE ESTA SEA MÁS LA CIUDAD DE LA DROGA, DE PABLO ESCOBAR Y LOS SICARIOS"

La remodelación de dicha construcción para adaptarla a su nueva función expositiva fue realizada por el Grupo Stoa de integrado por los arquitectos Emilio Cera, Beatriz Jaramillo, Tomás Nieto y el historiador Darío Ruiz, seleccionado en un concurso de ideas al que se presentaron 33 propuestas. Tras una serie de completos estudios previos las obras se iniciaron en enero de 2000, concluyéndose en septiembre del mismo año con el traslado de las piezas del antiguo museo y la instalación de la colección de Fernando Botero, bajo la vigilancia del propio artista. La antigua sede del Museo pasa a formar parte de los espacios alternativos de la nueva instalación como lugar destinada a exposiciones de artistas jóvenes y centro de formación. Teniendo en cuenta el valor histórico y artístico del inmueble, una de las primeras construcciones modernas de la ciudad, y la calidad de los espacios y estructuras conservadas que incluía once pinturas murales del maestro Pedro Nel Gómez, los criterios que rigieron la rehabilitación fueron la mínima intervención, el respeto a todos los materiales originales de interés (entre ellos unas magníficas carpinterías y ornamentos decorativos decó) y la recuperación de la espacialidad original, incluyendo los suelos con piso de granito, los patios con jardines, el

12. Repercusión internacional del proyecto: noticia publicada en el periódico El País el 22 de octubre de 2000.

pales empresas del país. Así entre otras y ante la necesidad de encontrar un edificio bien situado, Empresas Públicas de Medellín cedió la sede principal de sus oficinas, el Antiguo Ayuntamiento, un magnífico edificio Art Decó inaugurado en 1937 situado en la calle Carabobo junto a la calle Boyacá, en el centro histórico de la ciudad; por su parte, Bancolombia financió la campaña educativa que dio a conocer el Museo en la comunidad²⁸.

²⁸ Otras empresas participantes fueron: Suramericana, Bianca, Noel, Bolsa de Medellín, Delima Marsh, la Dirección de Aduanas e Impuestos Nacionales, Panalpina y Vestimundo.

amplio hall y escalera y los salones con elevados techos. A la vez se trabajó en la adecuación de las salas expositivas para albergar las distintas partes de la colección, adaptándolas a las vigentes normas de control antisísmico, temperatura, humedad, iluminación y seguridad. En la actualidad el Museo ocupa unos 9.600 m² de los 14.000 m² del edificio, donde se disponen, además de las salas de exposición, la Escuela de Artes, el Taller de Conservación y Restauración, un Auditorio y otros servicios de cafetería, tienda, etc. Esta construcción se complementa con un espacio público, la llamada Plazoleta de las Esculturas, de 7.500 m² donde se situaron las esculturas monumentales de Botero. La apertura de este nuevo espacio público, situado en las proximidades de la Plaza de Parque Berrío, el corazón histórico de la ciudad, conllevó la compra o expropiación de numerosas propiedades, junto con la demolición de dos manzanas. El coste total del proyecto ascendió a 130 millones de dólares.

La inauguración del museo el 14 de octubre de 2000 fue toda una declaración de intenciones del papel cultural que la institución quería desempeñar en el Medellín metropolitano del futuro: básicamente un proyecto educativo y democrático en el que los verdaderos protagonistas fueron los niños, 5.000 en total, que visitaron el nuevo museo guiados por el propio artista, y cuya presencia era un anticipo de la escuela infantil que quería desarrollar la nueva institución. Andrés Pastrana, entonces Presidente de Colombia, manifestaba en el acto institucional que la donación de Botero era: *“el acontecimiento cultural más importante que ha vivido Colombia desde los remotos años de la Expedición Botánica.”*

La reapertura del Museo vino acompañada de una importante e ingeniosa campaña publicitaria bajo el lema *“Medellín, Cultura Viva”*. Tomando como precedente la exitosa experiencia anterior desarrollada con motivo de la inauguración del Metro de Medellín, *“Quiere el Metro desde ya”*, orientada a desarrollar una conducta cívica entre los usuarios del transporte público, a la vez que a animar a optar por este transporte frente al automóvil, la nueva campaña perseguía despertar el sentido de pertenencia al Museo entre la población. En esta ocasión se diseñaron una serie de anuncios dispuestos por las principales avenidas de la ciudad donde se leía: *“Bienvenido al Paraíso”*, *“En Medellín la cultura abunda* (asociado a un bodegón de Botero)”, *“La cultura se aprende”*, *“Paraíso cultural”* (con las imágenes de Adán y Eva de Botero). El objetivo era ofrecer una imagen positiva, dinámica y alegre de la ciudad, vinculando llamativas frases a imágenes de las obras donadas por Botero a la ciudad que se exhibían en el nuevo centro cultural. Evidentemente, en cada uno de estos carteles aparecía el logo de una de las instituciones o empresas patrocinadoras del evento, con lo cual éstas obtenían un beneficio indirecto, de prestigio al vincularse a un *“acontecimiento histórico para la ciudad”*.

La respuesta del público no se hizo esperar y el 18 de mayo de 2001, Día Internacional del Museo, a pocos meses de la reapertura del centro, la



prensa local se hacía eco del éxito obtenido.

*“Para empezar, el Museo de Antioquia, en seis meses, batió los presupuestos que se tenían para un año, pues el público ha respondido positivamente a su convocatoria. Hasta 1997, el Museo era visitado por cerca de 30.000 personas al año. Luego de la inauguración de la nueva sede se tenía el presupuesto de que de octubre de 2000 a octubre de 2001 la asistencia iba a ser de 300.000 personas, pero ya en enero de este año se había cumplido ese presupuesto y en este momento son más de 400.000 las personas que han ido a conocer la colección que incluye obras de la donación de Fernando Botero y otros artistas colombianos e internacionales.”*²⁹

En ese momento, hace poco más de un año, ya se habían cumplido los objetivos del plan estratégico desarrollado para el Museo en el año 1997 y empezaban a definirse los del nuevo plan concebido para los diez años siguientes.

Luces y sombras de un proyecto singular

“Con este museo, Medellín si le da cien vueltas a Nueva York”, opinión expresada por uno de los visitantes del museo y recogida por la periodista Ana Cristina Navarro³⁰

Entre los *logros* del proyecto pueden contarse los siguientes:

Reutilización de un inmueble histórico importante para la ciudad: el Antiguo Palacio Municipal diseñado por la oficina de arquitectos H. M. Rodríguez e hijos, entre los que se encontraba el artista Pedro Nel Rodríguez, autor de las once magníficas pinturas murales que lo decoran.

Revitalización del centro histórico y apertura de espacios públicos para la población. Hasta 1997, el centro histórico de Medellín había sufrido un grave proceso de depresión y desprestigio; con esta intervención se perseguía hacer de la zona un espacio “*amable y seguro*” para turistas y habitantes, en palabras de los autores del proyecto. Más aún, el Museo se encuentra situado en su nuevo emplazamiento en las vías principales de la ciudad colonial (Calles Carabobo y Boyacá), que se pretenden recuperar para los vianantes por su importancia histórica y simbólica como espacio fundacional de la ciudad.

²⁹ MAZO, Juan Carlos: “Los museos en Medellín: obras de arte en gestión”, en *El Colombiano*, 18 mayo 2001.

³⁰ NAVARRO, Ana Cristina: “Un Museo en Antioquia. El arte de Botero redime a Medellín”, *El País*, 22 octubre 2000, pág. 8 Domingo.

Incremento del conocimiento de la historia local. La reordenación de la colección, el estudio de la misma y la puesta en marcha de otros proyectos de investigación a cargo de historiadores y críticos ha producido un mejor conocimiento de la tradición artística local, sus conexiones con el resto de Colombia y su proyección internacional. Todo ello, en forma de una nueva presentación de las obras y de la puesta en marcha de campañas educativas redundará en la mejora de la educación e, indirectamente, en el aprecio de la población hacia su propio patrimonio y cultura.

Aumento de la autoestima colectiva de la sociedad civil. En una sociedad tan crispada como la colombiana, nunca hasta este momento un proyecto cultural había suscitado tanta ilusión y la participación de los principales agentes de la sociedad civil, la población entre ellos, hasta tal punto que puede decirse que en su momento se convirtió en un caso único en el país.

Mejoras sociales a través de programas educativos y de reinserción de población marginal. La zona en la que se encontraba situada el Museo antes de la remodelación se hallaba ocupada por algunos de los sectores más desfavorecidos de la ciudad (prostitutas, drogadictos e indigentes). El proyecto Ciudad Botero se dedicó también en parte a estos, integrando entre sus planes a 700 de las 2.000 prostitutas censadas en la zona. Asimismo, el Museo ha dado desde el comienzo de su nueva etapa una importancia decisiva a la educación infantil a través de las visitas escolares y de la puesta en marcha de la propia escuela del Museo.

Reconocimiento internacional. Además de las numerosas noticias recogidas por la prensa internacional acerca del proyecto, desde 1998 el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) lo ha incorporado a sus acciones, encargándose de su difusión internacional.

Por otro lado, se advierten algunas *debilidades* como:

Dependencia del contexto: situación crítica del país. Una institución pública como el Museo de Antioquia, aunque intente otras vías de financiación, sin embargo depende sustancialmente del apoyo de la Administración; en este sentido la actual situación del país, inmerso en un comprometido proceso de paz, es clave determinante en el futuro de ésta y otras instituciones.

³¹A tal respecto opina Fco. Javier Panera: "Se termina dando la paradójica situación de que el artista que saca su obra del museo a la calle, termina contribuyendo a que la calle se transforme en algo parecido a un museo. La cuestión que debemos formularnos es si las prácticas artísticas, por el simple hecho de ubicarlas en un lugar determinado pueden verdaderamente por sí mismas interaccionar con el entramado social o si por el contrario, el espacio público no puede ser considerado sólo un espacio físico y en consecuencia no puede separarse de la idea de esfera pública." *Cfr. PANERA ... op. cit.* n. 8, pág. 203.



Desaparición de parte del patrimonio histórico. Aunque no de gran valor, el entorno del Museo estaba constituido por una serie de construcciones (algunas históricas y otras nuevas), que se sacrificaron para poder abrir ese gran espacio público en el que situar las esculturas de Botero.

*Musealización y estetización del espacio público*³¹. Si consideramos la calidad del diseño urbano de la Plazoleta de las Esculturas, podríamos aplicarle el juicio emitido por algunos críticos a otros lugares en los que la intervención en el espacio público se reduce a una operación de amueblamiento, es decir, a colocar esculturas “amontonadas” como si se tratara de cualquier otro objeto de mobiliario urbano. A ello se añade una nota de uniformidad al estar llena toda la plazoleta sólo con esculturas de Botero, quizás demasiado próximas entre sí. Esta intervención puede responder en parte a una “moda”: situar obras de Botero en espacios urbanos de importantes ciudades como Madrid, París, Florencia o Nueva York³².

Peligro de “reduccionismo” cultural. El generoso gesto de Botero y la repercusión nacional e internacional que ha tenido, no pueden ocultar el peligro de que a partir de este momento la cultura y el arte de la región queden reducidos en exclusiva a su figura, ocultando otros artistas importantes que forman parte del patrimonio cultural colombiano.

Desviación de fondos de otros proyectos culturales. El elevado coste de la operación –a pesar de que contó con financiación del propio artista– y la grave situación económica de las instituciones públicas obligaron a las autoridades municipales a captar fondos de otras actividades y proyectos. Esta situación, por otro lado, es habitual en la gestión cultural cuando se ponen en marcha proyectos de cierta entidad. Frente a estas críticas Beatriz Jaramillo, una de los arquitectos responsables del proyecto de intervención, manifiesta-

³² Han sido numerosas las críticas a este tipo de actuaciones en España, en concreto haciendo referencia precisamente a esa “moda” de situar obras de Botero por todo el país: Fco. Javier Panero reclama un arte público de calidad y comprometido con una redefinición del espacio colectivo: “Se trata en suma de reivindicar para el artista público la capacidad de ser algo más que un simple amueblador de calles, como si fueran salones burgueses, de evitar los antiguos criterios de monumento conmemorativo vinculados a la ciudad decimonónica, de ir más allá de la escultura transplantada de forma artificial e inconexa, o del mobiliario impuesto con unos objetivos meramente ornamentales y de estetización del espacio urbano, para saturarlo visualmente de uniformidad. Las ‘gordas’ de Botero en el paseo de Recoletos de Madrid o la obsesión por llenar de farolas y marquesinas Art Decó los centros urbanos, serían un perfecto ejemplo de esto último desde la óptica de los gustos tradicionalistas de las administraciones públicas de muchas ciudades españolas;” Cfr. PANERA ... op. cit. n. 8, pág. 203.

³³ Opinión recogida en la página web del periódico local *El Colombiano*: <http://www.elcolombiano.com/>.

ba que :

“el proyecto no puede verse como uno más y con la connotación de suntuario, como algunas personas han pretendido mostrarlo a la comunidad. Por un lado, la cultura no es suntuaria ni elitista, es la fundamentación de la identidad, es el factor dinámico que permite el crecimiento de una agrupación social y la convierte en interlocutor válido en el actual espacio de la globalización”³³.

Desplazamiento de sectores tradicionales de la población.

La apertura de un nuevo espacio público frente al Museo conllevó como hemos comentado la necesidad de demoler una serie de viviendas y edificios, desplazando a una población tradicional (en su mayor parte pequeño comercio, sastres y peluqueros) que llevaba más de cuarenta años en la zona. Este colectivo ha manifestado su malestar al sentirse desplazado de la toma de decisiones, además de verse perjudicado económicamente ya que consideraban insuficientes las indemnizaciones y su traslado a otras zonas ha hecho que pierdan parte de su clientela habitual. Esta circunstancia suscitó críticas entre sectores de opinión que, además, calificaban de exagerado el coste del proyecto, considerando más oportuna la inversión directa del mismo en mejoras sociales de la población; se cuestionaba además la retirada o desaparición de la delincuencia de la zona por el mero hecho de abrir nuevas vías y espacios peatonales³⁴.

Y el futuro... ¿qué?

Tras analizar la génesis e historia del proyecto, podemos hablar de “Medellín, Ciudad Botero” como una iniciativa cultural para la paz –y éstas son palabras nuestras- muy interesante desde muchos puntos de vista, ya que reúne aspectos muy diversos relacionados entre sí, que permiten calificarlo como un proyecto de gestión integral del patrimonio novedoso en su momento en Colombia. Como hemos visto entre ellos se incluían aspectos urbanísticos (la reordenación de una zona muy degradada del centro histórico de la ciudad, ofreciendo a la ciudad y a sus habitantes un nuevo espacio público), artísticos (la recuperación de un edificio histórico, el reforzamiento de las infraestructuras culturales con la reapertura del Museo, con la consiguiente ordenación de la colección del mismo y el incremento del patrimonio cultural de la ciudad), sociales (mejora de la calidad de vida de la población, puesta en marcha de programas educativos y sociales entre ellos reinserción de población marginal, refuerzo de la identidad colectiva) y, por supuesto, económicos

³⁴ Cfr: Noticias aparecidas en la prensa local *El Colombiano* que pueden consultarse en la página web de este periódico; <http://www.elcolombiano.com/>.



(aumento del turismo en la ciudad a través de la mejora de la imagen externa y del atractivo que supone visitar el nuevo museo).

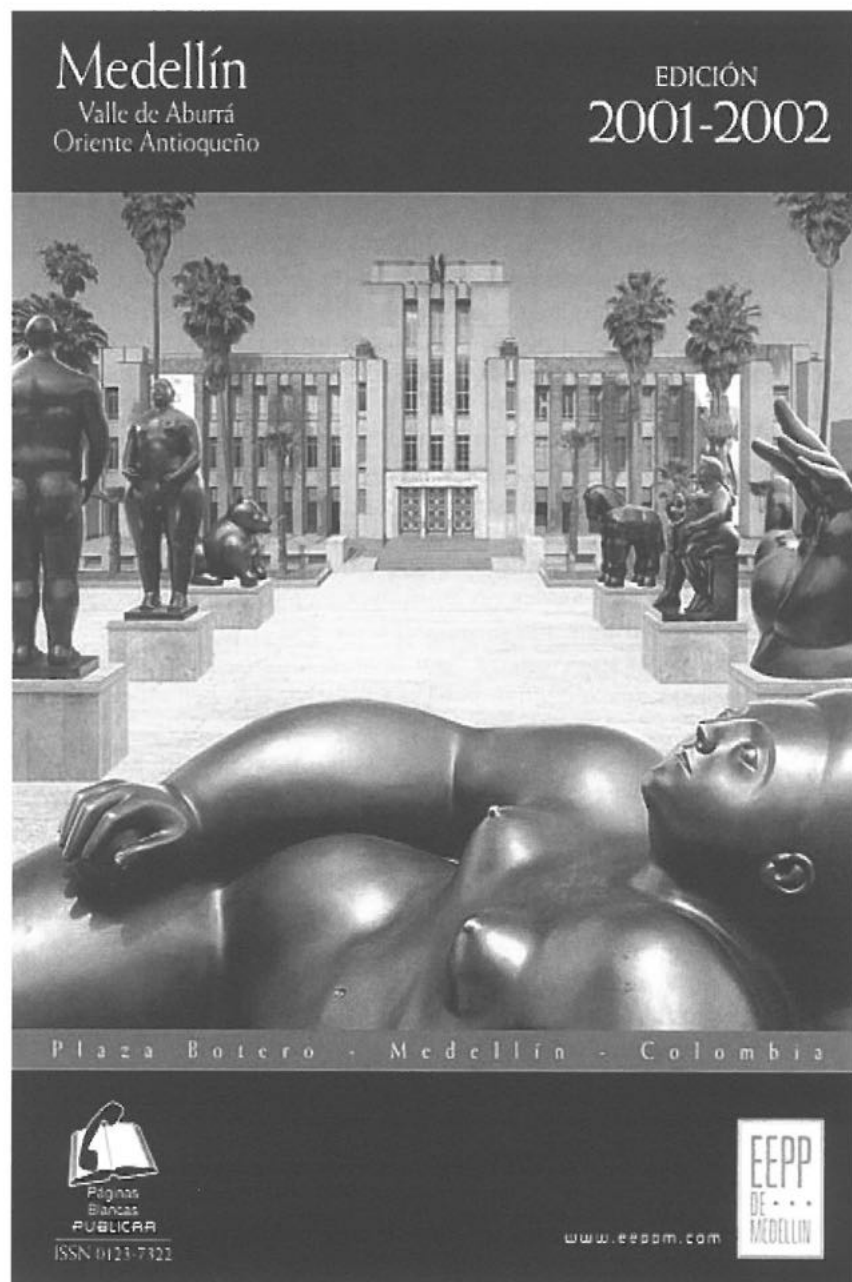
Durante toda la puesta en marcha del proceso la prensa local, recogiendo las opiniones de todos los participantes en el mismo, subrayaba la importancia del mismo, calificándolo de “*hecho histórico*” en la vida de la ciudad. Junto con el nuevo transporte metropolitano, el proyecto “Medellín, Ciudad Botero” se presentaba como el segundo proyecto de renovación urbana más importante en la historia contemporánea de la ciudad y como la gran iniciativa de integración ciudadana de la población. Muestra de ello ha sido la participación en el mismo de las principales instituciones del país y la ilusión generada entre los habitantes y sectores económicos de la ciudad.

Sin embargo, la grave situación actual que atraviesa el país, junto con el cambio político en la administración local, hacen peligrar el sueño de los empresarios e instituciones locales que veían en “Ciudad Botero” un proyecto visionario pero realizable, que alentó a las mayoristas de viajes a preparar el paquete de promoción de la ciudad en el exterior³⁵. Como contrapunto, otras voces experimentadas no confiaban a ciegas en el proyecto, enfriando la euforia general ante la constatación de que el problema era mucho más grave y que no se solucionaría “*por arte de magia*”³⁶. Los hechos posteriores, en tan sólo dos años, han venido a reforzar esta pesimista impresión.

¿Existe futuro para un proyecto cultural de este tipo, tan dependiente de la ayuda pública, en un país con un estado en crisis? Es difícil ofrecer un diagnóstico, más aún si la opinión procede de fuera, cuando ni tan siquiera en muchos casos los especialistas nacionales se atreven a ofrecer hipótesis con visos de realidad. Desde nuestro punto de vista, la compleja y dramática realidad colombiana puede impedir que el proyecto continúe y se amplíe; sólo si la situación nacional cambia y mejora, podrán darse pasos en la dirección planteada por los gestores del proyecto y para esto deberemos esperar al futuro. Sin embargo, no queremos dejar de insistir en hechos muy positivos como la ilusión generada en la ciudad y el cambio de la imagen exterior de Medellín que, por primera vez, aparece en la prensa extranjera ofreciendo una imagen distinta del país a la tradicionalmente reducida al narcotráfico y la violencia. En suma, el Museo de Antioquía, pieza clave del proyecto, se

³⁵ La prensa daba cuenta cómo los directores de compañías aéreas, agencias de viajes y empresas hoteleras veían en el proyecto la posibilidad de vender la ciudad como “*la capital turística y cultural del continente*”, y se tenían preparados paquetes promocionales para ofrecer no sólo en Colombia, sino también en Venezuela, Ecuador, Puerto Rico, República Dominicana, Argentina, Chile y, por supuesto, en E.E.U.U. Cfr: <http://www.elcolombiano.com/>.

³⁶ Esta es la opinión del urbanista Carlos Julio de la Calle: “ <http://www.elcolombiano.com/>”.



13. El nuevo Museo como icono de la ciudad: Portada de la guía de teléfonos de Medellín 2001-2002.



convirtió a partir del 14 de octubre de 2000 en el símbolo de una sociedad angustiada que deseaba y deseaba fervientemente un cambio hacia la paz.

Para concluir, quiero dejar constancia expresa de que era también intención de esta comunicación profundizar en otra manera de mirar la rica, activa y casi ignorada cultura colombiana contemporánea, de la que forman parte no sólo Fernando Botero, sino otros artistas plásticos tan poco conocidos (¡pero tan interesantes!) como Hugo Zapata, Luis Fernando Peláez o escritores tan famosos como Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, junto con Fernando Vallejo, Jorge Franco Ramos, Héctor Abad Faciolince, etc. Considero –y ésta es mi opinión personal– que los historiadores del arte tenemos todavía pendiente un compromiso para “*pensar América*” y contribuir, de este modo, a la superación de algunos de los lamentables y simplistas tópicos que desde esta orilla del Atlántico mantenemos todavía hoy hacia el otro lado, que es también el nuestro.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la desinteresada y paciente colaboración de muchas personas, entre ellos el Profesor Carlos Arturo Fernández de la Universidad de Antioquía, principal especialista en la obra de Fernando Botero y como tal miembro del equipo responsable del proyecto museográfico. También a la Profesora Patricia Schniter Castellanos, de la Universidad Pontificia Bolivariana, entrañable amiga y paciente lectora de éstas y otras páginas, que me ha proporcionado algunas de las imágenes más interesantes de este trabajo. Martha Ortiz, Arquitecto del Servicio de Planeamiento, me ha manifestado continuamente su amistad dedicándome múltiples explicaciones sobre los proyectos de urbanismo y los complejos problemas del centro histórico de Medellín. Por último, a mis amigos Samuel R. Vélez y Felipe Uribe que me guiaron en una detallada, deliciosa e instructiva visita al Museo de Antioquía. A todos ellos va dedicado este texto, junto con todo mi cariño y respeto por su constante amor por su ciudad.



EDUCACIÓN DE LA MIRADA Y CONSERVACIÓN Y DISFRUTE DEL PATRIMONIO: EL CASO DE CUENCA

PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Cuenca recibió en 1996 la distinción de Ciudad Patrimonio de la Humanidad. Tal vez por eso resulte más llamativa la peculiar relación que en esta ciudad ha existido y existe entre el patrimonio histórico-artístico y el público del arte. En pocos casos similares se desvela cómo el establecimiento de una cierta mirada llega a determinar la conservación y el disfrute de todo un legado cultural. De tal manera, el engendramiento de una abundante literatura, de signo poético por lo general, no ha sido acompañado por una reflexión equivalente sobre su esencia monumental y artística. El siglo XIX produjo mitos negativos para la substancia patrimonial de Cuenca, luego mantenidos y acrecentados con olvido de las aportaciones efectuadas por la historia del arte (sobre el barroco, por ejemplo). El resultado, todavía hoy, es un flujo de visitantes hacia escasos y puntuales objetivos dentro del mapa urbano, y el desconocimiento y falta de valoración del resto del centro histórico. Todo ello se ha visto acrecentado por la inexistencia de un debate riguroso sobre los tratamientos de restauración, puesta en valor y rehabilitación debidos a dicho patrimonio, en absoluto a salvo de la pérdida o mixtificación de los caracteres históricos que le son propios. La presente comunicación trata de todos estos problemas no aislados sino como parte de una totalidad. Juzga que la educación de la mirada resulta imprescindible en dos direcciones complementarias: para que el público llegue a estimar en su justo término cada una de las arquitecturas de calidad que contiene, y para que aquéllas reciban los cuidados protectores y revalorizadores que merecen.

Ya que nos vamos a centrar en la capital del territorio, sería oportuno introducir previamente algún ejemplo del patrimonio provincial conquense, para certificar que los achaques que le afectan son con frecuencia similares e igualmente graves. El castillo de Belmonte ofrece uno de los modelos más representativos. Concuerda además por completo con una de las líneas de reflexión del congreso que aquí nos ha convocado. Construido en la segunda



1. Cuenca barroca: Carmelitas Descalzas y San Pedro.

mitad del siglo XV por don Juan Pacheco, marqués de Villena, es una espléndida muestra de la arquitectura militar y señorial castellana de la Baja Edad Media. De planta y estampa sumamente original, aventaja a los más afamados castillos coetáneos en que conserva la mayor parte de los elementos estructurales y decorativos originales. Cuentan entre éstos puertas, ventanas, chimeneas y los numerosos artesonados mudéjares que techan sus estancias (salón de gobierno, capi-

lla, dormitorios de los marqueses y otros ámbitos). Su estado actual es deplorable, con diversas zonas apuntaladas, haciendo dudar al visitante de la verdadera capacidad de nuestra sociedad para preservar el Patrimonio Cultural.

Si nos encontramos ante una de las mejores realizaciones arquitectónicas de Castilla-La Mancha nada, ni siquiera los problemas derivados de la propiedad, debería impedir su adecuada restauración y disfrute por parte de todos. Por fortuna, no han llegado a cuajar los intentos antiguos y recientes por convertirlo en un parador de turismo y en un establecimiento hotelero de signo más o menos similar. Y es que pocos destinos como éste serían más dañinos para la integridad del monumento. Como queda dicho, ni el castillo de Belmonte es una simple fortaleza, ni solo mantiene la caja de muros como tantas otras construcciones militares. (Como el no muy alejado castillo de Alarcón, por ejemplo, que sí pudo acomodarse fácilmente a su nueva función de parador). Era la mansión ostentosa de los Pacheco y emblema arquitectónico del marquesado de Villena, y atesora una estructura original —espacios de gobierno, apartamento privado de los marqueses, etc.— que difícilmente podría adaptarse a usos hoteleros y, mucho menos, ser hurtada al recreo del público. La única posibilidad que le vemos, de trascendencia no menor precisamente, es que se convierta en museo de sí mismo y de su época.

En el caso del castillo de Belmonte, la calidad del bien no ofrece duda



para nadie, aunque la apatía de todos lo condena a su lamentable situación presente. Pero existen otras realidades más complejas, como las ya apuntadas para Cuenca, y serán las que nos ocupen en lo sucesivo. Partimos aquí de una situación particularmente grave, y es el amplio proceso destructivo que ha sufrido esta ciudad durante los dos últimos siglos. Las razones o el volumen de lo perdido no interesan ahora tanto¹ como el esclarecimiento del panorama actual y, sobre todo, el objetivo de que el proceso se invierta y quede garantizada la protección y puesta en valor de lo que ha sobrevivido. En lo que respecta a ese proceso destructivo, baste señalar la difusión de una mirada negativa desde el mismo final del siglo XVIII, cuando Cuenca acababa de experimentar la mayor renovación edilicia de su historia. A mediados del Setecientos, fueron erigidos numerosos edificios que han otorgado al centro histórico su perfil característico: Seminario, San Pedro, San Felipe Neri, la Merced, iglesia del hospital de Santiago, San Antón, Concepción Francisca y otros muchos. Contó asimismo el aporte de grandes arquitectos, entre los que sobresale el turolense José Martín de Aldehuela.

Pero de inmediato comenzaron a escribirse los primeros renglones de una dilatada leyenda negra sobre dicho legado, de graves consecuencias para el mismo². El académico Antonio Ponz, que visitó Cuenca hacia 1773, sería el iniciador. Su enemiga contra el barroco castizo y el rococó, le condujo a adjetivar con la máxima dureza ("extravagantes adornos", "poco gusto e inteligencia" o "ridícula y mastina") muchas obras³. El intérprete local de este pensamiento academicista fue el arquitecto Mateo López, también miembro de la Academia de San Fernando desde 1785 y defensor, por tanto, de las rígidas normativas estéticas emanadas desde la Corte⁴.

Establecidos con firmeza los prejuicios academicistas y antibarrocos sobre la última arquitectura dieciochesca cuense, dictarán la percepción colectiva de visitantes y naturales durante las dos centurias siguientes. A mediados del siglo XIX, José María Quadrado llegaría a afirmar que el único monumento existente en la ciudad era la catedral⁵, creando un mito reductor todavía vigente en nuestros días.

Cabría pensar que la paulatina comprensión del estilo otrora maldito

1 Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: "Reflexiones sobre el centro histórico de Cuenca", en AA.VV: *Las Ciudades del Encuentro*. México, D. F., Grupo Noriega Editores, 1992, págs. 87-98; y "Cuenca, la destrucción de un patrimonio", en *Arte e Identidades Culturales. Actas del XII Congreso Nacional del CEHA*, Universidad de Oviedo, 1998, págs. 481-487.

2 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: "Cuenca barroca en la encrucijada", en *Primer Congreso Internacional. Las ciudades históricas. Patrimonio y Sociabilidad*, Universidad de Córdoba, 2000, págs. 479-495.

3 PONZ, A. (1774): *Viaje de España, III*, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 268-271.

4 LÓPEZ, M. (h. 1800): *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado*, II. C.S.I.C. y Ayuntamiento de Cuenca, 1953, págs. 324, 326 y 332.

5 QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, V. (1853 y 1886): *Guadalajara y Cuenca*. Barcelona, El Albir, 1978, págs. 268 y 272.

por parte de los historiadores⁶, conseguiría en algún momento la revalorización del panorama arquitectónico conquense. Hubo incluso un intento entusiasta de Fernando Chueca Goitia, tras un viaje a Cuenca efectuado en 1943, de reclamar la atención sobre el magnífico ciclo edificado dieciochesco que acababa de descubrir⁷. Por primera vez, dicho ciclo —con mención expresa hacia Martín de Aldehuela— era analizado según los conceptos más lúcidos de la moderna historia del arte. Asimismo, contenía un mensaje inequívoco para la protección y valorización de ese patrimonio⁸.

Fue esta una ocasión perdida, y el mensaje no llegó a salir de las publicaciones especializadas. La visión negativa sobre el patrimonio arquitectónico local seguiría impregnando de una manera u otra las mentalidades. Pocos baremos son más reveladores que las guías turísticas, porque evidencian lo mucho o poco que la ciudad conoce de sí misma y la imagen que pretende proyectar hacia sus visitantes. Hemos analizado docenas de ellas y los resultados son desoladores. Desde los ya tan lejanos años veinte del pasado siglo⁹, incluso entre personas eruditas e interesadas por la cultura local se procura soslayar la existencia de espacios arquitectónicos que no sean la misma fábrica catedralicia. Todo queda, como mucho, en una mera enumeración de edificios; manteniéndose la decimonónica antítesis entre un monumento importante, que sería la catedral, y un cúmulo de construcciones desprovistas del menor hálito estético¹⁰.

Tanto más grave es que recientemente, y desde instancias con capacidad interventora sobre la protección del patrimonio, se haya pretendido perpetuar los mismos prejuicios. Ha sucedido con el *Catálogo de la edificación del Plan Especial* de la parte alta de Cuenca. Todo el conjunto barroco quedaba segregado del máximo nivel protector. (Y en éste, de manera reveladora, la etiqueta “de carácter monumental” acompañaba a los escasos edificios incluidos). De tal manera, iglesias como las de San Pedro, San Antón o San

6 Durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siguiente, de Burckhardt a Wölfflin y otros muchos autores, crecerá la atención hacia tan compleja etapa artística, alcanzando finalmente la categoría de los máximos momentos creadores de la humanidad.

7 CHUECA GOITIA, F.: “José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII”, *Arte Español*, XV, 1944, págs. 9-28.

8 “...quisiéramos formular un voto y expresar un deseo, para que lo recogieran aquellas personas que tienen capacidad ejecutiva...: si no existe una mano firme que vele con autoridad sobre su reconstrucción, la serie espléndida se esfumará como el humo”. (CHUECA GOITIA, F.: *op. cit.*, págs. 14 y 27-28.

9 Véase a título de ejemplo, GIMÉNEZ DE AGUILAR, J.: “Los templos conquenses”, en AA.VV.: *Guía de Cuenca*. Cuenca, Museo Municipal de Arte, 1923, págs. 143-157.

10 Por citar un ejemplo entre muchos, una guía de 1959 le dedica 104 páginas a la catedral y menos de una página a todos los restantes edificios religiosos. (MORAGAS, V.: *Cuenca y Ciudad Encantada*. Madrid, 1959, págs. 26 y 30-135.



Felipe podían verse afectadas por una posible reconstrucción parcial¹¹. En el fondo de todo aparece el imaginario de Cuenca como “conjunto”, servil apéndice de una topografía espectacular: un alto espolón calizo, delimitado por los cantiles dolomíticos de las gargantas de los ríos Júcar y Huécar. Importaría entonces la totalidad, contemplada a distancia, en tanto que las unidades que la constituyen quedarían como fragmentos borrosos e insignificantes. Siempre que la composición general aparezca inalterada desde la lejanía, poco cuenta que los “fragmentos” sean transformados o simplemente sustituidos por otros.

Una de las mayores perversiones restauradoras, la del enmascaramiento, tiene que ver con estos dos mitos negativos ya reseñados: la supuesta carencia de monumentos individualizados dejando aparte la catedral, y la quimérica consideración del centro antiguo como un conjunto donde contaría especialmente la armonía general con el paisaje montañoso que le sirve de base. En efecto, el enmascaramiento es otra de las constantes más negativas para la comprensión histórica y estética del patrimonio arquitectónico conculcense. El desprecio hacia los caracteres de época de cada uno de los edificios, ha llevado a la unificación indiscriminada con espesas capas de enlucidos teñidas de colores que ocultan y distorsionan sus diferencias. Tanto la construcción popular, como las casonas aristocráticas y aún la arquitectura religiosa, han sufrido las consecuencias de estas prácticas. Las muestras de enmascaramiento son numerosas en las dos últimas décadas, con la difusión de una técnica de monocapas que a la postre es incluso más dañina, por impenetrable y duradera, que las utilizadas en tiempos anteriores. El resultado es un modelo único, geometrizado y simplista, que otorga la misma careta despersonalizada y ahistórica a fábricas tan diferentes como la ermita del Cristo del Amparo, de tono sumamente popular, y el antiguo convento de Mercedarios Calzados, ubicado en la mansión originaria de los marqueses de Cañete. La situación de la arquitectura tradicional conculcense propone matices considerables, que no consisten únicamente en la ocultación de los entramados.

Para ejemplificar la tendencia de modo un poco más detenido, haremos referencia al conjunto residencial que los marqueses de Cañete poseían en el barrio del Alcázar. Se trataba de un amplio complejo, separado por una calle, que daba por un lado a la hoz del Júcar y por el otro a la principal vía urbana de la ciudad alta, la Correduría. La parte conservada de esta sección de la Correduría ha sido recientemente anexionada al moderno Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha. Aunque el interior permanece invariable por el momento, cabe reseñar dos intervenciones nocivas sobre el inmueble. Una

11 *Plan especial de ordenación, mejora y protección del casco antiguo y sus hoces. Cuenca. Determinaciones y propuestas. Catálogo de la edificación. Conjuntos y elementos arquitectónicos.* Ayuntamiento de Cuenca, 1993-1998, 2 vols.

de ellas es el rompimiento de la cubierta abovedada para abrir un paso desde el museo hasta la planta superior del viejo caserón. La otra es el recubrimiento de su fachada de menuda mampostería con una capa de revoco azulado. Los argumentos de los autores de la restauración¹² no hacen sino ahondar nuestra idea de la precariedad que sigue dominando en tantos casos la conservación del patrimonio.

La imaginada “casa”, cuyos primitivos habitantes son considerados a su vez como de “pocos medios económicos”, no es otra cosa que un monumental torreón del siglo XV, vestigio del núcleo palaciego-militar del poderoso linaje de los Hurtado de Mendoza. Fue construido por don Juan Hurtado de Mendoza (segundo señor de Cañete) como posible consecuencia de los conflictos entre facciones locales producidos a mediados del siglo XV. En el curso de la lucha, fueron incendiadas las casas de don Diego Hurtado, primer señor de Cañete¹³. En la reconstrucción subsiguiente, alcanzaría entidad propia este auténtico búnker medieval¹⁴, resistente al fuego y con la solidez de una fortaleza. Sin lugar a dudas, le atañe cierto mandamiento de los Reyes católicos, datado en 1480, que prohibía la conclusión de una casa fuerte que se edificaba en el barrio del Alcázar, “cerca de las casas de morada de Iohn Furtado”¹⁵.

La notable ala este (Cuarto de San Julián) del palacio episcopal es en sí una metáfora de enmascaramiento, pero también de otras lacras restauradoras. A principios de agosto de 2001, surgía bajo el revoco toda una fachada gótica del siglo XIII, correspondiente a la más primitiva mansión de los obispos de Cuenca. La importancia del descubrimiento es suma, porque nada similar existe en la arquitectura española de dicha centuria¹⁶. Estas ventanas aparecen intercaladas o mutiladas entre los huecos rectangulares correspondientes a la etapa edificatoria efectuada en 1580 por el arquitecto milanés Juan Andrea Rodi, por encargo del obispo don Rodrigo de Castro. Los vanos, unos mejor conservados que otros, reflejan dos fases constructivas. Los más

12 PÉREZ ARROYO, S. y HURTADO TORÁN, E.: “El edificio y su entorno”, en AA.VV.: *En Castilla-La Mancha hemos abierto una puerta al tiempo*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, s. f., s. pág.

13 PÉREZ DE GUZMÁN, F. (Final s. XV): *Crónica del señor rey don Juan Segundo*. Valencia, 1779, pág. 526.

14 Adosado contra la muralla del alcázar, de fecha anterior, consta de cuatro potentes murallones maestros, ensamblados en lo más alto por tres gruesas bóvedas de cañón. La fachada de cierre a las calles Zapatería-Correduría ofrece similar robustez e impenetrabilidad que el resto.

15 Cit. en COOPER, E.: *Castillos señoriales en la Corona de Castilla, II*. Universidad de Salamanca, 1991, pág. 1022.

16 IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M.: “Hallazgos góticos del siglo XIII en el palacio episcopal de Cuenca”, *Goya* n.º. 288, Madrid, 2002, págs. 149-156.



2. Detalle de la iglesia de San Antón de Cuenca.

antiguos, del primer tercio del siglo y de sobriedad cisterciense, presentan cantería lisa y corte a bisel en los bordes. Los más avanzados, de finales del Doscientos, ofrecen en una gran ventana aparecida completa una riqueza de tracería interior y ornamentación vegetal que concuerda con el más bello gótico radiante¹⁷.

Las incertidumbres que afectan al patrimonio conquense también encuentran aquí un buen motivo de reflexión. Porque parece altamente improbable que no se tuviera ya conocimiento de los ventanales góticos en 1983, cuando se procedió a una amplia rehabilitación del Cuarto de San Julián para instalar en sus salas el Museo Diocesano. El arco interior de cantería correspondiente a uno de ellos aflora por completo exento, aunque tapiado, en una de las estancias. Por otra parte, cuando fueron instaladas rejas en todos los vanos para proteger el museo, por fuerza tuvieron que ver los operarios la limpia cantería gótica, porque aquéllas hunden sus anclajes en los sillares, mutilándolos. La desconsideración hacia la historia conoció un episodio más, relativo a una faja decorativa mudéjar, con epigrafía árabe incluida¹⁸, descubierta en el curso de las obras correspondientes al gran salón de San Julián. Si hoy puede aún contemplarse, fue gracias a la intervención de personas ajenas a la rehabilitación misma. Y hablamos de vestigios únicos en la provincia de Cuenca. En este caso, al desdén por los residuos del pasado

17 Aunque no es este el lugar para desarrollarlas, resultan inevitables las conexiones y contrastes con las fases constructivas coetáneas de la vecina catedral: friso de hojas del machón nordeste del crucero, nenúfares del exterior e interior de la torre del Ángel, triforio, etc.

18 PAVÓN MALDONADO, B.: "Arte islámico y mudéjar en Cuenca", *Al-Qantara* vol. IV, Madrid, 1983, págs. 357-376.

habría que agregar una de las fallas más habituales en la restauración de monumentos, cuando el uso que se pretende dar a éstos cobra mayor importancia que los vestigios históricos que supuestamente pueden limitar aquellos fines.

Tales trabas podrían repetirse con la futura actuación sobre los hallazgos góticos mencionados, porque los usos museísticos del Cuarto de San Julián siguen siendo los mismos. Por nuestra parte, creemos que la prioridad que merece esta fachada este del palacio episcopal es absoluta. Y esto sería tanto con respecto a las salas del Museo Diocesano a que afecte, como a la misma fase edificatoria de Juan Andrea Rodi. En relación con todo esto, resulta muy ilustrativa la representación que el maestro flamenco Anton van den Wyngaerde dejó del edificio en 1565, dentro de su espléndida panorámica *Cuenca desde el este*¹⁹. Por ella comprobamos la autenticidad medieval de esta fachada, en la que lo único que hizo Rodi fue abrir ventanas con carácter oportunista. El pintor recoge hasta los mampuestos en hilada asociados con los ventanales del gótico radiante, cuando se sobreelevó el primitivo palacio de principios del Doscientos. En el muro ahora liberado de revoco, asoman incluso los maderos que soportaban la antigua cubierta dibujada por Van den Wyngaerde, aserrados unos años después por Rodi al levantar a su vez un nuevo piso por encima de los anteriores.

Como hemos visto, los prejuicios sobre el patrimonio histórico-artístico conquense brotan como los eslabones de una cadena que engendran y explican el siguiente. La amplia renovación barroca de la ciudad originó una respuesta extrema de la crítica clasicista y académica de finales del Setecientos. Se generó entonces un verdadero pensamiento único y negativo que pervive hasta nuestros días: Cuenca carece de monumentos individualizados. De ahí a la artificial consideración como “conjunto” habría solo un paso, con el sustentáculo paisajístico por el que únicamente podría justificarse. Por otra parte, si todas las piezas del puzzle son semejantes y de limitado valor, pueden ser presentadas con envolturas asépticas e iguales, sean el tradicional revoco o la novedosa monocapa. Huelga decir que los itinerarios trazados para los visitantes reproducen dichas carencias: catedral, algún museo y un par de panorámicas de la cornisa edificada sobre la hoz del Huécar. Causa incluso vergüenza ajena tener que defender a estas alturas la legitimidad de las aportaciones espaciales y decorativas barrocas. Lo que para las gentes del siglo XIX era despectivamente “moderno” y carente de valor²⁰, para nosotros es tan histórico y apreciable como lo gótico o lo renacentista. Si tomamos como muestra al azar una iglesia como San Antón

19 Viena, National-Bibliothek, Cod. Min. 41, fol. 31. Mide 355 x 1.100 mm, y está ejecutado con pluma, tinta sepia y aguadas de color.

20 Véase por ejemplo FORD, R. (h. 1830): *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Madrid, edic. Turner, 1981, II, pág. 149.



3. Vista parcial de la fachada gótica del palacio episcopal de Cuenca.

(Virgen de la Luz), contemplaremos un bellísimo ámbito dieciochesco en el que casi ningún turista penetra. Es obra maestra de José Martín de Aldehuela, que la concluyó en 1764 con nave abovedada con medio cañón, cúpula elíptica sobre el crucero y profundo presbiterio. Esta joya del barroco tardío español ofrece rica decoración y un complejo espacio multi-oval de tradición borrominesca. Pero su estado de conservación es más que precario, siendo como es de propiedad

municipal y uno de los santuarios queridos por los cuencenses. Zonas descascarilladas en las pinturas murales, grietas que atraviesan las bóvedas y diversas actuaciones reprobables en altares, zócalos y otras partes del interior, componen un panorama nada halagüeño para el notable monumento.

Para hombres del Romanticismo como Richard Ford o José María Quadrado, incansables prospectores de testimonios medievales, San Antón y los numerosos edificios de su época compusieron una arquitectura transparente, invisible en su supuesta inanidad²¹. (Sin duda, les habría satisfecho mucho más la recién aparecida fachada gótica del palacio episcopal). Hoy, este grupo debería constituir por sí mismo uno de los itinerarios básicos de la ciudad, a pesar de los estragos de la última guerra española en su mobiliario original.

21 "La verdad es que Cuenca, en el día, corresponde mal á sus históricos recuerdos; que su fisonomía, *debe* ser nueva, ha dejado de ser antigua; que á sus casas, á sus edificios públicos, á la mayor parte de sus templos, les falta el carácter tradicional, y que aparte lo singular de su asiento y lo pintoresco de sus perspectivas, no compensa con otras bellezas al viajero de lo agrio y resbaladizo de su continua cuesta". (QUADRADO, J. M. y DE LA FUENTE, V.: *Ibidem.*).



4. Detalle de la ventana gótica completa del palacio episcopal de Cuenca.

Para ello, resulta imprescindible una puesta en valor de los edificios²² hasta ahora –salvo en San Felipe Neri– prácticamente inexistente.

Urge asimismo el rechazo del concepto de Cuenca como masa amorfa de edificaciones que, en su entorno natural, componen bellos paisajes. Quede tal cosa para las cámaras fotográficas de los visitantes, porque el análisis histórico y la acción protectora del patrimonio exigen caminar otros senderos y con mayor rigor. Al margen del espléndido ciclo barroco, la ciudad alberga numerosas muestras arquitectónicas del Medievo y del Renacimiento que piden atención a sus caracteres distintivos. A este amplio catálogo debe ser sumada la problemática específica de la arquitectura popular, que hasta tiempos cercanos constituyó una de las máximas aportaciones de Cuenca al legado constructivo europeo. Perduran por el momento los pintorescos conjuntos

22 Como ya planteó Chueca Goitia para alguna de las iglesias conquenses: "Este interior, cuidadosamente restaurado, pintado con los colores atrevidos a la vez que suaves, aporcelanados y delicuescentes de su estilo, produciría un mágico y encantador golpe de vista". (CHUECA GOITIA, F.: *op. cit.*, pág. 14).



de los barrios de San Martín y de San Miguel, pero si no cambian las mentalidades es una herencia en proceso de extinción.

Si el mito del “conjunto” pertenece al reino del pensamiento ahistórico, debe ser también repudiada la práctica del enmascaramiento. Los revocos poseen legitimidad en determinados momentos, pero se convierten en groseras envolturas que falsean la historia cuando los muros que los reciben nunca los tuvieron. Es el caso del torreón de los Hurtado de Mendoza, ahora rebajado en su aspecto al nivel de casa de vecindad. Los ejemplos podrían acumularse. Sean los aparejos de mampostería concertada, de ladrillo o el tradicional y cada vez más perdido talochado, deben ser conservados en las restauraciones. No daña menos la obsesión por uniformar en redondo el exterior de los edificios, sacrificando determinados estratos de la historia en beneficio de otros, y convirtiendo en un falso proyecto unitario lo que es una suma de partes en el tiempo.

La educación de una mirada sobre el patrimonio actual y rigurosa, precisa en primera instancia del reconocimiento de los valores monumentales de Cuenca, sin exageraciones pero también sin complejos. Aisladas en su especificidad cada una de las obras, deben ser puestas en valor según sus caracteres propios y sin lugares comunes previos. Solo entonces podremos enseñar la ciudad de modo distinto a como se ha efectuado hasta ahora. Queremos imaginar en el futuro a naturales y visitantes disfrutando de un casco antiguo remozado con total respeto hacia el pasado. Que además de visitar la catedral y los museos, los amantes del arte callejeen los más escondidos rincones en busca de los testimonios supervivientes de una historia urbana diferente a la de otras viejas poblaciones. Que sepan apreciar, en suma, la belleza todavía contenida en iglesias como San Antón, San Felipe Neri, San Pedro, Santiago y tantas otras; la austera fuerza de antiguas mansiones aristocráticas como el torreón mendocino de la Zapatería y las casas principales de los marqueses de Cañete en la Merced; o, en fin, el pintoresquismo y humilde encanto de una arquitectura popular que anhelamos mejor protegida de lo que ha sido hasta el presente. Mucho es lo que entra en el envite, tratándose de una coyuntura patrimonial tan frágil como la de Cuenca. Porque o este patrimonio recibe una atención en la línea antedicha, o no perdurará a medio plazo.



5. Ventanal gótico mutilado del palacio episcopal de Cuenca.



PATRIMONIO ARTÍSTICO: CONSERVACIÓN Y USOS EN BURGOS (1885-1985)

LENA SALADINA IGLESIAS ROUCO
Universidad de Burgos

"Los hombres han encontrado siempre un pasado para su presente."
(J. Ballart).

La provincia de Burgos posee un número significado de testimonios artísticos que, con la categoría de Bienes de Interés Cultural, destaca especialmente sobre el de las restantes provincias de Castilla y León. Así, en la actualidad, tiene declarados e incoados un total de 369 conjuntos superando en más de un centenar a Soria, la siguiente provincia en orden a reconocimientos, y constituyendo el 21'2 % del total de monumentos localizados en las nueve provincias de la Autonomía¹. Tal hecho halla correspondencia con la amplia superficie que ocupa y con su carácter estratégico como centro de comunicaciones desde la Antigüedad. También responde a su protagonismo histórico, muy notable a lo largo del Medievo y en el arranque de la Edad Moderna. Estas circunstancias, a su vez, adquirieren particular relieve bajo el impacto de actitudes propias de la sociedad contemporánea que han convertido al patrimonio artístico en argumento de identidad y comportamiento.

Así, el interés por establecer una definición colectiva a través de la génesis histórica, su consiguiente aplicación como referente respecto a determinados parámetros socio-políticos y la instrumentalización cultural que ambas dimensiones vienen experimentando en el ámbito de la "sociedad del bienestar" se perfilan con la categoría de agentes dinamizadores del reconocimiento obtenido por las aportaciones burgalesas. No obstante, dado que su estudio particular en relación con las diferentes áreas nacionales se encuentra en curso de realización, cuanto aquí se expone recoge sólo algunos de los datos más representativos, en razón a la brevedad exigida por esta comunica-

¹ Datos de la Junta de Castilla y León (18 de enero de 2001).

ción, y plantea ciertas aproximaciones que han de ser contempladas con la consideración de obligada provisionalidad.

En calidad de marco general, se parte de los correspondientes parámetros temporales dentro de los cuales quedan comprendidas las diferentes percepciones y actuaciones ligadas al legado artístico. En tal sentido ha de tenerse en cuenta que la política de reconocimiento oficial comienza a ser aplicada por parte del Gobierno español a determinados bienes artísticos en precario estado a partir de los años 1844 y 1845. Es, entonces, cuando la Catedral de León y el Convento de San Marcos de esta ciudad son reconocidos como monumentos nacionales y, en calidad de tales, su preservación se convierte en competencia de las Instituciones del Estado². A partir de este momento, tal tipo de actuaciones se sucederá afectando a muy diversos y singulares conjuntos, pero no volverá a registrarse en Castilla y León hasta 1874, cuando son declaradas las Puertas de D^a Urraca y de San Torcuato de Zamora. Por lo que se refiere a Burgos, empieza en 1885, año en el que, con el templo metropolitano, se inicia la larga lista de monumentos con que llegará a contar esta región. Sus declaraciones respectivas, restauración y adaptaciones a nuevas funciones, siguen procesos en estrecha conexión cuyas dinámicas diferenciadas permiten establecer distintos momentos con características propias.

1er Periodo. 1885-1936. De la Restauración a la Guerra Civil

Los decenios finales del siglo XIX suponen un complejo periodo en el que, según es ampliamente conocido, la nueva burguesía pretende asentar su papel hegemónico como garante social de todo progreso. En este ámbito cobran una renovada actualidad los planteamientos sobre la importancia “del legado del pasado” que eran ya preconizados, cien años antes, por las autoridades ilustradas³. Se subrayará, pues, el valor de las obras de épocas pretéritas en calidad de signos de identificación colectiva con amplia proyección como fuente y estímulo en el desarrollo presente. De ahí la necesidad de su conservación por la que habrán de velar especialmente los poderes públicos.

Cierto es que, a lo largo del siglo, estos presupuestos se habían mantenido y los diferentes gobiernos, aún en la aplicación de políticas distintas, trataron de preservar los elementos históricos más valiosos⁴. Pero las medidas

² GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio: *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 2000 y ORDIERES DÍEZ, Isabel: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1935)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

³ MORALES, Alfredo: *Patrimonio histórico-artístico. Conservación de bienes culturales*. Madrid, Historia 16, 1996; GONZÁLEZ VARAS, Ignacio: *Restauración monumental en España en el siglo XIX*. Valladolid, Ámbito, 1996 y ORDIERES DÍEZ, Isabel, *op. cit.* Para el caso burgalés, IGLESIAS ROUCO, Lena S.: “Patrimonio e identidad. Burgos 1759-1939”, en AA. VV: *Actas del XII congreso CEHA. Arte e identidad cultural*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998.

⁴ IGLESIAS ROUCO, Lena S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M^a José, “El patrimonio artístico burgalés durante la ocupación francesa (1808-1813). Luces y sombras” en *Intervención exterior y crisis del Antiguo Régimen en España*, Universidad de Huelva, Huelva, 2000, pags. 115-131.

que fueron adoptando con tal fin, entre ellas la propia declaración de monumentos nacionales, alcanzarán muy limitada aplicación en unos años en los que la ruptura con el organigrama estamental y los revolucionarios avances tecnológicos colocaron a la Historia y al Progreso en posiciones denodadamente polarizadas. Sin embargo, tras la Restauración y en los inicios de los años Ochenta, es posible detectar significativos cambios de actitudes con expresivas referencias en el ámbito burgalés. Se defiende la conservación de la Catedral, y determinadas iglesias y obras de arte antiguas merecen el calificativo de “*nuestras glorias artísticas*” como manifiesto de “*lo excepcional y característico del arte español*”⁵. Incluso, algunos de los más célebres monasterios abandonados tras la desamortización, como San Pedro de Cardeña o Santo Domingo de Silos, acogerán a comunidades francesas que, desalojadas de sus casas según acuerdo del Gobierno de París, buscan perder al amparo de sus históricos muros.

Entre este tipo de situaciones, el proceso seguido por la abadía silense resulta particularmente representativo de la nueva mentalidad que se va abriendo paso. Así, los monjes procedentes de Ligugé solicitan en 1880 el correspondiente permiso indicando que: “*Al pedir al Gobierno español este permiso, tienen los benedictinos franceses el honor de recordarle los servicios que hicieron, señaladamente en tiempos de la Reconquista, a esta Nación española, servicios perpetuados en magníficos monumentos, admiración de la noble tierra de España*”. Igualmente expresivas resultan las palabras de su Prior cuando afirma, en 1881, que: “*Mi ambición no es solamente disponer y arreglar aquí celdas y paredes, sino hacer un monasterio parlante, viviente, cantante. Y es bastante fácil: no hay más que completar lo que los siglos nos han legado, y dejado las devastaciones modernas*”⁶.

Queda bien claro, pues, el reconocimiento hacia las actuaciones del pasado, especialmente del Medioevo, y su representatividad a través del arte el cual se identifica con la imagen de España. Pero, además, considerando lo moderno como devastación, se plantea seguir las líneas establecidas por el pasado “completándolas”. Y tales pensamientos parecieron sintonizar perfectamente con la España de la Restauración de suerte que, progresivamente, el Gobierno, nobles e, incluso, algunos de los intelectuales más críticos con las actitudes conservadoras prestarán apoyo a la tarea emprendida por los monjes⁷. De ahí el flujo de ilustres visitantes que, a partir de esta época, comenzó a registrar el monasterio⁸.

En estrecha conexión con estos presupuestos, cinco años más tarde se produce la declaración que otorga el máximo reconocimiento a la Catedral de

⁵ AGA, Sec. Ed. Leg. 31/6711 y 31/6960.

⁶ Documentos del Archivo del Monasterio de Silos recogidos por MATÉ, L. “La restauración de Silos (1880-1980)”, *Lettre de Ligugé*, 1981/6, pags. 9-46.

⁷ “Por una joya nacional”, *Diario de Burgos*, 24 de mayo de 1920.

⁸ “Maura, en Covarrubias”, *Diario de Burgos*, 26 de marzo de 1921.



1. Arco de Santa María. Burgos.

Burgos. De inmediato, su conservación es confiada al arquitecto Ricardo Velázquez Busco con quien colabora Vicente Lampréese y Romea. Éste será quien va a permanecer a cargo de la misma hasta 1918 llevando a cabo una serie de actuaciones que marcarán de manera decisiva el efecto del conjunto metropolitano. Su fábrica queda descarnadamente aislada mediante el derribo del palacio arzobispal en ella integrado; los elementos exteriores más significativos, como las agujas y remates superiores, son objeto de importantes intervenciones; el claustro adquiere una nueva fisonomía⁹, etc.

Todo ello se ejecutará, según declara el arquitecto en las respectivas memorias de obra, de acuerdo con *“el estilo gótico... que ha hecho célebre en el mundo este monumento”* y su objetivo es el de reintegrarlo a *“la forma prístina convirtiéndolo en museo de todas las artes”*. Ha de definirse, pues, como una restauración de estilo en la que se imponen los valores artísticos y el uso cultural del antiguo templo. Al mismo tiempo, quienes lo seguían rigiendo espiritualmente tratarán de reutilizar todo ello a favor de potenciar su prestigio como representantes del largo proceso de creatividad. En esta línea se sitúa la iniciativa del Cabildo de acondicionar la zona considerada como más antigua, la Capilla del Santo Cristo, para servir de enterramiento de los arzobispos y lugar habitual de recogido culto. De esta forma, quedaba ya diseñado el marco y objetivos que van a regir las intervenciones en el edificio metropolitano hasta nuestros días.

Por otra parte, el protagonismo que, a niveles sociales, llegó a asumir el conjunto catedralicio a lo largo de los dos primeros decenios del siglo se manifiesta en el interés con el que las publicaciones y prensa de la época fue-

⁹ AGA, Legs. 8833/5,6, 7 y 13.184/12.



2. Monasterio de la Madre de Dios. Burgos.

ron siguiendo cada una de las actuaciones llevadas a cabo en su fábrica y entorno¹⁰. También su imagen es recogida con carácter preferente por cuantos pintores, fotógrafos o visitantes se acercan a Burgos. Ya en 1921, para celebrar el VII Centenario de su construcción, se organiza en el Seminario de San José una magna "Exposición de Arte Retrospectivo" de toda la archidiócesis. Los reyes acuden invitados por el cardenal Veníos y el eco alcanzado por el acontecimiento resulta un expresivo exponente de cómo la sociedad laica del gran progreso tecnológico ha encontrado un nuevo icono el cual, venerado desde sus dimensiones artísticas, encarna "un pasado para el presente"¹¹.

En cambio, durante estos años, el amplio ámbito de la región burgalesa apenas si registra tan sólo 5 nuevos reconocimientos a diferencia de lo sucedido en Zamora y Salamanca, que duplican esta cantidad. Ello contrasta, también, con la general admiración que despiertan algunos de sus elementos medievales cuyas reproducciones son solicitadas desde París "*para la comunicación entre los pueblos... y un mayor estrechamiento de los lazos del espíritu*"¹². Y esta singularidad va unida a rasgos claramente diferenciados. Así,

¹⁰ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., "La Catedral de Burgos (obras últimamente ejecutadas)", *Diario de Burgos*, 4, 5 y 6 de noviembre de 1920.

¹¹ HUIDOBRO, L. y MARTÍNEZ, M., "El Centenario de la Catedral. Exposición de Arte Retrospectivo", *Diario de Burgos*, 10 de enero de 1921. "El Centenario de la Catedral. La Exposición", *D.B.*, 13 de julio, 1921. "El Centenario de la Catedral. La Exposición de Arte retrospectivo", *D.B.*, 20 de julio, 1921. CARDIEL, "La Exposición de Arte retrospectivo", *D.B.*, 15 de agosto, 1921. LAMPÉREZ, V., "La Exposición de Arte Retrospectivo", *D.B.*, 29 de agosto, 1921. HERERRO, M., "La Exposición de Arte Retrospectivo", *D.B.*, 26 de septiembre de 1921.

¹² AGA, Sec. Ed. Leg. 31/6960.



3. Iglesia del Monasterio de Silos. Burgos.

los pocos edificios a los que afectan tales medidas tienen un carácter predominantemente civil o son testimonios del bien obrar de la nobleza y constituyen expresiones artísticas de los siglos XV y XVI, es decir, del momento en el que culmina un brillante periodo de ascenso histórico especialmente destacado por la sociedad novecentista. Por otra parte, sus respectivos valores tan sólo resultan objetos de atención institucional cuando ya se ha consolidado en Burgos una Asociación para el

Fomento del Turismo y la opinión pública empieza a ser sensible a las ventajas que pueden reportar los recursos patrimoniales¹³. Entre los bienes declarados se encuentran la casa Miranda, en Burgos, y el Palacio de los Condes de Miranda, de Peñaranda de Duero, los cuales, ante el peligro de venta de algunos de sus elementos artísticos, asumen tal categoría en 1917 y 1923. A su vez, la inclusión de la Iglesia de San Nicolás, también en el año de 1917, va ligada al reconocimiento hacia la reciente actuación del Marqués de Murga quien, ante el estado del edificio y la propuesta de llevar su magnífico retablo a la Catedral¹⁴, financió las obras de restauración situando, al propio tiempo, su panteón y sitial familiar en el lado de la epístola. En este sentido, resulta revelador que el elogio hacia tal intervención se reseñe en el Boletín del Estado tras el texto de reconocimiento de los méritos artísticos del templo¹⁵.

Muy distinta será la situación que se dibuja para el patrimonio burgalés ya desde inicios del cuarto decenio de siglo. Es, entonces, cuando muchos de los expedientes elaborados en los años precedentes obtendrán una rápida reso-

¹³ AMB, Leg. 18-2777.

¹⁴ "Notas Locales. La Iglesia de S. Nicolás", *Diario de Burgos*, 18 de agosto, 1904.

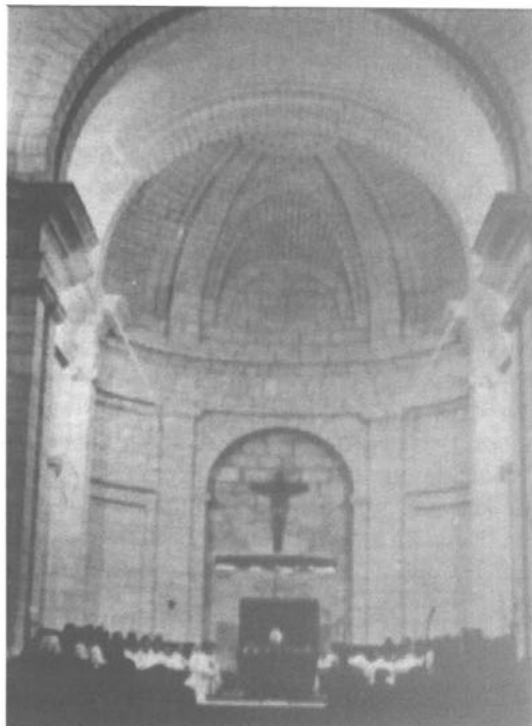
¹⁵ *Gac. de Madrid*, 5 de marzo de 1917.

3.Bis. Iglesia del Monasterio de Silos. Burgos.

lución dentro del marco de la II República. Así, dos meses más tarde de su proclamación, se producen hasta 35 declaraciones que afectan a nuestra provincia¹⁶. Pero ahora la consideración de monumentos es otorgada, principalmente, a los testimonios de la Antigüedad con más prestigio, como las ruinas de Clunia, a elementos fortificados y a iglesias que constituían elocuentes referentes de la Reconquista o del Bajomedievo; tal sucede con Peña Amaya, con el

Torreón de Doña Urraca, en Covarrubias, o con el Arco e Iglesia de San Esteban de Burgos. Y, sobre todo, serán los antiguos conjuntos monacales, hasta entonces carentes de protección oficial, los que reciben mayor atención. Entre ellos figuran piezas históricamente emblemáticas como Santa María de Las Huelgas, San Pedro de Cardeña, San Salvador de Oña y Santo Domingo de Silos.

La amplia y favorable acogida con la que tales acuerdos fueron recibidos resulta un revelador testimonio del efecto que perseguían los recién elegidos responsables del gobierno republicano¹⁷. Y, en relación con ello, se constata el valor que tales operaciones empezaban a tener cara a la opinión pública en una zona como Burgos *"de espíritu petrificado en las maravillas*



¹⁶ *Gac. de Madrid*, 4 de junio de 1931.

¹⁷ DE TORRESANO, J., "Sobre unos hallazgos arqueológicos. Los tiempos gloriosos de Castilla", *Diario de Burgos*, 27 y 28 de enero, 1931; GARCÍA DE QUEVEDO, E., "Los gigantones y danzantes. Informe del Cronista de la Ciudad", *D.B.*, 28 de mayo, 1931. "El nuevo director general de Bellas Artes", *D.B.*, 25 de abril, 1931; "Monumentos Nacionales", *D.B.*, 6 de junio, 1931. LÓPEZ MATA, T., "Rincones de la provincia. Moradillo de Sedano", *D.B.*, 11 de junio, 1931; GARCÍA RÁMILA, I., "Del Burgos de Antaño. La puerta de Margarita", *D.B.*, 20 de junio, 1931 y "Casa del Pueblo. Conferencia del arquitecto provincial", *D.B.*, 27 de enero, 1933.

de sus monumentos” al decir de sus propias autoridades¹⁸. En esta dirección apuntan, también, las operaciones dirigidas al conocimiento y mejora de los recién declarados monumentos. Por una parte, se emprenden campañas arqueológicas con las que podrán irse estableciendo las diferentes fases de su origen en el tiempo. Y, a la vez, tratan de mejorarse las características de su contemplación pública de acuerdo con criterios que, en su mayoría, tendrán una prolongada vigencia.

De estas actuaciones quedan, aún hoy, elocuentes testimonios en el Monasterio de Santo Domingo de Silos. Fruto último de las excavaciones que, entonces se emprenden, será la actual recuperación de los testimonios relacionados con las construcciones que precedieron al edificio románico. También la Puerta de las Vírgenes y el brazo del antiguo crucero son objetos de significativas intervenciones. En la primera, se trata de resaltar sus singulares características arquitectónicas y plásticas de finales del siglo XI a través de una decidida “recuperación de estilo”¹⁹. A la vez, las superficies de la bóveda y muros del crucero ven desaparecer sus tradicionales revocos en busca de producir un efecto de marcada antigüedad. De esta forma queda abierta una peligrosa puerta, aquella desde cuyo umbral se abren múltiples posibilidades de devastaciones en el patrimonio bajo el pretexto de eliminar las huellas del paso del tiempo.

2º Periodo. 1936-1985. Del “Glorioso resurgir” al Estado de las Autonomías

A lo largo de los años de guerra, en los que Burgos ostenta la capitalidad de la España Nacional, se mantiene el valor referencial del patrimonio artístico respecto a las glorias pasadas y presentes. Así, la Catedral será el marco por excelencia de la celebración de cada victoria militar y su efigie aparecerá en los nuevos billetes acuñados por la burgalesa Casa de la Moneda; en la Sala Capitular del Monasterio de Las Huelgas se lleva a cabo el 2 de diciembre de 1937 la jura de los primeros Consejeros de las JONS, presidida por Franco, etc. Incluso, a punto de terminar la guerra, se propone que sea en la ladera del Castillo donde haya de construirse el Monumento a los Caídos²⁰.

Esta situación se prolonga en las fechas inmediatas a la conclusión del conflicto civil. En 1942, el emblemático Arco de Santa María es declarado monumento nacional y, al año siguiente, lo es el Palacio decimonónico del Paseo de la Isla donde ha residido el general rebelde. Incluso, el Plan General de Ensanche y Extensión y Mejora Interior de la ciudad que elabo-

¹⁸ “Concurso de Anteproyectos de Ensanche y Reforma Interior de Burgos”, en *Arquitectura*, año XI, nº 119, págs. 102-107.

¹⁹ AGA, Sec. Cultura, Leg. 26/1455, Memoria.

²⁰ AMB, Actas Municipales 1938, 6 agosto, fol. 16 r.



ra el arquitecto municipal José L. Gutiérrez, establece unas “ordenanzas artísticas” para preservar el caso histórico de Burgos al que ya se califica como “joya definitivamente intocable”²¹.

Pero, rápidamente, se produce una nueva toma de posiciones. El ansiado “Glorioso resurgir” implica “una actitud realista” al decir de Paz Maroto, el redactor del Plan de Urbanización General de Burgos que se aprueba ya en 1944. Y tal realismo exige que, aún respetándose los “tesoros acumulados”, actúe con decisión la “piqueta del demoledor”²². No obstante, es aquí donde se establece un pulso entre quienes defienden el progreso sobre la base de utilizar el legado artístico y los que hablan de un nuevo orden que exige sacrificar algunos de sus elementos.

En tal sentido, lo sucedido con el antiguo Monasterio y Hospital de San Juan, en Burgos, resulta especialmente revelador. Este emblemático conjunto monástico-asistencial, establecido en el siglo XI bajo la regla benedictina a las afueras de la ciudad, venía actuando como elemento dinamizador a lo largo de las sucesivas fases de su desarrollo urbano. Tras la desamortización, se dedica a diversos usos militares y civiles pero su precario estado y estratégica posición, sobre “privilegiados terrenos” hacia donde se proyectaba la expansión contemporánea, ponen en peligro su supervivencia. El arquitecto municipal elabora una cuidada Memoria destinada a armonizar la preservación del legado histórico y las nuevas demandas. De acuerdo con ella, el conjunto ha de conservarse por su “gran valor arqueológico y artístico” pero las huertas y construcciones anejas darán paso a una nueva pieza urbana de carácter residencial²³.

La propuesta será aceptada en lo que se refiere a la urbanización del conjunto pero seguirá manteniéndose en discusión la pervivencia del edificio matriz. Sin embargo, su declaración como monumento en 1944 resolverá el litigio. Además, tal resolución ofrece unas características de gran singularidad pues contempla la antigua fundación benedictina integrada en un determinado espacio cuyos elementos más representativos, plaza, puente y puerta de la muralla de la ciudad, también quedaban comprendidos dentro de la misma. Esta concepción resultaba totalmente inusual en el momento en que se produjo e implicó conservar, también, el inmediato casco.

Pese a estas tempranas declaraciones, los dos decenios siguientes se corresponden a un momento de ralentización en materia de patrimonio. Seguirá produciéndose, sin embargo, el reconocimiento de determinados elementos cuyo carácter referencial se adecua al marco del pretendido “Glorioso resurgir”. Así, en 1949 quedan afectados por un decreto de tipo genérico las torres y castillos cuyas evocadoras y ruinosas siluetas testimoniaban tiempos pretéritos significados por su esforzado empeño de recuperación. Esta medi-

²¹ AMB, Actas Municipales 1940, 6 de noviembre.

²² *Ibidem*, Actas Municipales, 1943, 21 de abril.

²³ AMB, Legs. 18-2864 y 18-4745.



4. Iglesia del Hospital del Rey. Burgos.

da alcanza en Burgos particular relieve de suerte que, al amparo de la misma, se situaron 135 declaraciones, es decir, el 96,42% respecto al conjunto de monumentos reconocidos en aquellos momentos (1940-1959). Además, la situación preferente de tales construcciones en la zona septentrional de la provincia, dio a ésta una dimensión a niveles de patrimonio que resultaba oportuno lenitivo respecto a su marginalidad con relación a los centros industrializados y permitiría establecer nuevas expectativas de desarrollo hacia el futuro. Sin embargo, apenas se registran actuaciones en estos bienes dados los escasos recursos económicos disponibles.

Ya al atravesar el umbral de los años Sesenta, tienen lugar dos nuevas declaraciones aplicadas a conjuntos de carácter ejemplificador ligadas, respectivamente, con la proyección de las relaciones internacionales y con el ejercicio de la autoridad. Son éstas las que se refieren al Camino de Santiago y a los Rollos de Justicia que, en Burgos, afectaron a 34 localidades y a 39 elementos respectivamente. La primera favorece la antigua vertebración transversal de la provincia, Redecilla del Camino-Belorado-Villafranca-Montes de Oca-Burgos-Castrojeriz-Itero del Castillo, que había quedado relegada bajo el impulso de las relaciones económicas norte-sur. La segunda da un impulso renovador a la "puesta en escena" de muy distintas villas de la región, como Coruña del Conde, Covarrubias, Mahamud, Pampliega o Frías, cuya historia

las hacía acreedoras de ocupar un puesto en el nuevo organigrama contemporáneo. Todas estas medidas, pues, llevan implícitas el planteamiento de posibilidades de dinamización desde dimensiones culturales.

Y en esta misma dirección se dirigen las múltiples actuaciones llevadas a cabo en los muy diferentes monumentos de nuestra región bajo el impulso de la reactivación económica que empieza a hacerse notar a partir de estos años. En todas ellas se busca dotarles de las características más aptas para atraer a los visitantes y dar respuestas adecuadas a sus expectativas de cultura-ocio. Pero tal empeño se revela a través de intervenciones realizadas con un escaso respeto por la biografía y comprensión de los elementos afectados. Diríase como si las valiosas piezas legadas por los siglos hubieran de adaptarse a una visión de fosilización histórica en la que desaparecen los testimonios de su desarrollo en el tiempo para asumir un carácter objetualizado como fragmentos inconexos e intemporales.

Múltiples y muy variados son los testimonios que, aún hoy, avalan tales actitudes. Entre ellos se hallan varias antiguas fábricas monacales que han pasado a desempeñar diferentes destinos con el denominador común de su uso cultural. Así, el conjunto de San Juan de Burgos, cuya antigua fábrica había logrado salvarse tras su declaración como monumento según se ha expuesto, volvió a correr un serio peligro en 1961 cuando el Ayuntamiento decide derribarlo trasladando sus restos artísticos a diferentes parques de la ciudad²⁴. No obstante, la Dirección General de Bellas Artes paraliza tal proyecto y procede a encargar la elaboración de una propuesta adecuada a la naturaleza del monumento.

De acuerdo con este propósito, el arquitecto Francisco Iñiguez redacta, entonces, un proyecto que, ejecutado por Anselmo Arenillas, marca decisivamente la actual fisonomía del viejo cenobio y se constituye en punto de partida de una total desvertebración que “cosifica” y descontextualiza sus elementos artísticos. Por una parte, las ruinas de la monumental iglesia se convierten en “jardín de recreo y estancia”²⁵ con el carácter de parque conmemorativo del 25 Aniversario del fin de la Guerra Civil. Por otra, el claustro con sus dependencias anejas pasa a albergar el Museo Marceliano Santa María al que se terminará dotando de nuevos espacios con la ampliación de un ala en cuyo frente se mimetizan los rasgos clasicistas del antiguo cuerpo porticado²⁶.

A su vez, a partir de 1969, el ruinoso hospital unido al cenobio es sustituido por una nueva Casa de Cultura²⁷ en cuya fachada se integra la preciosa portada de delicadas labores que, desde el siglo XV, había singularizado al

²⁴ IFG, *Libro de Actas de la Comisión de Monumentos 1949-1969*, 17 de marzo de 1961, Fol. 37.

²⁵ ACME, *Signs*. C/71039, C/71191, C/71192 y C/71194. Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a M^a J. Zapaín Yáñez, por la indicación de tales documentos.

²⁶ AMB, Legs. 9-4731, 9-5513, 9-5766.

²⁷ *Ibidem*, Legs. 11-1439 y 16-1639.

inmueble asistencial. Finalmente, ya en los años 80, también la gran plaza que precedía al conjunto actuando como eficaz engranaje en relación con la ciudad murada, se transforma en un espacio inconexo y retórico²⁸ que sirve de marco a la estatua ecuestre del Conde Diego Porcelos, obra de Juan de Ávalos.

También el Monasterio de Santo Domingo de Silos atravesará por un continuado proceso de transformaciones en el que participa el Ministerio de Cultura y los propios monjes que lo habitan. Aquel dedica atención preferente al claustro románico llevando a cabo una campaña de actuaciones diversas a través de las cuales se exploran los niveles inferiores, vuelven a abrirse sus célebres arquerías sustituyéndose los elementos perdidos, la sala capítular adquiere una nueva apariencia, se crea un amplio museo en la antigua bodega y se habilita la botica²⁹. Los monjes, por su parte, dedican sus esfuerzos a mejorar las dependencias, especialmente, la iglesia. En este sentido su intervención fue tan decisiva que, entre 1962 y 1967, transformaron totalmente su aspecto, picando laboriosamente los revocos originales, y cambiaron incluso la orientación de su cabecera con el fin de potenciar *“los valores monástico-litúrgicos-pastorales con preferencia a los simplemente arquitectónicos”*³⁰. Y todo ello sobre la base de obtener las necesarias subvenciones *“especialmente del Estado, sin tener que echar mano del fondo instructor de la comunidad”*³¹.

Ya al avanzar los años Setenta, esta dinámica de carácter fragmentario y descontextualizador, que centra las declaraciones en torno al concepto aislado de “monumento” y anima intervenciones disociadas de su desarrollo histórico, va dejando paso a nuevos planteamientos. Cada vez se va haciendo más frecuente el reconocimiento del valor patrimonial de las poblaciones en su conjunto y de aquellos edificios con una íntima imbricación en el cuerpo social comunitario. Así, entre las declaraciones que se llevan a cabo entre 1970 y 1985, el 16,98% se refiere a villas y un 60,37 % a edificios cuyas fábricas marcan decisivamente la imagen identificadora de sus respectivas poblaciones. A modo de ejemplos significativos pueden citarse el de los conjuntos de Frías, Santa Gadea del Cid, Medina de Pomar, Peñaranda de Duero, Castrojeriz, Poza de la Sal, etc. Y esta dinámica se vio acentuada en los últimos años del siglo, de suerte que en la década de los Noventa se declaran otros nueve conjuntos.

A su vez, presupuestos semejantes se expresan también en la nueva política de intervenciones. Consta la continuación de actuaciones por el procedimiento de urgencia o de precisa inmediatez. El peligro de hundimiento de cubiertas, como en el Hospital de la Concepción de Burgos, el descubri-

²⁸ *Ibidem*, AD-518-1, legs. 9-4717, 14-1299.

²⁹ AGA, Legs. 26/263, 26/303 y 26/3.

³⁰ AMS, Libro de Consejos, f.12.

³¹ *Ibidem*, Crónica II.



miento de un elemento especialmente significado, tal es el caso del monasterio de Barrio de San Felices, la oportunidad de un evento cultural de especial relieve, así sucedió en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar con motivo del V Centenario del Descubrimiento, etc, se hallan en el origen de muchas de las obras llevadas a cabo en los bienes reconocidos³². Pero, al mismo tiempo, se trata de plantear la elaboración de líneas y planes directores que orienten la sucesión de actuaciones y su rentabilidad de acuerdo con objetivos sociales en armónica relación respecto a la naturaleza de los bienes intervenidos³³.

Y ello será seguido por una decidida política de intervención en tales conjuntos. De esta suerte, poblaciones como, Covarrubias, Santa Gadea del Cid o Frías, ofrecen un renovado aspecto que no sólo repercute directamente en la calidad de vida de sus vecinos, sino que, además, proporcionan un continuado flujo turístico que estimula el desarrollo económico y social. En este sentido, alcanzan particular relieve, las intervenciones llevadas a cabo durante los cinco últimos años en muchos de los inmuebles de reconocido valor patrimonial. A modo de ejemplos pueden citarse algunas actuaciones recientes. El Hospital del Rey, actual sede de la Universidad de Burgos, el antiguo Palacio del Duque de Lerma, que alojará un complejo hotelero, el Palacio de los Guzmán, convertido en centro cultural de la villa del mismo nombre, el monasterio de San Agustín, transformado en archivo, sala de exposiciones y biblioteca por la Diputación Provincial, etc.

Esta política de adaptaciones plantea conflictos acusados en los que se cuestiona la correcta adecuación a la naturaleza histórica y artística de los objetos restaurados. Es aquí donde han de diseñarse las respuestas que, a partir del desarrollo de la Ley de Patrimonio de 1985 en las distintas autonomías, logren dar respuestas adecuadas a los retos que nos plantea el patrimonio en el nuevo milenio.

³² AHPB, S.T. de Fomento, 764/1, Comisión T.P.C. AD1389, Comisión P.H-A. AD 1329.

³³ *Ibidem*, S.T. Fomento, 767/2, 764/7, 791.



5. Iglesia del Hospital del Rey (año 2002). Burgos.



UNA RELACIÓN DE LAS RESTAURACIONES DE LA IGLESIA-MONASTERIO DE SAN JUAN DE LA PEÑA

NATALIA JUAN GARCÍA
Universidad de Zaragoza

El conjunto monástico de San Juan de la Peña¹, situado en el término municipal de Botaya (provincia de Huesca), en pleno pirineo aragonés, es uno de los monumentos más emblemáticos de la Comunidad Autónoma de Aragón. De origen legendario, las primeras noticias documentales que se conservan de este conjunto, se remontan al siglo X. Su núcleo original fue construido en época medieval durante los siglos XI y XII y ampliado en centurias subsiguientes.

Fue en el año 1675, en la madrugada del 25 de febrero, cuando el cenobio sufrió un terrible incendio que llevó a los monjes a levantar un nuevo conjunto en una amplia planicie (llamada de San Indalecio) en las proximidades de su antigua casa. Aunque el antiguo monasterio medieval, del cual se conserva buena parte bajo la famosa peña natural, es la parte monumental más conocida de la fundación pinatense, no menos interesante es el nuevo cenobio conocido como Monasterio alto de San Juan de la Peña que va a centrar ahora nuestro estudio.

¹ Sobre el Monasterio alto de San Juan de la Peña véase; ALDEA, Joaquín: *Rasgo breve de el heroyco successo que dio ocasión, para que los dos nobles zaragozanos y amantissimos hermanos, los Santos Voto y Félix, fundaran el Real Monasterio de San Juan de la Peña. Descripción métrica de su antigua y su nueva casa, noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus Sepulcros Reales, verdadero informe de sus Incendios y corto llanto por sus Infortunios*. Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, 1747, Ed. Facsímil, Zaragoza, Editorial Librería General, 1985; ARCO Y GARAY, Ricardo del: *La Covadonga de Aragón. El Real Monasterio de San Juan de la Peña. Monografía histórico arqueológica*, Jaca, Edición F. de las Heras, 1919; BARLÉS BÁGUENA, Elena, MARTÍNEZ GALÁN, Antonio y SÁNCHEZ, Elisa: "El Monasterio Alto de San Juan de la Peña", en LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (coord.): *San Juan de la Peña. Suma de Estudios*, Zaragoza, Mira Editores, 2000, págs. 117-173; BRIZ MARTÍNEZ, Juan: *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña*. Zaragoza, 1620. Zaragoza, Edición

Precisamente, el objeto de este trabajo es tratar los proyectos que, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, se han ideado para restaurar la iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña. Algunas de las intervenciones que a lo largo de todos estos años han propuesto diferentes arquitectos sí fueron llevadas a la práctica, aunque otras no se llegaron a ejecutar. El monasterio alto, muy próximo al antiguo, fue levantado durante los siglos XVII y XVIII. Desgraciadamente, esta nueva fábrica sufrió otro incendio en el año 1809, durante la Guerra de la Independencia, quedando gran parte de sus dependencias destruidas, las cuales fueron rehabilitadas por los monjes cuando regresaron al conjunto en 1814. No obstante, fue tras la Desamortización de Mendizábal, momento en el que el monasterio fue definitivamente abandonado, cuando comenzó el progresivo deterioro del mismo.

Desde que el conjunto fue deshabitado en 1835, fueron numerosas las ocasiones en las que se puso de manifiesto el mal estado del edificio. Las primeras intervenciones que se realizaron fueron llevadas a cabo por el arquitecto José Secall. Éste era funcionario de la Diputación Provincial de Huesca, que fue el organismo responsable del conjunto desde 1843 hasta 1890. Sus actuaciones se limitaron únicamente a aspectos parciales, y no fue hasta finales del siglo XIX cuando Ricardo Magdalena elaboró un proyecto de restauración en el Monasterio alto de San Juan de la Peña².

El 4 de octubre de 1895 la Comisión Provincial de Huesca, como organismo encargado de la conservación del monumento, comunicó al Director de

facsimil Diputación General de Aragón, 1998; BUESA CONDE, Domingo: "Obras en el Monasterio Alto de San Juan de la Peña (1815-1835)", *Homenaje a Federico Balaguer*, s.n., 1987, págs. 185-1204; LACASA LACASA, Juan: *Crónica de San Juan de la Peña 1835-1992*, Col. Boira, nº 15. Zaragoza, Ibercaja, 1992; LAPÉÑA PAUL, Ana Isabel: *El monasterio Alto de San Juan de la Peña: desde sus orígenes hasta 1410*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1989 y PALACÍN ZUERAS, María Cruz: "El Real Monasterio de San Juan de la Peña y la desamortización", *Argensola*, número 111, 1999, págs. 153-183. Este monasterio es objeto de estudio de la tesis de licenciatura que actualmente estoy llevando a cabo titulada "El monasterio Alto de San Juan de la Peña siglos XVII y XVIII. Historia, arquitectura y arte", y de mi tesis doctoral que tiene por título "Monasterios benedictinos en Aragón en la Edad Moderna", ambos trabajos de investigación están siendo dirigidos por la Doctora Elena Barlés Báguena profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, a quien en estas líneas quisiera expresar mi más sincero agradecimiento por su dedicación y esfuerzo. Además, este estudio cuenta con la financiación de una Ayuda a la Investigación otorgada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses para el año 2001-2002.

² Para un completo estudio de la labor constructiva y restauradora de Ricardo Magdalena consultar HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: "La restauración monumental en el siglo XIX: Las intervenciones de Ricardo Magdalena", en *Artigrama*, número 6-7, Zaragoza, 1989-1990, págs. 345-369; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: *Ricardo Magdalena. Cien años de historiografía sobre arquitectura aragonesa*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: *Vida y obra de Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Tesis Doctoral, dirigida por el Dr. Manuel



la Academia de Bellas Artes de San Fernando el mal estado en el que se encontraban los dos monasterios de San Juan de la Peña, tanto el bajo o antiguo como el alto o moderno³. Tras esta notificación, el Ministerio de Fomento, como organismo superior responsable, propuso a Ricardo Magdalena, arquitecto de dicho Ministerio para Aragón y Cataluña, que se trasladase al monasterio de San Juan de la Peña y redactara un informe sobre la situación del monumento.

El informe presentado por el facultativo el 14 de abril de 1897 se refería a los dos monasterios. Desgraciadamente sólo se conserva el correspondiente al monasterio alto de San Juan de la Peña, en el que el arquitecto hacía alusión principalmente al estado de sus cubiertas⁴. Magdalena ponía en evidencia el mal estado de las cubiertas exteriores, los muros, las bóvedas y los enlucidos de la iglesia. En este sentido, advertía la inminente ruina de la iglesia si no se actuaba con rapidez. La propuesta de Ricardo Magdalena estaba influenciada por las teorías de restauración de monumentos desarrolladas por Viollet-Le-Duc⁵ a lo largo de su carrera, como arquitecto y teórico de la restauración.

Su actuación contemplaba dos partes diferenciadas: la reparación y saneamiento de determinadas zonas que aseguraran una mínima rehabilitación del edificio y la restauración y reconstrucción de las partes más dañadas, dirigiendo los trabajos exclusivamente a subsanar las deficiencias señaladas en su informe. Sin embargo, la Junta de Construcciones Civiles contestaba al arquitecto un año después, el 19 de mayo de 1898, que retocase su informe cifñéndose únicamente al monasterio bajo o antiguo de San Juan de la Peña, porque el alto o moderno al haber sido “construido este edificio en los prime-

García Guatas, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, junio de 1995, Publicada en microfichas en Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1999 y BARLÉS BÁGUENA, Elena, MARTÍNEZ GALÁN, Antonio y SANCHEZ, Elisa: *op. cit.*, 2000. Quisiera mostrar mi agradecimiento a la Doctora Ascensión Hernández Martínez por el material facilitado para la elaboración de este trabajo y a la Doctora Elena Barlés Báguena la ayuda y el apoyo ofrecido a lo largo de la elaboración del mismo.

³ A.H.P.M., Comisión Provincial de Monumentos, San Juan de la Peña, carta de 21 de noviembre de 1889. Conocemos el estado en el que se encontraba el monasterio alto de San Juan de la Peña en este momento, gracias al aviso que dos años antes había dado el cuidador del monumento a la Comisión Provincial de Monumentos el 4 de abril de 1895. A juzgar por el contenido del aviso el monasterio alto de San Juan de la Peña se encontraba en un lamentable estado de deterioro.

⁴ El tema de la restauración del monasterio bajo de San Juan de la Peña del arquitecto Ricardo Magdalena ha sido estudiado por la Doctora Ascensión Hernández Martínez en su tesis doctoral HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *op. cit.*

⁵ La doctora Ascensión Hernández Martínez en su tesis doctoral defiende la proximidad que compartía Ricardo Magdalena con los postulados de Viollet-Le-Duc respecto a la restauración de edificios. Estas ideas las pudo llevar a la práctica en la restauración Ricardo Magdalena hizo en el monasterio bajo de San Juan de la Peña ya que su intervención en el alto no se llegó a ejecutar.



1. Restauración de las cubiertas del Monasterio Alto de San Juan de la Peña realizada por Chueca Goitia en 1953.

ros años del siglo XVIII, ninguna importancia tiene, ni en el concepto histórico, por corresponder justamente a uno de los periodos más decadentes del arte arquitectónico”⁶. Esta es la opinión que le merecía a la Junta el monasterio alto de San Juan de la Peña, por lo que finalmente el proyecto de Ricardo Magdalena no se llevó a cabo.

Este hecho hizo que el deterioro del monasterio se acentuara mucho más y que medio siglo después su estado fuese realmente preocupante⁷, ya que durante el invierno de 1950, la cubierta exterior del crucero y del altar de la iglesia se había hundido y todo el peso de la misma gravitaba directa-

⁶ A.G.A. Caja nº 8060. Carta de la Junta de construcciones Civiles al Director General de Instrucción Publica con fecha 19 de abril de 1898.

⁷ Entre la propuesta de Ricardo Magdalena de 1897 y la Ricardo Fernández Vallespín en 1950, el arquitecto Miguel Fisac Serna en 1945 debido al mal estado del monasterio propuso otra intervención. Esta se centraba sencillamente en “reducir las dimensiones, digamos basilicales pero sin contenido, del monasterio alto y haber creado bellamente un jardín romántico de hierba y paseos silenciosos entre cuidadas ruinas y una capilla-recuerdo del pasado esplendor” en LACASA LACASA, Juan: “¿Renace San Juan de la Peña?”, en *Heraldo de Aragón*, 26 de agosto de 1972, pág. 17; LACASA LACASA, Juan: *Crónica... op. cit.* pág. 60; BARLÉS BÁGUENA, Elena, MARTÍNEZ, A., SÁNCHEZ, E.: “El Monasterio alto de San Juan de la Peña”, en LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (coord.): *Suma de Estudios*. Zaragoza, Mira, 2000. Las ideas de Miguel Fisac estaban relacionadas con las del inglés John Ruskin quien creía que un edificio, al igual que los seres vivos, nace, vive y muere. Así, la ruina de los edificios era su muerte. Es por esto por lo que el arquitecto inglés defendía la conservación preventiva frente a la intervención restauradora del monumento. RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona, Alta Fulla, 1987. Lo que pretendía Fisac Serna era construir una capilla que, de manera bucólica, recordase el monasterio alto de San Juan de la Peña. Como actualmente se puede comprobar, esta idea no fue llevada a la práctica.



mente sobre la bóveda⁸. Fue en febrero de ese mismo año cuando el arquitecto Ricardo Fernández Vallespín, por encargo del Ministerio de Fomento, elaboró su proyecto de restauración de la iglesia del monasterio alto de San Juan de la Peña.

Su objetivo principal era atender al mal estado en que se encontraban las cubiertas exteriores de la iglesia, tanto las de las naves laterales como las del crucero y altar mayor. La actuación de este arquitecto se centraba en tres puntos fundamentales; en primer lugar, eliminar los escombros y otros restos que se habían caído directamente sobre la bóveda de la zona de la cabecera; en segundo lugar, reparar las cubiertas de las naves laterales, que aunque no se habían desplomado todavía era conveniente rehabilitarlas; y en tercer lugar, proponía construir una nueva cubierta exterior para la zona del crucero y el altar mayor a base de pares y correas que se cubriría posteriormente con losas de piedra. Este proyecto no se ejecutó por falta de recursos económicos. El resultado fue que el mal estado de la iglesia se agravó mucho más.

La segunda mitad del siglo XX fue realmente positiva para la conservación del monumento, ya que desde 1952 se comenzaron las labores de restauración en el mismo. Fue el arquitecto Fernando Chueca Goitia quien acometió los trabajos de rehabilitación de la iglesia del monasterio alto de San Juan de la Peña durante 20 años. Las restauraciones que Chueca Goitia ejecutó en el monasterio de San Juan de la Peña durante la segunda mitad del siglo XX, no corresponden a un plan de conjunto unitario. Este hecho se debe principalmente a dos razones. La primera de ellas vendría justificada por las propias necesidades del edificio a medida que se fuera deteriorando. La segunda, probablemente, sería la falta de recursos económicos para emprender un proyecto global tan ambicioso. Las primeras intervenciones que Chueca Goitia realizó en la iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña quizá no fueron tan respetuosas como las últimas, en las que se aprecia una clara sensibilidad por la fábrica original y la diferenciación del uso materiales.

El 8 de septiembre de 1952, Fernando Chueca Goitia⁹, por encargo

⁸ A.G.A., Caja 6019, Proyecto de reconstrucción parcial de la cubierta de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, fechado en febrero de 1950: "...salvar las bóvedas de la nave central que, posiblemente, no resistirán un invierno más, pues recientemente se ha hundido la cubierta y todo el peso de la misma gravita sobre la bóveda y el peso de todo el material acumulado mas el de la nieve, producirá, en breve plazo, su total destrucción".

⁹ Fernando Chueca Goitia es, sin duda alguna, uno de los arquitectos más importantes de España, aquí únicamente vamos a centrarnos en su faceta como restaurador. Además de la prolífica bibliografía que redactó el mismo plasmando sus ideas tanto en arquitectura como en conservación y restauración de los monumentos, existe una gran variedad de publicaciones sobre la obra de este madrileño como arquitecto y restaurador. Sobre este arquitecto véase CHUECA GOITIA, Fernando: *Un arquitecto en la cultura española*, Madrid, Fundación Antonio Camuñas, 1992.



2. Restauración del interior de la iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña realizada por Chueca Goitia en 1955.

del Ministerio de Fomento, presentó su proyecto de restauración, centrado principalmente en la reparación de la cubierta exterior del crucero y el altar mayor, ya que las de las naves laterales se acababan de derrumbar y como el propio arquitecto señaló “de momento, nada se podía remediar”¹⁰. Este proyecto, aunque no se conserva, se llegó a ejecutar, pues queda constancia en el plan que en el año 1953 volvió a realizar este arquitecto señalando que

los trabajos del año anterior se habían acometido satisfactoriamente. En este sentido, la restauración de Chueca de 1952 puede considerarse como la primera de las que por fin traspasaron el papel para ser realidad. Además, esta no sería la única que llevaría a cabo el arquitecto madrileño sino que a partir de ese momento se iban a suceder muchas más.

Restauración de la cubierta de la nave central de la iglesia del Monasterio

Alto de San Juan de la Peña en 1952. (A.G.A., Sección Cultura, caja 253)

Fue en junio del año siguiente, cuando Chueca Goitia realizó otro proyecto encargado esta vez por el Ministerio de Cultura y financiado por el Patrimonio del Tesoro Artístico y la Caja de Ahorros de Aragón. En este momento la situación en la que se encontraba el monasterio era realmente preocupante, fundamentalmente en lo que afectaba a las cubiertas de la iglesia¹¹. Su proyecto se centraba en dos cuestiones; reconstruir las cubiertas de

¹⁰ A.G.A., Sección Cultura, Caja 253, Proyecto de Restauración Parcial de las Cubiertas de la Iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña (Huesca). Madrid, 1953, Fernando Chueca Goitia.

¹¹ CHUECA GOITIA, Fernando: *Conferencia pronunciada en San Juan de la Peña*, Hermandad de Caballeros de San Juan de la Peña. Zaragoza, Editorial El Noticiero, 1954.



3. Restauración de las torres de la iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña realizada por Chueca Goitia en 1964.

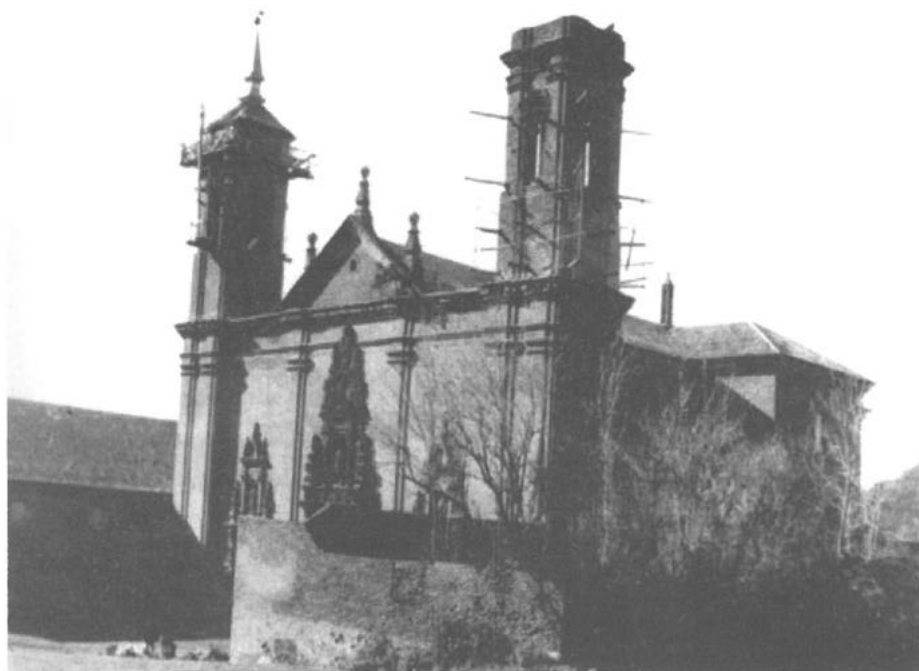
las naves laterales, puesto que el año anterior ya se había intervenido en la central pero no en las laterales y reparar la sacristía y la sala capitular porque presentaban igualmente graves deterioros en sus cubiertas. Este proyecto de restauración fue llevado a cabo sólo parcialmente, en cualquier caso, fue retomado años después, en 1972, por el mismo arquitecto para concluirlo en su totalidad. Chueca Goitia presentó en mayo de 1955 otro plan centra-

do en la recuperación de los paramentos, bóvedas y decoración arquitectónica del interior de la iglesia. El hecho de que las cubiertas exteriores se hubieran desplomado sobre las bóvedas había afectado negativamente a la decoración interior del templo, que en esa fecha se encontraba en un estado lamentable¹². El objetivo de este proyecto de 1955 era guarnecer todos los paramentos, reconstruir los perfiles y reparar las molduras y capiteles de los que apenas quedan vestigios.



A.G.A., Sección Cultura, Caja 253, Proyecto de Restauración Parcial de las Cubiertas de la Iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1953, Fernando Chueca Goitia. A este respecto el arquitecto Chueca Goitia apuntaba lo siguiente: *"...la falta de cubierta durante muchos años en las naves menores, como decimos, ha dado origen a que sus bóvedas, más débiles que las de la nave mayor, se hayan arruinado por completo. Es, por consiguiente, necesario no sólo reconstruir dicha cubierta, sino rehacer también las bóvedas que faltan, para al menos, dejar de momento el edificio en su integridad estructural"*.

¹² A.G.A., Sección Cultura, Caja 254, Proyecto de Restauración de la decoración interior de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1955, Fernando Chueca Goitia. Pues como el propio arquitecto señalaba antes de acometerse los trabajos de restauración: *"... la iglesia estaba a punto de convertirse en una ruina absoluta"*.



4. Restauración de las cubiertas de las naves laterales de la iglesia del Monasterio Alto de San Juan de la Peña realizada por Chueca Goitia en 1969.

El encargo provenía del Ministerio de Fomento organismo al que pertenecía Fernando Chueca Goitia como arquitecto del citado organismo. Lo que pretendía Chueca Goitia era volver a las formas barrocas de la iglesia. El arquitecto madrileño consideraba que las posteriores reconstrucciones acometidas después de la Guerra de la Independencia, en la que *“se suprimieron las galanuras barrocas, sustituyéndolas por un desabrido e ingrato neoclasicismo mal entendido”*¹³ no pertenecían a la historia constructiva del monumento. Justificaba su propuesta de intervención señalando que si hubieran quedado vestigios de la decoración primitiva se habrían respetado, pero al no quedar nada, prefirió darle un carácter barroco, más que *“el pegadizo neoclásico con el que vistió la iglesia el pasado siglo”*¹⁴. Antes de su restauración la decoración interior del templo estaba constituida a base de pilastras estriadas y capiteles jónicos, Chueca remodeló estas pilastras y sustituyó los capiteles jónicos por dóricos.

¹³ A.G.A., Sección Cultura, Caja 254, Proyecto de Restauración de las cornisas y contrafuertes de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1956, Fernando Chueca Goitia.

¹⁴ A.G.A., Sección Cultura, Caja 254. Proyecto de Restauración de las cornisas y contrafuertes de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1956, Fernando Chueca Goitia.



Fotografía de la izquierda: Restauración de la decoración del interior de la iglesia del Monasterio nuevo de San Juan de la Peña realizado por Chueca Goitia en julio de 1955. (A.G.A., Sección Cultura, caja 254)

Fotografía de la derecha: Estado actual del Monasterio nuevo de San Juan de la Peña (septiembre 2001)

Nótese la transformación de la decoración interior de la iglesia (pilas-tras y capiteles) que supuso la intervención de Chueca en 1955.

En julio de 1956 Chueca Goitia, presentó un nuevo proyecto para atender a la reconstrucción de todas las cornisas exteriores del edificio y la reparación y modificación de los contrafuertes exteriores de la nave mayor. A partir de este momento sus proyectos fueron firmados como arquitecto conservador de la llamada zona tercera del Ministerio de Cultura. Según el propio arquitecto era necesario reparar la cornisa central, pues, de esta quedaban algunas partes como para poderla reconstruir exactamente igual a como era. Sin embargo, la cornisa de las naves laterales, como había desaparecido completamente y no se conocía como era en origen, era necesario hacerla de nuevo¹⁵. Al reparar las cornisas de la nave central y reconstruir las de las naves laterales se darían por acabadas las obras de rehabilitación de las cubiertas emprendidas años antes. Este plan, como todos los del arquitecto madrileño, se llegó a ejecutar¹⁶.

En abril de 1959, el arquitecto Chueca Goitia presentó el proyecto de reparación de las torres de la fachada de la iglesia que debido al paso de los años y las inclemencias del tiempo se encontraban en muy mal estado. Se pensaban llevar a cabo tres trabajos diferentes; la reparación de las cubiertas de las torres, la reconstrucción de los paramentos de ladrillo y por último la reparación de las cornisas y molduras que decoraban la torre. Solo se pudieron acometer los trabajos de reparación de paramentos y molduras dejando para más adelante los de las cubiertas de las torres (en 1964 se llevó a cabo la nueva cubierta de la torre sur y en 1972 la de la torre norte).

Restauración de las torres de la iglesia del Monasterio Alto por Chueca Goitia (A.G.A., Sección Cultura, caja 1415)

En septiembre de 1960, Chueca Goitia proyectó diferentes trabajos de restauración y consolidación en las zonas más dañadas de la fachada de la iglesia, que para el arquitecto era *“la parte arquitectónicamente más noble y des-*

¹⁵ A.G.A., Sección Cultura, Caja 254, Proyecto de Restauración de las cornisas y contrafuertes de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1956, Fernando Chueca Goitia. Porque no quedaba *“ningún proyecto de cómo pudieron ser”*.

¹⁶ Entre los proyectos de Chueca de 1956 y 1959, el arquitecto Teodoro Ríos Usón construyó en 1958 la hospedería del monasterio alto de San Juan de la Peña. Para incluir este nuevo uso turístico en el conjunto monástico fue necesario transformar tres celdas monacales en parador turístico.

tacada"¹⁷. Este proyecto fue dirigido por la Dirección General de Bellas Artes y financiado por diversas entidades de Aragón. Aunque la iglesia ya había sido restaurada en parte, todavía no se había actuado en la fachada de la iglesia, la cual debido a las inclemencias del tiempo, lluvias, viento, agua y nieve, se encontraba en muy mal estado de conservación. Los trabajos ideados para restaurar la fachada del monasterio nuevo de San Juan de la Peña fueron llevados a cabo.

En junio de 1961, Chueca Goitia se centro única y exclusivamente en la zona de la cabecera de la iglesia, es decir, en el presbiterio y el altar mayor. Para ello pensaba construir un altar en el que poder oficiar misa, detrás del cual proponía erigir un baldaquino y por último reparar la balaustrada del coro que se hallaba también muy deteriorado. La mesa de altar de más de tres metros de largo y la balaustrada del coro se ejecutaron. El tabernáculo también se realizó con la misma forma que tenía el original, pero mientras que aquel era de mármol y jaspes, el de Chueca Goitia era de madera sobredorada.

En marzo de 1964 se pretendía atender a los remates de las torres de la fachada de la iglesia que en el proyecto de 1959 no se pudieron terminar. En las obras de este proyecto se acometió la nueva cubierta de la torre sur, mientras la de la torre norte, se dejó inacabada concluyéndose en 1972.

En septiembre de 1972 se pensó dar por terminadas las obras que se habían iniciado a lo largo de todos estos años y que por unas razones u otras habían quedado inacabadas. El proyecto encargado por el entonces Ministerio de Educación y Ciencia tenía como fin dar término a las distintas restauraciones que, desde la primera de 1952, intentaban mejorar el estado de conservación del monasterio tanto en el interior como en el exterior. Esta intervención de 1972 fue la más completa que se había realizado hasta el momento. Fue el único proyecto en el que Chueca Goitia explícitamente estableció criterios de restauración que debían seguirse en las diferentes intervenciones, ya que en las propuestas anteriores no había habido este tipo de reflexiones. Como novedad de este proyecto de 1972, proponía intervenir en el pavimento de la iglesia que se encontraba en un grave estado de deterioro. Aunque, la intervención del pavimento de la iglesia finalmente no se pudo ejecutar como en un principio se había planteado, y hubo importantes modificaciones.

Los materiales que planteaba Chueca Goitia para la restauración de la iglesia del monasterio alto tenían que ser análogos a los existentes en el edificio *"excepto cuando fuese conveniente, por su interés arqueológico, que se destaquen las nuevas obras y reparaciones"*¹⁸. El hecho de querer diferenciar el ladrillo y la teja de la nueva intervención con el de la fábrica original

¹⁷ A.G.A., Sección Cultura, Caja 1.50, Proyecto de Restauración de la fachada de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1960, Fernando Chueca Goitia.

¹⁸ A.G.A., Sección Cultura, Caja 193, Proyecto de Restauración parcial de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1972, Fernando Chueca Goitia.



era un criterio de restauración avanzado para la época¹⁹. Sin embargo, finalmente para reparar las cubiertas no se llegó a utilizar teja sino que se optó por uralita pintada de negro. En las piezas de barro cocido se pensaba poner un relieve en el reverso que atestiguase su época de fabricación con el fin de no llevar a equívocos.

En aquellas zonas donde hubiera faltas y estas tuvieran *“valor arqueológico no se complementarían con piezas nuevas”*²⁰ sino que se guarnecerían o se pintaría *“para que no resulte demasiado desarmónico”*²¹. Cuando fuera necesario la reposición de algunas piezas se señalaría con *“una R, a trazo hundido, que indique que es una piedra repuesta”*²². Las ideas del arquitecto ponían de manifiesto el interés por conservar la fábrica original lo más posible a la vez que se diferenciase su intervención. También señalaba que los motivos ornamentales no se repetirían ni se acusarían en volumen, se dejarían abocetados, para que se reconociese a simple vista lo auténtico de lo renovado.

Casi veinte años después de la última intervención de Chueca en la iglesia del monasterio alto de San Juan de la Peña, la Diputación Provincial de Huesca, viendo el mal estado de conservación en el que se hallaba el conjunto, decidió intervenir en este. Fue el arquitecto Carlos Aranda²³, como funcionario de esta corporación, quien en diciembre de 1981 realizó un proyecto de restauración del monasterio alto de San Juan de la Peña. El fin de esta restauración consistía en la intervención total del conjunto para poder dotarlo de diferentes usos incluyendo que pudiera ser habitado nuevamente. Esta es la primera vez que, en un proyecto de restauración del monasterio alto de San Juan de la Peña, se pensó en el regreso de la vida monástica. Este arquitecto realizó cinco propuestas.

Primero, conservar lo ya restaurado, pues era consciente de que su propuesta de restauración no era la primera y para ello pensaba respetar las anteriores actuaciones.

En segundo lugar, llevar a cabo un avance de restauración dotando al conjunto de los diferentes usos (hostelero, político-institucional, lúdico y turístico).

¹⁹ A.G.A., Sección Cultura, Caja 54, Proyecto de Restauración parcial de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1972, Fernando Chueca Goitia. En cuanto a las tejas que serían utilizadas para reparar las cubiertas el arquitecto proponía que se empleara *“teja vieja, de análogas cualidades que la que existía en el monumento. La finalidad es que no resulte un tejado discordante con el conjunto”*.

²⁰ A.G.A., Sección Cultura, Caja 54, Proyecto de Restauración parcial de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1972, Fernando Chueca Goitia.

²¹ *Ídem*.

²² A.G.A., Sección Cultura, Caja 193, Proyecto de Restauración de la decoración interior de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), Madrid, 1955, Fernando Chueca Goitia.

²³ Quisiera agradecer al arquitecto Carlos Aranda las gestiones que realizó para que pudiéramos consultar y reproducir su proyecto de restauración del Monasterio Alto de San Juan de la Peña.

En tercero, la consolidación de elementos ruinosos y limpieza general de zonas invadidas por la naturaleza.

En cuarto lugar, solucionar el problema de humedades que tenía la iglesia del monasterio así como el resto de dependencias.

En último lugar, acometer demoliciones en aquellas zonas realmente necesarias.

Los aspectos más sobresalientes de su propuesta eran: eliminar las planchas de uralita que Chueca Goitia había colocado en 1972 y sustituir las columnas de estilo dórico por otras como las originales del orden jónico. Sin embargo, el proyecto de Carlos Aranda no fue ejecutado, ya que la Diputación Provincial de Huesca envió el proyecto y el presupuesto a Madrid, donde se denegó la propuesta realizada por el arquitecto oscense.

En febrero de 1988, la Diputación General de Aragón, a petición del entonces consejero de Ordenación Territorial, Obras Públicas y Transportes, encargó al arquitecto Antonio Martínez Galán un informe sobre el estado en el que se encontraba el monasterio alto de San Juan de la Peña²⁴. Resultado de este informe fue el proyecto elaborado por el arquitecto Antonio Martínez Galán, concluido en febrero de 1993, en el que daba a conocer su propuesta de rehabilitación en el monumento²⁵. Para ello, proponía realizar excavaciones arqueológicas para conocer la desconocida traza original del edificio, estas finalmente fueron llevadas a cabo entre 1988 y 1991. El arquitecto Antonio Martínez Galán y el arquitecto técnico, Angel Jarne Vinacua, en septiembre de 1991 redactaron otro proyecto, esta vez encargado por la Dirección General de Arquitectura en el que se atendía a la reparación de la cubierta existente. Esta propuesta también fue ejecutada, eliminando la uralita que Chueca Goitia había colocado en 1972 y sustituyéndola por tejas. En cualquier caso, el objetivo fundamental de este arquitecto era rehabilitar todo el conjunto para dotarlo de un uso hotelero, sin embargo, esta idea fue finalmente desestimada y no se llevó a la práctica.

Actualmente, septiembre de 2002, el encargo de la Diputación General de Aragón a los arquitectos Joaquín Magrazo y Fernando Used propone una

²⁴ Quisiera agradecer al arquitecto Antonio Martínez Galán las facilidades que nos ha proporcionado durante la elaboración de este estudio para consultar sus diferentes proyectos. Así mismo, queremos expresar nuestro agradecimiento a Ángel Jarne Vinacua, arquitecto técnico, por toda la ayuda que nos facilitó y las indicaciones que nos dio para localizar parte de la documentación que aquí se trata.

²⁵ Además, como novedad este proyecto, a petición del propio arquitecto, contó con una documentalista, la Doctora Elisa Sánchez, además del asesoramiento puntual de la historiadora Doctora Ana Isabel Lapeña Paúl, y de historiadora del arte la Doctora Elena Barlés Báguena. Fruto de esta colaboración es la publicación de BARLÉS BÁGUENA, Elena, MARTÍNEZ GALÁN, Antonio, SÁNCHEZ, Elisa: "El Monasterio Alto de San Juan de la Peña", artículo en LAPEÑA PAÚL, Ana Isabel (coord.): *San Juan...op. cit.* págs. 117-173.



restauración del monasterio alto de San Juan de la Peña²⁶. Ésta, después de resolver los problemas de humedad y filtraciones de agua con los que cuenta la iglesia hoy en día, pretende utilizar el templo para albergar un Centro de Interpretación del Reino y Corona de Aragón, el claustro servirá para acoger la Galería de retratos de los Reyes de Aragón mientras que las celdas monacales, sitas en el lado sur de todo el conjunto, acogerán un hotel con 25 habitaciones. Sin duda alguna, esta intervención supone un nuevo uso que hasta ahora no se había pensado para el monumento.

²⁶ Quisiera agradecer al despacho de los arquitectos Joaquín Magrazo y Fernando Used la ayuda ofrecida a lo largo de este estudio para consultar su proyecto cuando todavía era inédito.



MERCADO PÚBLICO DEL ARTE: BALANCE DE UN SIGLO Y EXPECTATIVAS PARA UNO NUEVO: 2000-2002

AGUSTÍN MARTÍNEZ PELÁEZ
Universidad de Granada

El año 2000 se vio favorecido por el auge económico que, como tónica general, predominó en el panorama de las transacciones comerciales de obras de arte. Ello repercutió muy favorablemente no sólo en el mercado nacional e internacional, sino en otros acontecimientos de la vida cultural y artística. Un repaso a lo más sobresaliente es la mejor forma de comprobar lo que dio de sí ese emblemático año finisecular, a punto de abrirle los brazos a un nuevo milenio, motivo de esta comunicación.

En enero, sin duda, la compra-venta más sonada en mucho tiempo fue la del exquisito cuadro de Francisco de Goya *La condesa de Chinchón*, adquirido por cuatro mil millones de pesetas a los hermanos Rúspoli a través de la galería Caylus, siendo la transacción más larga en la historia de la pintura española. Tras décadas de negociaciones y con varios pretendientes interesados, entre ellos el Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes y el empresario y coleccionista Juan Abelló, fue finalmente el Estado el que ejerciendo su derecho de tanteo y retracto, se quedó con la codiciada pieza que ahora, tiene el honor de custodiar el Prado en las salas dedicadas a Goya para la contemplación y disfrute de todos.

En febrero, en medio del bombazo que supuso conocer que las casas de subastas Christie's y Sotheby's, estaban siendo investigadas por el Departamento de Justicia de Estados Unidos y por las autoridades competentes de la Unión Europea, a causa de un presunto delito de violación de las leyes que protegen la libre competencia, Arco celebró su nueva edición en un clima carente de tensiones y con resultados muy superiores a sus cinco últimas ediciones.

El mes de marzo se caracterizó por haberse conocido las cuantiosas compras realizadas durante el año anterior por parte de los principales museos de arte contemporáneo del mundo. Una prueba más del buen momento que atraviesan las economías de unos cuantos países. En el caso de España, se beneficiaron, en primer lugar, el Reina Sofía, entre las muchas y últimas piezas que pasaron a engrosar los fondos del museo, tres nuevas obras de Miró: *Ciurana* de 1917, *La mancha roja* y *La bandera española*, ambas de

1925, aunque este último fue una dación del BBVA. Otros museos no realizaron tantas y grandes adquisiciones durante el año, aún así, el IVAM incorporó 91 nuevas piezas a sus fondos mientras el MACBA añadió 31 y veinte el museo Gallego de Arte Contemporáneo.

Este mismo mes se supo que las dos grandes casas de subastas mencionadas anteriormente, compartieron una lista de clientes preferentes a los que no cobraban comisiones, con lo que las dos firmas se aseguraban el control de las principales pujas.

Christie's celebró en abril en Londres una importante subasta dedicada al arte europeo del siglo XIX, donde se incluían doce lotes firmados por algunos de los más ilustres pintores españoles de la segunda mitad de ese siglo, como Madrazo, Benlliure, Sánchez-Barbudo, Masriera y Manóveras, José Gallegos y Arnosa y Lucas Villamil, a pesar de que la estrella, *La boda de Aline Mason* de Federico de Madrazo, no tuvo comprador.

En mayo, las primeras subastas de primavera de Sotheby's y Christie's se saldaron exitosamente y batieron nuevos récords, al margen de escándalos y juicios. La casa Phillips, que esperaba beneficiarse del bache por el que atraviesan, aún en la actualidad, las dos grandes, comprobó sus escasas posibilidades de liderazgo a esos niveles, al obtener resultados poco estimulantes. Las estrellas indudables de estas ventas fueron las obras de Picasso y especialmente, sus mujeres.

Importante destacar en este mes, la inauguración de la Tate Modern, uno de los museos más importantes del mundo, que ya alberga todo el arte moderno internacional adquirido por su "madre", la Tate Britain. Y también en este mes una noticia se hacía eco de la irritación de los galeristas franceses por el llamado *droit de suite*; el Comité des Galeries d'Art (que agrupa a las galerías de arte contemporáneo) y la principal asociación de marchantes de antigüedades, el Syndicat National des Antiquaires, pusieron el grito en el cielo ante la amenaza de la ampliación del *droit de suite* (derecho de reventa de artistas). El impuesto del 4% ya se aplica en las casas de subasta a la venta de obras de artistas vivos y de artistas que han fallecido recientemente y cuenta con el apoyo general de los subastadores galos. Las galerías francesas quedaban exentas de este pago ya que en ese momento contribuían con un 1% de sus ganancias a un fondo de seguridad social para artistas. Tras el hecho, se sienten traicionadas por el gobierno francés, que suscribió un acuerdo en Bruselas rompiendo claramente su promesa de mantener la exención de la que disfrutaba Francia. Como consecuencia, las galerías francesas seguirán teniendo que pagar el 1% además del 4% correspondiente al *droit de suite* y el 6% de IVA, por lo que al precio de la obra habrá que sumarle un 11% adicional.

Dos aspectos son especialmente irritantes: por una parte el impuesto será aplicable incluso en la primera venta de la obra de un artista (por encima de los nueve mil ciento cuarenta y cinco euros) hecho que contradice la pro-

pia filosofía del impuesto, que pretende asegurar que el artista no pierda dinero en las subsiguientes ventas de su obra. Además, en el caso de que la reventa no supere el precio por el que fue adquirida, se seguirá aplicando el *droit de suite* en su totalidad.

En junio, en España, varios compradores interesados se quedaron con la miel en los labios cuando solamente uno de ellos consiguió el remate del *Retrato de la Infanta doña María Ana de Austria, de cuerpo entero, con el Estanque y la Peregrina*, un magnífico óleo del vallisoletano Bartolomé González que este Alcalá Subastas sacó a la venta. Aparte de tratarse de un bellissimo cuadro, de 182 x 107 cm, lleno de detalles preciositas, como los del vestido del personaje y las dos joyas mencionadas en el título, la pieza tiene su anécdota, toda vez que se trata del retrato oficial de la infanta María Ana, hija de Felipe III y Margarita de Austria, cuando iba a convertirse en princesa de Gales. Al negarse ésta a contraer matrimonio con quien no profesaba la religión católica, el compromiso se deshizo y sólo quedó el recuerdo de este lienzo como documento para la historia. El lote, que partió de cuarenta y dos mil setenta euros, duplicó su precio con las pujas hasta rematarse en ochenta y cuatro mil ciento cuarenta y un euros.

En este mismo capítulo, una pareja de floreros de Juan de Arellano y su taller, también tuvo muy buena acogida y pasó de su salida, unos noventa mil euros, a los ciento quince mil euros de su remate.

En cuestión de ventas, en junio lo más importante fue el remate en Sotheby's de Nueva York de la obra *Autorretrato* de Frida Kahlo, por el que se pagaron cerca de 978 millones de pesetas, el precio más alto jamás pagado por una obra realizada por manos femeninas, lo que constituyó igualmente un hito para la historia del arte latinoamericano. El coleccionista argentino Eduardo Costantini fue el feliz adjudicatario. Por otro lado, en este mes se celebró la feria de arte contemporáneo de Basilea, la más importante del mundo en su categoría, que cerró sus puertas con buenos resultados, en comparación con ediciones anteriores.

En España, la subasta inaugural de la casa Segre tuvo muy buena acogida, como era de prever, con más éxito en algunos apartados que en otros. No hubo subidas espectaculares, que es lo que da mayor publicidad a estos eventos, pero las ventas no fueron mal, a pesar de que algunos lotes importantes no encontraron comprador; en estos casos, la casa decidió no cargar su comisión a esos lotes.

Pero lo que realmente marcó el mes de junio desde el ámbito internacional fue el estudio de diversos especialistas que opinaron y analizaron las subastas de Nueva York para explicar si existía o existiría recesión en el mercado del arte; toda una premonición quizá para lo que pasaría pocos meses más tarde. En resumen, podría redactarse que las últimas subastas realizadas en Nueva York confirmaban que los clientes del mercado secundario son cada

día más exigentes y que prefieren piezas excepcionales y que no están dispuestos a pagar precios excesivos por obras que no sean de muy primera fila. Esto se manifestó, sobre todo, en la sesión de la casa Phillips, que ofreció parte de la colección Berggruen bajo garantía. El fracaso, motivado por estimaciones demasiado altas, provocó que la casa ingresase menos de la mitad de su valoración más optimista; un error muy abultado.

A Sotheby's y Christie's les fue sólo un poco mejor. La primera se salvó por la colección Seeger, con precios muy ajustados. La segunda tuvo un fracaso sonado: el *Retrato de Olga* de Picasso, se quedó sin vender porque, según algunos expertos, su valoración era excesiva.

Estos hechos parecen poner en evidencia que las principales casas deben reestructurarse, puesto que si sus principales ingresos provenían hasta ahora de obras impresionistas y modernas, el desabastecimiento del mercado ha obligado a subir los precios de piezas secundarias, no siendo esto último aceptado por los compradores. Además, pese al constante ascenso de la sección contemporánea, no llega por el momento a suplir las pérdidas.

En julio, el certamen PhotoEspaña cumplía su tercera edición con gran éxito con la selección de exposiciones y actividades repartidas por todo Madrid, en las que el público más numeroso era el de jóvenes. Por otro, después de pasar por varias manos, Cajamadrid ha recuperado para Patrimonio Nacional *Diana y sus ninfas cazando*, un óleo ejecutado por Rubens en Madrid por encargo del rey Felipe IV, aunque, de acuerdo con la legislación británica, el adjudicatario deberá esperar seis meses por si apareciese alguna institución del Reino Unido dispuesta a pagar la misma cantidad. Y en una subasta de lujo celebrada en Sotheby's de Londres y dedicada a los grandes maestros de la pintura, salió a la venta un greco, *Cristo en la cruz con un paisaje al fondo*, adquirido por el museo Getty en mil sesenta y cinco millones de pesetas, un récord mundial para el artista.

Pero en el ámbito internacional, en este mes lo más destacado fue la importancia acaparada por el arte latinoamericano en Nueva York. A pesar de los vientos huracanados, el interés por vender y comprar arte latinoamericano no mermó —aunque tampoco se ha repetido el boom de años atrás— y, además de compradores norteamericanos y sudamericanos, también aumentó el público europeo, apostando todos, cada vez con más fuerza por un arte que se mantiene en la vanguardia de la producción artística internacional. Así que tanto Sotheby's como Christie's, recibieron a todos con la cordialidad y entusiasmo habituales en ellos cuando ven a la vista un buen negocio. Por su lado, Sotheby's, presentando en sociedad a Kristen Hammer, que hacía su debut como directora del departamento de arte latinoamericano, si bien ya ejercía su cargo desde el mes de febrero. Christie's por su parte, organizó una fiesta de bienvenida más sonora que su rival, contratando a un conjunto musical que amenizó su fiesta con música latina. La subasta, en cambio fue otra cosa: dos lotes fueron retirados antes de empezar, un zárrega muy similar en su composición a *Le goûter*, pintado por el artista en París,

y un lam bastante dudoso, sobre todo por la falta de soltura en las pinceladas. No hubo demasiadas obras deslumbrantes, y la expectación por la pieza estrella se convirtió en una decepción. Es más, ese fue el calificativo empleado por Ana Sokoloff, directora del departamento, al referirse al poco interés suscitado por *Naturaleza muerta con perico y bandera*, de 1951, de la mexicana Frida Kahlo que ni siquiera alcanzó el mínimo estimado, novecientos cuarenta y un mil euros, cuando se esperaba que pudiese llegar fácilmente a superar el millón de euros.

La única puja que recibió estuvo muy por debajo de la propia reserva. Tratando de hallarle una explicación al particular, la responsable de este departamento manifestó que el motivo se pudo deber a las restricciones para sacar el cuadro de México, unido a que la economía del país atravesaba por entonces varios meses de inestabilidad. Solamente un lote subió varias pujas y creó una gran expectación que culminó en aplausos del público tras su adjudicación. Se trataba de una pequeña pieza del cubano Tomás Sánchez titulada *Meditador con expectativas*, recién pintada y donada por el artista para recaudar fondos para la Fundación Syda dedicada a la realización de cursos de yoga y meditación, a la que él pertenece, y que sobrepasó ampliamente el máximo estimado de casi cincuenta y tres mil euros, llegando a rematarse en más de ciento cuarenta y siete mil euros. Del gallego Ángel Botello, afincado y muerto en Puerto Rico y muy poco conocido en España, se vendieron muy bien todos sus lotes. Pero la tónica predominante fue pesimista, ya que, de los setenta lotes presentados, un total de veintitrés quedaron sin adjudicar porque las pujas no llegaron a las reservas, entre ellos, además de los ya mencionados, tres de Diego Rivera y dos de Fernando Botero.

En Sotheby's, el lote estrella era también un cuadro de Frida Kahlo, pero en este caso, se trataba de un retrato, *Retrato de mi hermana Cristina*, realizado en 1928. La misma casa lo había subastado ya el año 1988 por doscientos treinta y cuatro mil euros, y en esta ocasión lo remató en un millón novecientos mil euros, tras una reñida batalla entre dos compradores que pujaron por teléfono. Pero hubo otras emociones; una de ellas la ofreció *Prueba de nuevo (de la serie de los Monstruos)*, pieza que se exhibió por primera vez en la Bienal Americana de Arte de 1964, y el único lote del argentino Jorge de la Vega, quien fuera becario de la Fundación Fulbright e integrara el movimiento de Nueva Figuración, hasta su temprana y trágica muerte cuando tenía cuarenta y un años. El lote, cuya estimación estaba entre setenta y noventa y cuatro euros llegó a rematarse a través de relativas pocas pujas en casi trescientos noventa y cinco mil euros, precio en que lo adquirió un coleccionista argentino batiendo un nuevo récord para el artista.

En agosto, tras el encargo, por parte de la Unesco, de un documento para impedir que los intereses comerciales intervengan en los restos de naufragios descubiertos en aguas internacionales, queda en evidencia la posición de países como Estados Unidos o Reino Unido, incapaces de prohibir la actividad del sector privado o la venta de objetos rescatados de naufragios.

Finalmente, en septiembre se hizo realidad el Chillida-leku, el sueño

de Eduardo Chillida, que le permitió mostrar su obra en un espléndido paisaje arquitectónico y natural del caserío de Zabalaga, cerca de Hernani, en Guipúzcoa, donde las esculturas monumentales, las de menor formato y las obras sobre papel de este gran artista vasco, han quedado en un perenne diálogo para la historia, y donde podrá realizarse la adquisición de ventas.

Otra gran noticia para el arte español contemporáneo es el triunfo internacional cosechado por tres grandes artistas de hoy: Miquel Barceló, Eduardo Chillida y Juan Gris. Los tres han ido batiendo sus propios récords en subasta de manera regular y sucesiva desde 1997/1998 hasta la actualidad. Estos éxitos se deben a la calidad de las obras concretas ofrecidas en venta y al vivo interés que muestran por estos artistas los coleccionistas españoles e internacionales. De hecho, rara vez se ha visto en una subasta internacional una puja más concurrida que de la obra *Kulu Be Ba Kan* de Barceló, récord que no fue el resultado de una pugna entre dos, como tantas veces ocurre, sino que se pudo identificar al menos once pujadores, entre la sala y los teléfonos, que participaron durante todo el recorrido, y las cuatro últimas pujas fueron de cuatro personas diferentes; varios eran españoles pero lo cierto es que parece que el cuadro se adjudicó a un comprador francés.

Estos resultados, al igual que la venta de la colección Seeger en Nueva York en mayo pasado y otras ventas recientes, demuestran con total claridad, según Edmund Peel¹, que existe una gran demanda, y por tanto un mercado muy sano, para obras de primera fila.

Pero a la vista de los resultados de las obras de segunda fila —por falta de calidad, por problemas de conservación, por pertenecer a una época más floja del artista o porque su composición es poco atractiva—, se vuelve a confirmar que el mercado secundario se ha vuelto muy exigente. Hasta puede parecer que el mercado en su conjunto está en recesión si se miran las cifras globales. Y esto es lógico y continuará así si se mantiene la escasez de oferta de obras de primera fila. Lo cierto es que el mercado actual no tiene nada que ver con el de finales de los años ochenta cuando había mucha gente que preguntaba ¿a cuánto cotiza Tàpies? El empeño era comprar firmas. Ese mercado del boom, fomentado en el ámbito internacional por los compradores japoneses, cuando se vendía todo, bueno y malo, murió hace unos diez años, hacia el año 1992. A raíz de la desaparición de la escena de pujadores japoneses y de la crisis económica mundial, el mercado del arte se sumergió en una profunda crisis y tan sólo en el mercado primario, el de las galerías, se podía fijar el precio de obra reciente de un artista.

Una vez resucitado el mercado secundario, hacia 1997, éste se había convertido en una empresa extremadamente exigente, donde se valoraba la

¹ PEEL, Edmund: "Artistas españoles triunfan en un selectivo mercado mundial", *Periódico del Arte*, n° 47, Madrid, Agosto-Septiembre 2001, pág. 39.



pieza por encima de la firma y había poca demanda para las obras de segunda fila. Aunque algo ha cambiado también; en el mercado actual, los marchantes acuden cada vez menos a las subastas como fuente de suministro para sus existencias. Desde el momento en que las casas de subastas emprendieron el camino del marketing directo a los coleccionistas y clientes privados y los resultados de las subastas están al alcance de todo el mundo vía Internet, los marchantes han tenido que cambiar su papel convirtiéndose en asesores.

Esto ha reforzado el nivel de exigencia en el contexto del mercado en su conjunto, porque cada vez hay más clientes que están mejor asesorados, y ha reducido el papel de los comerciantes que actúan por cuenta propia en las subastas. Otra consecuencia de esta circunstancia, que la agrava cada vez más, son los altos precios de las obras de primera fila, lo que las coloca fuera del alcance del comerciante con vistas a una reventa, y la falta de interés en las de segunda fila, porque si son difíciles de vender en subasta, igualmente difícil es su venta en una galería. Este cambio en la relación entre salas de subastas, compradores y marchantes se acentúa también porque cada vez hay más compradores que se han dado cuenta del valor de la discreción en los tratos con las subastas públicas. Desde hace años, ninguno de los museos principales del mundo puján directamente en una subasta, sino que lo hacen a través de agentes que sirven de pantalla a su identidad, sistema al que también recurren, cada día con más frecuencia, los grandes coleccionistas privados.

En resumen, podría decir que todo lo que está ocurriendo indica que estamos ante un mercado cada vez más refinado y exigente y hay que felicitar-se por ello y porque los compradores de hoy hayan comprendido que lo importante del arte es su capacidad de expresión, su belleza y su calidad. El mercado del arte no debe ser una Bolsa donde se cotizan las firmas y nada más, y ojalá no vuelva a serlo nunca.

En octubre, los problemas judiciales de Sotheby's y Christie's no dejan de crecer y llegan a límites insospechados con la noticia de la posible encarcelación de Diana D. Brooks y la probable imputación de Alfred Taubman, hasta hace poco máximos responsables de Sotheby's. En Europa, una familia francesa que dice haber comprado en una feria de pueblo la famosa "carpeta perdida" de los Madrazo, le consiguió a La Habana Casa de Subastas los dibujos contenidos en la misma, con los que se organizó una venta monográfica de esta obra inédita de Federico y Raimundo de Madrazo. El interés despertado fue tanto que no sólo la sala se abarrotó, sino que ninguno de los 861 lotes subastados quedó sin comprador.

También fue el mes de octubre un mes para una parada y fuerte reflexión de hacia adónde va el arte y si el mercado continuará en una crisis mayor o se debe impulsar después de los acontecimientos del mes anterior en Estados Unidos. El ataque terrorista afectó gravemente al mundo del arte; en él murieron artistas, se destruyeron importantes obras de arte, se suspendieron exposiciones y supuso el fin de muchas ilusiones que se gestaban en los estudios que los artistas poseían en alguno de los pisos de las torres siniestradas.

Durante los últimos años, el Lower Maniatan Cultural Council había alquilado pisos en las torres a artistas por algunos meses. Entre éstos estaba el desaparecido Michael Richards, un joven artista de instalaciones procedente de Miami, y que trabajaba en el piso 92 de la primera torre. Otro artista, Peter Fend, también ocupaba su estudio en la misma torre. Su obra trataba sobre la problemática de los límites geográficos y lo política global.

Se cree que un conjunto de arte público, valorado en unos once millones de euros fue destruido en la catástrofe, entre las obras más relevantes, *Colibrí*, una gigantesca obra de Ross Bleckner y un tapiz de Miró del año 1974, que dominaba el entresuelo de la segunda torre, así como un mural de Lichtenstein, una valiosa escultura de Calder y algunos bronce de Rodin.

Noviembre convirtió a la obra *Mujer de los brazos cruzados*, de Picasso en la más cara de la historia al haberse vendido por 55 millones de dólares, en una subasta de Christie's. También noviembre fue el mes en el que tradicionalmente se celebran una buena cantidad de ferias dedicadas a las antigüedades y a las artes decorativas y una buena ocasión para confirmar la buena salud de este sector que aumentó el número de sus visitantes así como las cifras de las ventas.

La noticia negativa de ese mes de noviembre lo daba a conocer la Fundación Barnes, que alberga la mejor colección de pinturas postimpresionistas de Estados Unidos, con su anuncio de haber agotado el legado económico de su fundador y con un déficit de más de 96 millones de pesetas, lo que le hacía acercarse a la bancarrota y pensaba por entonces, vender su colección.

Por último, en diciembre, la esperada aprobación de la legislación francesa que acabaría con el coto exclusivo del que hasta entonces venían disfrutando los *commissaires-priseurs*, se hizo realidad. Con ello, se permite que las casas de subastas extranjeras se puedan establecer en Francia, con lo cual este país, y especialmente París, empezaría a recuperar el protagonismo que antaño tuvo en el mercado del arte, hasta que se produjo el primer éxodo que coincidió con la guerra de 1914 y, más tarde, con la estampida definitiva provocada por la Segunda Guerra Mundial. Y como complemento a esa nueva libertad internacional en el comercio del arte, la sala Phillips se forja en este mes como un nuevo y serio competidor de las dos grandes casas que podrían subastar en París. Y es que Phillips recaudó en un solo día cien millones de dólares con la venta de las colecciones Hoener y Smooke. El proceso fue el mismo que se utilizó el mes de mayo con la colección Heinz Berggruen, garantizando el resultado de la venta a sus propietarios, pero los resultados fueron en este mes de diciembre mucho mejor de lo esperado, y aunque posiblemente quedasen lejos de obtener beneficios, de momento, el síntoma es bueno porque indica que han sido capaces de atraer a muchos nuevos coleccionistas a su sede.

Sin duda, Phillips, está realizando una política a largo plazo, intentando erosionar a sus competidores en todos los frentes, y ahora con su nuevo



departamento de fotografía habrá que estar atentos a las subastas de esta sección.

Lo cierto es que la subasta estaba más bien dirigida a los coleccionistas europeos debido a la falta de confianza en el mercado neoyorquino tras los atentados y la desaceleración económica sufrida en Estados Unidos desde antes del verano. Pero lo cierto es que la presencia de estas colecciones de autor, son tan sugestivas que los pujadores no se pueden resistir por precaria que está la situación económica mundial, lo que demuestra que los coleccionistas siempre están dispuestos a pagar un poco más cuando la procedencia es ilustre. Por esto las tres grandes casas han luchado por hacerse con el material que en estos momentos estaba disponible. La perdedora fue Sotheby's, que no habiendo podido asegurarse ninguna de estas colecciones tenía una oferta menos interesante en el apartado de arte impresionista y moderno, no logrando así además, quitarse los fantasmas del juicio por financiación ilegal de precios en América y su falta de liderazgo después de que Alfred Taubman la dejara.

La situación económica y política que no ha sido favorable ni tan siquiera con la llegada de un nuevo milenio, no ha impedido que las grandes obras de artistas de primera fila subastadas en Nueva York y Londres durante el año 2001 lograran no sólo compradores, sino que también alcanzaran cifras astronómicas. El mercado del arte de obras importantes, no está en recesión.

La venta de parte de la colección del alemán Heinz Berggruen fue uno de los más destacados golpes de efecto del año 2001. La recompensa para Phillips fue el haber conseguido encabezar la codiciada lista de los lotes más caros del año al vender el cuadro de Paul Cézanne, *La Montagne de Sainte-Victoire* en cuarenta y tres millones doscientos mil euros. Además esta misma casa y de la misma colección, adjudicó a un coleccionista privado el óleo también del mismo autor, Cézanne, que ocuparía el cuarto de los vendidos más caros a lo largo del año.

Pero a lo largo de todo el año otras nueve obras han acaparado las miradas y disputas de casas de subastas, marchantes y coleccionistas, configurando así la lista de las cotizaciones más altas del primer año del siglo XXI; son éstas:

La obra *Sell portrait with horn* de Max Beckmann, fue la puja más caliente del año y logró duplicar las previsiones iniciales. Beckmann se convirtió en el impensado número dos del año, un lugar que debería haber sido para Picasso o Van Gogh, ambos con resultados más que asequibles para sus seguidores que no pudieron en este caso, y a lo largo de todo el año, lanzarlos siquiera a décimo puesto entre los más cotizados.

El tercer puesto en la cotización más elevada del año 2001 fue para Fernand Léger y su obra *Le moteur*. Se subastó en Nueva York tan sólo siete semanas después de los atentados del 11 de septiembre y su adjudicatario fue un anónimo coleccionista privado. El óleo es una referencia directa a la experiencia del artista en la primera guerra mundial y su visión de la transforma-

ción del hombre en máquina. Fernand Léger fue uno de los máximos protagonistas de la semana neoyorkina, no sólo por el éxito de esta obra, sino también por los excelentes resultados logrados por dos obras suyas que se vendieron dentro de la colección del matrimonio Smooke en Phillips.

El quinto lugar lo ocupa la interesante historia del cuadro de Reynolds, *Retrato de Omai*, vendido en Sotheby's de Londres por dieciseis millones y medio de euros.

El divorcio de Simon Howard, señor de Castle Howard, una de las casas más ricas de Inglaterra, propició la salida al mercado de piezas únicas. Primero, un dibujo de Miguel Angel y después el retrato de este joven tahitiano llamado Omai que vivió realmente en la Inglaterra del siglo XVIII. La exótica historia de Omai, que llegó a las islas Británicas de la mano de James Cook, se suma a la leyenda de un cuadro que Reynolds pintó para sí mismo y que sólo fue vendido tras el fallecimiento del pintor. El cuadro ha sido adquirido por el marchante londinense Guy Morrison, y había permanecido en la colección del castillo de Howard desde 1976 hasta entonces.

Dos cuadros de Claude Monet ocupan el sexto y séptimo puesto en esta cara lista; el primero de ellos, *Le Parlement, soleil couchant*, fue realizado durante una de las visitas del artista a Londres, entre 1899 y 1904 y se adjudicó en Nueva York en dieciseis millones trescientos mil euros. Perteneció a una serie de diecinueve cuadros y aunque se sabe que se realizó en 1900, no se fechó hasta 1902. Monet no permitió a Durand-Ruel, su marchante, exponerlo hasta que no estuvo completamente satisfecho con los resultados de 1904. El interés por este cuadro venía reforzado por su inclusión en la exitosa monográfica que la Royal Academy de Londres dedicó a Monet en 1998 y su préstamo en los años ochenta al Metropolitan Museum de Nueva York, donde permaneció ocho años.

El segundo, *Meules, derniers rayons de soleil*, con un golpe de martillo de dieciseis millones de euros, se subastó en Londres, en Sotheby's, como el primero, en el mes de junio. Los coleccionistas pujaron con entusiasmo por este lienzo que se encontraba en poder de manos privadas, al igual que unos pocos más de esta serie que aún lo hacen; además, la procedencia de éste era extremadamente interesante, habiendo estado en la familia Gallimard hasta 1953, año en el que fue adquirido por la señora Leon Constantin, donde el cuadro permaneció sin haber sido expuesto públicamente durante todo el siglo XX. Esta era la primera vez que salía de Francia y fue a parar a un comprador anónimo que pujó por teléfono.

Con catorce millones ochocientos mil euros, el pequeño óleo de Renoir, *La liseuse*, no sólo afianzó la obra de este impresionista en el mercado del arte, un tanto dejada de mano por los coleccionistas años anteriores, sino que salvó a la casa de subastas Phillips a no caer en su volumen anual de beneficios. El cuadro, realizado en 1877 ya era conocido por los salones de subastas, ya que había sido ofertado en 1989. A pesar de todo, según los expertos, no alcanzó siquiera el precio de estimación, sobre unos veinte millones de euros, y además dos cuadros suyos, en esa misma sesión, quedaron sin vender.

El único español que el año 2001 entró dentro de los diez cuadros más cotizados en el mundo fue Joan Miró con su obra *Portrait de Mme. K.*, realizado en 1924, llegando a pagarse por el mismo catorce millones doscientos mil euros. Sin duda, el año no pudo ir mejor para la pintura de este artista, pues además de ésta, otros tres lotes llegaron a superar los diez millones de euros en una misma sesión. La identidad del comprador ha sido guardada por la casa Christie's de Nueva York con el máximo celo y tan siquiera ha identificado su naturaleza, por lo que queda abierta la especulación de que pueda haber ido a parar a una institución. Pintado como ya he escrito en 1924, fue adquirido por René Gafe apenas dos años más tarde. El magnate belga fue uno de los primeros coleccionistas de Joan Miró y siempre lamentó que por problemas financieros tuviera que verse obligado a vender doce obras suyas en 1938.

El décimo puesto, deja la puerta abierta a los coleccionistas y marchantes para pujar por pinturas anteriores al siglo XIX y XX, que por supuesto deben y siguen teniendo carácter y prestancia para batir cualquier récord en ventas de cualquier casa de subastas internacional y dejar patente que el coleccionismo de los siglos XVIII, XVII y anteriores, aún tiene mucho que decir en el mercado del arte. *Retrato de hombre con barba* de Rembrandt, se vendió en Christie's de Nueva York por el mismo precio que la obra de Miró comentada previamente. La venta de esta pintura, denominada antigua en el argot del mercado del arte, abrió el año 2001 y siguió la estela del llamado *Rembrandt Rothchild* que obtuvo treinta y dos millones doscientos mil euros en diciembre de 2000. Es así el segundo cuadro de este artista más caro hasta el momento; ambos fueron adquiridos por el marchante holandés Robert Noortman. El óleo era conocido en las salas, y ya en 1998, fue adjudicado por diez millones cien mil euros y puesto en enero de 2001 a la venta por la Bellagio Gallery, más conocida por haber convertido a Las Vegas en un nuevo epicentro del arte.

En resumen, creo que, después de haber leído el baile de cifras astronómicas que presento en este artículo, puede ayudar a los lectores la última novedad que se ha incorporado al sistema financiero en España a través de la cual se puede ir ahorrando y beneficiándose de ciertos ahorros dedicados a inversiones en arte que pueden ser muy rentables a largo plazo sin necesidad de comenzar con una gran fortuna.

Un mercado del arte dinámico atrae siempre a los inversores, que leen artículos sobre *monets* y *matices* vendidos a precios millonarios y se preguntan cómo podrían sacar tajada. La caída de los tipos de interés, la irregularidad de los mercados bursátiles y el clima de temor instalado desde el 11 de septiembre de 2001, incrementado en el sector económico norteamericano por el caso Enron, no han hecho más que amplificar este fenómeno.

Si las cifras publicadas por *Art Market Research* son ciertas, algunos sectores del mercado del arte, especialmente la pintura antigua, el impresionismo, el arte moderno y el contemporáneo, han experimentado en los últimos 25 años una subida de entre el 8% y el 13%. Así es el panorama euro-



peo en el que se acaba de instalar un fondo de inversión en arte sólido. El fondo se centra en los ámbitos anteriormente mencionados y ha previsto que el crecimiento será del 13%. A la cabeza de este fondo está Philip Hoffman, colaborador de Christie's durante quince años, apoyado por Dresdner Kleinwort Capital. Para alcanzar sus objetivos, necesita aún doscientos participantes con fortuna (que dispongan de más de cinco millones de euros en activo) dispuestos a invertir más de doscientos noventa y cuatro euros. El fondo contará entonces con entre cien y trescientos millones de dólares, un capital que le permitirá adquirir mil obras a lo largo de los próximos trece años.

¡Animo!



RESTAURACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: NUEVOS USOS Y FUNCIONES. LA FÁBRICA DE “FLASSADERS” DE PALMA DE MALLORCA

JORDI MESTRE-QUETGLAS
Universitat de les Illes Balears

Introducción

El objetivo de la comunicación es reflexionar sobre los criterios empleados para la rehabilitación y la restauración de nuestro patrimonio arquitectónico a partir del análisis de la intervención llevada a cabo en la antigua fábrica textil de “can Ribas” que hoy conocemos como el “Centre Flassaders” incluida en el “Plan Urban”¹.

El “Centre Flassaders” era una antigua fábrica textil cuya construcción data de 1862 y que fue cerrada en la década de 1960.

Para analizar la intervención llevada a cabo, para empezar debemos conocer y estudiar la arquitectura sobre la cual se interviene, para poder identificar sus problemas y así poder elegir los instrumentos oportunos para actuar sobre ella y definir los límites de futuras acciones. De esta manera podremos establecer los fines concretos de la obra que relacionaremos con la fábrica, buscando para el edificio una nueva identidad, compuesta de lo nuevo y lo viejo, evitando así su destrucción.²

Otro punto a tener en cuenta es la importancia que tiene la conservación del entorno social, evitando deteriorar el ámbito humano y a la vez buscar la convivencia de éste con la restauración, rehabilitación y las nuevas funciones que daremos al patrimonio arquitectónico.

Dicho planteamiento no significa que los edificios históricos tengan que convertirse necesariamente en centros sociales, de cultura o exposición,

¹ El “Plan Urban” es una Iniciativa Comunitaria de la Comisión de las Comunidades Europeas con los objetivos de la rehabilitación social y urbanística de los barrios del “Temple” y “Sa Gerreria”, zonas muy degradadas del centro histórico de Palma, para evitar la destrucción de su patrimonio.

² CAPITEL, Antón: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

sino que debemos buscar nuevas propuestas, para aquellos que han perdido su antigua función, para que se adapten a las necesidades sociales del entorno en el que se encuentren ubicados.

A partir de este planteamiento vamos a considerar las actuaciones que en el marco del “Plan Urban” se han llevado a cabo sobre el edificio de “Flassaders” para averiguar si la restauración, rehabilitación y su nueva función han sido las adecuadas según los objetivos planteados inicialmente.

Historia de la fábrica de “Flassaders” de Palma de Mallorca

En Mallorca a mediados del siglo XIX destaca la formación de grupos industriales, siendo precisamente uno de los más relevantes el conocido como “can Ribas”³. Dicha firma contaba con ocho fábricas⁴ cuyo funcionamiento era el de una sociedad empresarial de carácter familiar, rasgo este que caracterizaba a las industrias mallorquinas de pequeñas y medianas dimensiones.⁵

El edificio se encuentra ubicado en una manzana delimitada por las calles de la “Ferreria”, de los “Flassaders”, del “Senyal de Peix” y del “Hostal de Santanyi”.

La antigua denominación del actual centro de “Flassaders”⁶ era la de “Antigua fábrica de can Ribas”, situada en el centro histórico de Palma, en una área de alta densidad en construcciones góticas.

En el siglo XIX dicho barrio se caracterizó tradicionalmente por sus manufacturas textiles, de construcción de maquinaria agrícola y fabricación de tejas, jarras y de elementos para uso doméstico.

“Can Ribas” fue originariamente un edificio militar, que ya tenemos documentado en el siglo XVIII, con el nombre de “Quarter de sa Ferreria Alta” o de los “Suïssos”.⁷

También se sabe que en 1851 toda la manzana recibía el mismo nombre de la fábrica de tejidos. El edificio constaba, en aquel momento, de un comercio en la planta baja, dos pisos y terrado, que después se reedificó y fue cambiando a lo largo de su vida.⁸

³ La firma “can Ribas” (fundada por Vicenç Juan Rosselló, casado con Caterina Ribas Ripoll) es el objeto de análisis de la tesis doctoral de Joan Roca (en proceso de elaboración) miembro del “Grup d’Estudis d’Història Econòmica”.

⁴ Las fábricas de “can Ribas” ocupaban a un gran número de trabajadores en la Mallorca de la época.

⁵ MANERA, Carles y ROCA, Joan: “*Conjuntura comercial i empresa industrial a Mallorca. Primeres notes d’estudi sobre la firma Can Ribas, 1870-1914*”, València, Afers, 1993, págs. 381-402.

⁶ Se llama “Flassaders”, palabra que significa manta en castellano, debido a que toma el nombre de una de las calles entre las que está situado ya que en “can Ribas” sólo se tejía algodón. La lana y las mantas se tejían y fabricaban en las diferentes fábricas que poseía la familia Ribas en las barriadas de Palma.

⁷ ZAFORTEZA Y MUSOLES, Diego: *La Ciudad de Mallorca. Ensayo Histórico-Toponímico*, Tomo 1, Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1987, pág. 159.

⁸ En ella antes había una tienda que pertenecía a Don Josep Ferrer.

Ya a finales de la década de 1850 la fábrica sufrió un incendio que afectó fuertemente parte de la estructura⁹, hecho que motivó en 1861 la reedificación de una nueva estructura aunque se aprovechó la parte de la anterior que se encontraba en buen estado.¹⁰

Entrando en la década de 1870 el antiguo edificio militar no era apropiado para la actividad industrial y se encuentra con los primeros problemas para la ampliación de sus instalaciones, a los que deben añadirse las limitaciones físicas que imponía la barriada y la manzana en la que se hallaba situado, fue entonces cuando creció en vertical¹¹ y sufrió una aglomeración masiva de telares y trabajadores.¹²

A lo largo de la segunda mitad del siglo se hicieron diversas reformas sin que se precisasen en ningún documento oficial, por lo que suponemos serían de obra menor¹³.

La mecanización de la fábrica se inició en 1872 cuando su propietario Don Vicente Juan Ribas solicitó autorización para colocar una caldera y una máquina de vapor. El Ayuntamiento se lo concedió dándole instrucciones para la colocación de la caldera y de la altura que debía tener la chimenea.¹⁴

Se tiene documentado que en 1879 la fábrica sufrió otro incendio que solo afectó superficialmente a la zona que se encuentra en la calle “Senyal de Peix”.¹⁵

En 1901 la fachada fue objeto de una reforma según un supuesto proyecto del arquitecto municipal Jaume Alenyar Guinard¹⁶. Se trataba de un frontispicio con un mínimo de decoración vegetal, floral y geométrica en los modillones, ménsulas y barandillas, sin ninguna presencia de decoración ondulante, resultando una simple actuación ecléctica y epidérmica, que en ningún caso afectó a la estructura. Debemos remarcar que dicha fachada es la que aún se conserva hoy en día.

⁹ En el incendio se perdió la práctica totalidad de la documentación generada en el período que define el nacimiento (1831-1862) de la entidad.

MANERA, Carles; ROCA, Joan: *op. cit.*, pág. 392.

¹⁰ Arxiu Municipal de Palma: año 1861, Acuerdos de la Comisión de Obras, págs. 22 y 29 anverso.

¹¹ El crecimiento en vertical se dio en general en las fábricas textiles y alimentarias.

¹² MANERA, Carles; ROCA, Joan: *op. cit.*, pág. 393.

¹³ Otra suposición es que parte de los permisos de obras que se solicitaron al Ayuntamiento en este período fueron destruidos en el incendio que en este se produjo en 1894.

¹⁴ Arxiu Municipal de Palma: año 1872, leg. 1213 núm. III.

¹⁵ *Anuario 1880-1884*, Archivo “Societat Arquelògica Lul·liana” (A. 945) de Palma de Mallorca.

¹⁶ Catàleg de Protecció d'Edificis i Elements d'Interès Històric, Artístic, Arquitectònic i Paisatgístic de Palma. Ref. Cad.: 004036-05 Clau: 10/12.

SEGÚÍ AZNAR, Miquel: *Arquitectura contemporánea en Mallorca 1900-1947*. Palma de Mallorca, UIB-COAIB, 1990: “Alenyar también mostró predilección por el hierro, desde sus inicios profesionales, utilizando frecuentemente la columna de fundición al desnudo, en fachadas y en interiores, como elemento estructural y decorativo...”, págs. 58-60 esta predilección muestra como podría haber intervenido en “Can Ribas”.



1. Fachada del edificio.

En 1903 Don José Juan Ribas pide permiso para instalar un motor de 30 caballos de fuerza¹⁷ por lo tanto vemos como la fábrica se va modernizando y adaptando a los nuevos tiempos.

Sin embargo a lo largo del siglo XX fue entrando en crisis, debido en parte a la imposibilidad de renovación y adaptación a las nuevas necesidades productivas, hasta que en 1964 se cerró definitivamente. Después de la clausura sus bajos fueron utilizados durante un breve período como establecimiento comercial. Todo

este proceso coincidía con la degradación de la barriada. El edificio volverá a cobrar vida en 1999 cuando se empiezan las obras de restauración y rehabilitación y se le da un nuevo uso.

Descripción y singularidades de la fábrica antes de la rehabilitación

La adscripción cultural y estilística corresponde a la de un edificio fabril ecléctico del s. XIX. El edificio está formado por un casco compacto con dos alas que conforman un conjunto homogéneo¹⁸ con la cubierta a dos vertientes, además tiene adosado un edificio que le servía de tienda el cual no ha sido rehabilitado¹⁹.

Arxiu Municipal de Palma, Exp. obr. par. C. y Arr., núm. 9, año 1901. Don Juan Ribas encargó a Alenyar el proyecto para su casa de la calle "Flassaders" nº 2-8.

¹⁷ Arxiu Municipal de Palma: año 1903, leg. 1511 núm. XIII. También pide permiso para un gasógeno para la producción del llamado gas pobre, el Ayuntamiento le concedió ambos permisos.

¹⁸ Debemos tener en cuenta que a partir de 1864 se han ido sucediendo diferentes ampliaciones.

¹⁹ Este edificio adosado se trata de una parcela catastral distinta a la de fábrica que estamos tratando, por este motivo no ha sido rehabilitado, aunque en su momento participó del conjunto ya que estaban comunicadas interiormente. En la planta baja había una tienda y en los diferentes pisos dependencias con diferentes usos y no bien definidos. Actualmente es objeto de catas arqueológicas.



2. Interior del edificio.

Exterior: El ala principal con frontispicio en la calle “Ferrería” y fachada lateral en la calle de “Flassaders”, consta de planta baja y cuatro pisos, separados por una línea de imposta, y rematados por una cornisa sostenida por modillones. Dicho exterior dispone de un zócalo de piedra caliza y está revocado con un sencillo arenado. Los laterales del edificio están enmarcados por un discreto almohadillado, con el ángulo de la esquina entre “Flassaders” y “Ferrería” redondeada.

En la fachada de la calle “Ferrería” en la planta baja encontramos cinco vanos, un portal central de acceso principal adintelado y flanqueado por dos pares de portales idénticos con arcos rebajados y parcialmente tapiados. En el primer, segundo y tercer piso nos encontramos con seis ventanas balcón por planta que siguen el mismo ritmo de los vanos de la planta baja, aunque son ligeramente más pequeñas, y sobre el lienzo que coincide con la puerta de acceso hay dos en lugar de uno. En el primer piso los vanos son de arco de medio punto y la clave sobresale ligeramente, las dos ventanas centrales dan acceso a un balcón con una barandilla de hierro, y las laterales con barandilla entre la persiana y la vidriera.

En el segundo piso las ventanas balcón tienen la parte superior mixtilínea y la clave destaca ligeramente. En esta planta nos encontramos con un balcón con barandilla de hierro que recorre exteriormente las cuatro ventanas centrales y en cambio las dos laterales tienen una barandilla entre la persiana y la vidriera.

En el tercer piso las ventanas balcón son adinteladas, las dos centrales sin persianas y con una barandilla de hierro que las recorre exteriormente. Estas están flanqueadas por dos ventanas balcón, con persiana y con acceso a un balcón. Y a su vez estas lo están por dos más exteriores, con persiana y vidriera con una barandilla entre ellas.

En el cuarto piso hay ocho ventanales con la parte superior mixtilínea



y con barandilla entre la persiana y la vidriera.

La parte de la fachada de la calle “Flassaders” repite los mismos ritmos que los de la calle “Ferreria” aunque al ser más estrecha sólo tiene tres ventanales en la planta baja, cuatro en las plantas primera, segunda y tercera, y siete en la cuarta (van en orden creciente en número y decreciente en tamaño). La primera planta sin balcones, la segunda con uno que recorre los dos ventanales más cercanos a la esquina con la calle “Ferreria”, la tercera con dos balcones y la cuarta sin ninguno.

Los balcones del primer, segundo y tercer piso de las dos fachadas descritas están sobre ménsulas con decoración floral y geométrica. Decoración que se repite en las barandillas.

El ala posterior, situada en las calles “Flassaders” y “Senyal de Peix”, consta de planta baja y dos pisos con vanos adintelados siguiendo una distribución regular y sin decoración. La fachada con un zócalo de piedra caliza y rematada por una cornisa, líneas de imposta que separan los diferentes registros, arenada y pintada de color blanco.

La planta baja que da a la calle “Senyal de Peix” tenía ocho portales, tapiados antes de la rehabilitación, y en el primer y segundo piso ocho ventanas balcón.

En la calle “Flassaders” en la planta baja dos portales adintelados y en el centro una ventana de arco rebajado, todo ellos tapiados. En el primer y segundo piso tres ventanas balcón adinteladas. En dicha ala encontramos en el primer piso, en su ángulo inferior derecho, una placa de piedra con la leyenda del año de fundación de la fábrica y el nombre del fundador.

Interior: La estructura del ala de la calle “Ferreria” es de jácenas metálicas y la que da a “Senyal de Peix” las tiene de madera. Estas se sustentan en los muros perimetrales, sobre pilares de fundición de sección cilíndrica hueca con capiteles sin decoración y sobre la estructura de un núcleo central cuyo elemento principal era la escalera²⁰, quedando las alas comunicadas y formando espacios diáfanos.

En el ala principal encontramos un patio de servicio con el firme empedrado, al cual tienen acceso las diferentes plantas, y a la izquierda de éste se sitúa la chimenea de ladrillo de tipología fabril que se levanta atravesando la cubierta y sobresaliendo notablemente al exterior.

Supuesto uso de las diferentes zonas del edificio antes de la intervención: la planta baja servía de muelle de carga y descarga, en la primera planta se hallaban los telares, en la segunda planta se hilaba el algodón, en la tercera estaba la tintorería y en la cuarta la secadora y el almacén²¹. En el ala

²⁰ Proyecto modificado de la Rehabilitación del Edificio “Flassaders”, en “sa Ferreria”, de Palma. Arquitecto: D. Juan Manuel Martínez, diciembre de 1999, pág. 7.

²¹ De esta forma si se producía un incendio era más difícil que el fuego se extendiese rápidamente por todo el edificio. Información oral dada por Joan Roca gracias a las diferentes visitas que hizo a la fábrica antes de su rehabilitación.

que da a la calle “Senyal de Peix” había pequeñas dependencias y talleres.

Estado de conservación: en la estructura no se observaban deficiencias de gravedad, aunque en algunas zonas de los diferentes pisos el suelo no parecía muy firme y amenazaba con desplomarse; las fachadas presentaban manchas de humedad y el revoque estaba parcialmente desconchado; el estado de las cubiertas era malo (hundido y con goteras), y el interior estaba muy deteriorado, por todo ello el edificio estaba sufriendo un serio proceso de degradación.

Preliminares, restauración y rehabilitación, nuevos usos

En 1965 el centro antiguo de Palma fue declarado “Conjunto Histórico Artístico” aunque hasta 1985 no se adoptaron medidas proteccionistas y de recuperación. Estas se dieron gracias a la aprobación de la *Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Palma*, siendo rechazado el modelo expansionista que impulsaba el Plan²² anterior, y mostrando por primera vez una firme preocupación por las necesidades de rehabilitación integral del casco histórico²³. De hecho supuso un cambio de mentalidad al cual se sumó la *Ley de Patrimonio Histórico de 1985*, según la cual los conjuntos histórico artísticos debían redactar sus planes especiales de protección y rehabilitación.²⁴ Dada la extensión, complejidad de usos y los niveles de segregación espacial y social del casco histórico de Palma fue necesaria la redacción de distintos Planes Especiales de Reforma Interior (PERI), parciales y por barrios.²⁵

Dentro del contexto del Plan General de 1985 se creó el “Patronat Municipal de l’Habitatge”²⁶ que trató por primera vez al núcleo antiguo de una manera global considerando su morfología, sus tipologías arquitectónicas, sus disfunciones, su relación con el resto de la ciudad y la población que lo habita y que lo habitará.²⁷

Debido a la envergadura del plan el Ayuntamiento pensó que no era

²² PGOU de Ribas Piera que estuvo en vigencia hasta 1985.

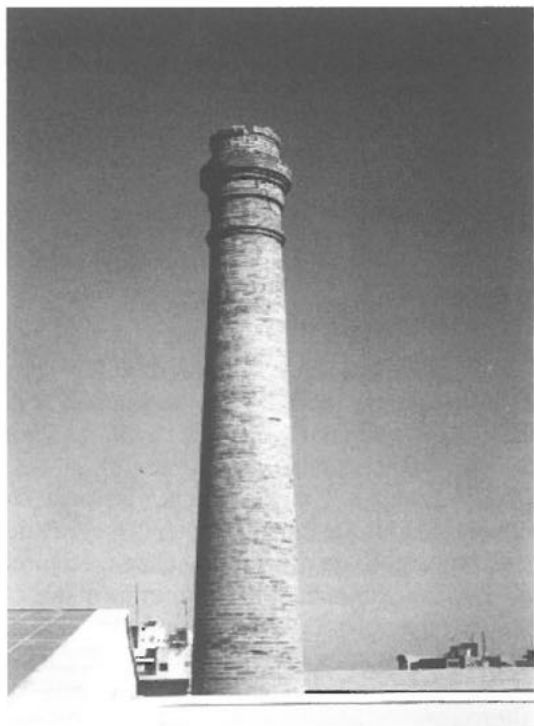
²³ GONZÁLEZ PÉREZ, J. M.: “De la renovación urbana a las políticas de rehabilitación. El caso del casco histórico de Palma II: 1943-2000”, en *Geografía y territorio. El papel del geógrafo en la escala local*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2002.

²⁴ CAMPESINO FERNÁNDEZ, A.J.: *El comercio en los centros históricos de las ciudades españolas*. II Jornadas de Geografía Urbana (“Revitalización funcional del centro histórico. Un reto de las ciudades históricas”), Universidad de Burgos, 1997, págs. 69-83.

²⁵ GONZÁLEZ PÉREZ, J. M.: *op. cit.*, 2002.

²⁶ Su finalidad primordial es la de promover, construir y rehabilitar viviendas para atender las necesidades de personas y grupos sociales en desventaja, y a la vez colaborar en la gestión y ejecución de las actividades urbanísticas que le sean encargadas por el Ayuntamiento.

²⁷ *El centre històric de Palma. De la rehabilitació monumental a la rehabilitació integral*. Història d'un procés. Ajuntament de Palma, 1999, págs. 7-14.



3. Chimenea de la fábrica.

posible llevarlo a cabo en solitario²⁸, es cuando presentó un programa que fue seleccionado, tras un primer intento fallido, por la Comisión del Ministerio de Economía y Hacienda para la convocatoria de la Iniciativa Urban II de la Unión Europea²⁹. Dicho plan fue bautizado con el nombre de “Plan Urban el Temple” y afectaba a varios barrios del centro histórico, entre ellos los de “sa Gerreria”, “sa Calatrava” y “el Temple”.³⁰ En 1997 se constituyó el organismo autónomo “Consorti Pla Mirall Palma Centre”³¹

con la participación del Ayuntamiento (en colaboración con el “Patronat de l’Habitatge”, Gerencia de Urbanismo y Servicios Sociales) y el Gobierno Autónomo, cuya finalidad era la recuperación integral del Centro Histórico.

El edificio de “Flassaders” objeto de nuestro estudio se encuentra en el barrio de “sa Gerreria”³² que “estaba”³³ en extrema decadencia, degradación

²⁸ El Ayuntamiento empezó con adquisiciones de algunos edificios emblemáticos.

²⁹ Urban es una iniciativa de la Comisión de la Unión Europea, dedicada a zonas urbanas, con la finalidad de fomentar actuaciones innovadoras que traten de manera integrada los problemas urbanos. Reforma urbanística y social mediante actuaciones urbanísticas, sociales, formativas y laborales. Se financia con los Fondos Estructurales de la Comunidad Europea (FEDER –Fondo Europeo de Desarrollo Regional- y F.S.E. –Fondo Social Europeo).

³⁰ “El Temple” siendo este el nexo de unión de los dos primeros.

³¹ El “Pla Mirall” así denominado genéricamente, su nombre técnico responde a sus finalidades específicas: Plan Extraordinario de Recuperación y Mejora del Paisaje Urbano. En el plano que nos ocupa se centra en la rehabilitación de fachadas mediante subvenciones y la renovación de las redes de servicios, alumbrado y alcantarillado.

³² “Sa Gerreria” tiene su origen en la Edad Media y en él se concentraban hornos y talleres en los cuales se trabajaba la arcilla y el barro para ser vendido con finalidades domésticas.

³³ Aún lo está, de hecho no se ha hecho más que empezar con los proyectos de revitalización.

4. Chimenea tras la intervención, integrada en el edificio.

social y urbanística, por lo cual el Ayuntamiento redactó un plan que suponía una transformación total, con grandes equipamientos y espacios libres para convertirlo en un barrio habitable. La fábrica se inserta en la zona a recuperar, por lo tanto un primer objetivo fue su restauración y rehabilitación intentando un tratamiento adecuado e individualizado para evitar su degradación y destrucción como bien patrimonial.

El segundo objetivo fue convertirla en un centro socio-educacional y cultural con la finalidad de conseguir una relación de normalidad con su entorno.

Una vez sentados los preliminares y los objetivos básicos podemos analizar la intervención, para ello empezaremos con la ficha técnica:

Proyecto, autores: Pere Soler y Miquel Pomar.

Proyecto Modificado, autor: Juan M. Martínez Álvarez.

Dirección de las Obras

Arquitecto: Juan M. Martínez Álvarez (Servicios Técnicos del Consorcio)

Aparejadores: Juan Palou Cantallops/ Bartolomé Bonet Palmer

Ingeniero: Florencio Reolid García

Empresa Constructora: Ferrovial S.A.

El proyecto originario, de los arquitectos Pomar y Soler, se respeta la tipología industrial de tipo fabril de los dos cuerpos, manteniendo y reforzando el sistema estructural, también se dejan íntegras las fachadas. Se consigue de esta manera un espacio unitario conformado por los dos cuerpos, gracias a la eliminación de la escalera central, la cual era considerada por ellos el motivo del caos resultante de las sucesivas y numerosas reformas que se habían dado a lo largo de su historia.

Por lo que concierne a los nuevos usos se hicieron agrupaciones de



programas por planta según su afinidad, quedando la siguiente distribución³⁴:

Planta 0: Vestíbulo/exposiciones, bar, club tercera edad.

Planta 1: Guardería, oficinas, aulas talleres padres, control/información/despacho.

Planta 2: Sala conferencias, talleres socioculturales, aula de apoyo, control/información/despacho.

Planta 3: Gimnasio, salas ordenadores, ludoteca.

Planta 4: Club de juventud.

En todas las plantas se conseguía la máxima transparencia de los espacios mayores: bar, sala de conferencias, ludoteca y sala de juventud.

La chimenea, la máxima expresión de la tipología fabril, será el punto de referencia visual en todas las plantas, al igual que el patio de carga.

Dada su flexibilidad las salas menores para reunión, aulas, despachos, etc., se disponen de forma que permitan una multiconfiguración.

La disposición de materiales debía permitir el relato previsto anteriormente (referencia continua de espacio unitario, con grandes acristalamientos, paneles móviles, etc.), además de su reconocimiento inmediato y poniendo el acento en su tipología estructural (dejando vistos los forjados y otras condiciones menores correlativas).

Otro aspecto es el de los soportes, en el cuerpo de la calle “Ferreria” se conservan los pilares de fundición y las jácenas que se refuerzan al igual que los forjados. Por otra parte en el cuerpo de la calle “Senyal de Peix” la estructura de pilares de fundición, jácenas, viguetas y entrevigados adolece de graves deterioros materiales y desórdenes conceptuales, que imposibilitan su conservación, por lo que se procederá a su demolición, con reposición de los pilares de fundición existentes, reutilización de la madera aprovechable y se construirá un nuevo forjado que esencialmente será una reposición del existente.

La cubierta pasará a ser plana. Se sustituirán las puertas y persianas de madera, al igual que se restaurarán o restituirán las barandillas. Se instalarán ascensores.³⁵

No obstante dicho proyecto fue modificado en diciembre de 1999 por el arquitecto Juan Manuel Martínez. Los cambios vinieron motivados por la aparición de unos aljibes³⁶ en donde estaba prevista la cimentación cosa que hacía inviable la ejecución del proyecto original. También se decidió no demoler y restaurar la estructura existente. Hecho que imposibilitaba pasar las instalaciones generales del edificio por debajo del soldado ya que se le añadía un sobrepeso adicional. Debido a ello se tuvo que recalcular la estructura, para poder adaptarla a las especiales singularidades de la cimentación,

³⁴ Dicha distribución se conservó en el proyecto modificado.

³⁵ POMAR COMAS, M.; SOLER TORRENS, P.: *Memoria del proyecto básico y ejecución de rehabilitación del edificio de Flassaders, sa Gerreria*, Palma, Sa Pobla, 1997.



y reforzarla con la intención de preservar la original. De hecho se decidió mantener la estructura prácticamente en su totalidad consiguiendo de esta manera que el edificio no perdiese su identidad. Se eliminó la escalera central que unía los cuerpos del edificio y fue sustituida por un forjado soportado por unos pilares de nueva planta. Se consolidaba el forjado de las diferentes plantas con una capa de hormigón armado conectada a los muros mediante pasadores de acero. Para que la sobrecarga sobre los pilares fuera la mínima se redujo al máximo el espacio que se destina al paso de instalaciones. La instalación eléctrica no podía rozar los muros de marés ni se podían repartir por el suelo, por lo que las líneas eléctricas son conducidas a través de los cerramientos interiores acristalados, la misma solución se toma con las instalaciones especiales.

También se modifica la instalación de la calefacción (intentando el mínimo impacto) y la instalación contraincendios. Se instalan unos elevadores electromecánicos, sin sala de máquinas, con lo que se elimina la dependencia destinada a este fin. Por lo que hace a los pilares de fundición huecos se rellenan con mortero aumentando su capacidad resistencia. La cubierta se refuerza con hormigón para permitir su accesibilidad, manteniendo las pendientes existentes antes de la actuación. Queda una escalera principal entre el edificio anexo y la fábrica y otra de servicio al lado de la calle "Flassaders". Sobre el patio de carga se colocará un lucernario.³⁷

Del proyecto originario se mantienen los puntos a los que no se hace explícita su modificación y los espacios siguen con la misma distribución de usos.

Conclusiones

Nos encontramos ante una arquitectura del siglo XIX que se conformó durante parte de la primera (1830-1888) y la segunda (1888-1936)³⁸ revolución industrial³⁹, es la típica fábrica de pisos con una gran diafanidad interior. Su interés se basa en la singularidad arquitectónica y cultural del tipo industrial, y en la correcta integración de sus volúmenes dentro del ambiente urbano, con una fachada ecléctica de acuerdo con uno de los estilos dominantes de finales del XIX y principios del XX.

El Catálogo de Protección de Edificios y Elementos de Interés

³⁶ Según la empresa Ferrovial se detectaron tres aljibes, un pozo y un refugio de la Guerra Civil.

³⁷ MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J.M.: "Proyecto modificado de la rehabilitación del edificio de Flassaders", Palma de Mallorca, 1999.

³⁸ 1888 es el año en se celebra la primera Exposición industrial en Barcelona y a la vez se aparecen nuevos sectores industriales y innovaciones. Es una etapa que supuso la "completa" liberalización productiva, aunque nos encontrábamos lejos de los países industrializados.

³⁹ SOBRINO, J.: *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1996, págs. 140 y 225.

Histórico, Artístico, Arquitectónico y Paisajístico de Palma ya recomendaba su conservación, manteniendo y consolidando su estructura, no incrementando su composición volumétrica, conservando sus fachadas y cubiertas, y evidenciando su diafanidad interior.

La intervención que en ella se realizó consistió en la rehabilitación, respetando su tipología estructural, y su adaptación a nuevos usos y funciones: club para la tercera edad, club de jóvenes, talleres, centro de exposiciones y de conferencias y sala de infancia.

Por lo que concierne a sus nuevos usos, debemos decir que aunque el edificio haya perdido su antiguo espíritu industrial, se ha conseguido con la rehabilitación un centro social multifuncional, de fácil acceso, diáfano y útil para diversos fines. Conservando sus espacios interiores y su volumen que sigue integrado en el contexto urbano, con la chimenea como marca y elemento de reclamo, el resultado es una intervención que ha conseguido conjugar lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno, resultando un edificio histórico con un alma nueva y una nueva función social y de servicio a la comunidad.

Bibliografía

AJUNTAMENT DE PALMA: *El centre històric de Palma. De la rehabilitació monumental a la rehabilitació integral. Història d'un procés*, Ajuntament de Palma, 1999.

ALEMANY I MORELL, G.: “*Els estudis urbans a Palma a través de 100 anys d’Història de la ciutat*”, Palma, UIB, Treballs de Geografia, nº 40, 1988.

CAMPESINO FERNÁNDEZ, A.J.: *El comercio en los centros históricos de las ciudades españolas*. II Jornadas de Geografía Urbana (“Revitalización funcional del centro histórico. Un reto de las ciudades históricas”), Universidad de Burgos, 1997.

CAPITEL, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE LAS ISLAS BALEARES: *La intervención en el centro histórico. Las Jornadas de Rehabilitación*, Palma de Mallorca, COAB, 1993.

ESTADA, E.: *La ciudad de Palma. Su industria, sus fortificaciones, sus condiciones sanitarias y su ensanche*, Palma, Tip. J. Tous, 1892.

GONZÁLEZ PÉREZ, J. M.: “De la renovación urbana a las políticas de rehabilitación. El caso del casco histórico de Palma II: 1943-2000”, en *Geografía y territorio. El papel del geógrafo en la escala local*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2002.

LLABRES BERNAL, J.: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX, 1861-1870*. Tomo IV, Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana, 1966.

MANERA, C.: “*Industrialització sense Revolució Industrial. Mallorca, 1780-1880*”, Palma de Mallorca, Estudis de Història Econòmica, 1990/1.



MANERA, C.; ROCA, J.: *"Conjuntura comercial i empresa industrial a Mallorca. Primeres notes d'estudi sobre la firma Can Ribas, 1870-1914"*, Afers nº16, València, 1993.

-----: "Patrimoni industrial perdut, cultura industrial esvaïda. Notes sobre el cas de Mallorca", en BARCELÓ, M. (coord.): *El nostre patrimoni cultural: el patrimoni tucat (1836-1994)*, Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lul·liana, 1994.

MARTÍNEZ ÁLVAREZ, J.M.: *Proyecto de modificación de la Rehabilitación del Edificio Flassaders, en sa Gerreria, de Palma*, Palma, 1999.

NOVO MALVÁREZ, M.: *Rehabilitación y nuevos usos del patrimonio monástico monumental. Estudio de casos en la provincia de Ourense*, Palma de Mallorca, Memoria de investigación inédita, 2002.

PASCUAL, A.; LLABRÉS, J.: *"Palma, ideas para la rehabilitación urbana"*, Palma, Prensa Universitaria, Quaderns Arca nº 8, 1990.

PENYA BARCELÓ, A.: *"Tallers, obradors y fàbriques. Aproximació a la indústria de Palma durant el s. XIX"*. Palma de Mallorca, Estudis de Història Econòmica, 1990/1.

-----: "La Ciutat i les manufactures: aspectes de la indústria urbana al segle XIX", en AYUNTAMIENTO DE PALMA: *Del taller a la fàbrica. El procés d'industrialització a Mallorca*, Ajuntament de Palma, Quaderns de Cultura Fi de Segle, 1991.

PENYA, P. D'A.: *La industria Mallorquina. Consideraciones generales sobre su estado y mejoras que reclama*, Palma de Mallorca, Imprenta Gelabert, 1884.

PÉREZ PITA, E.; JUNQUERA, J.: "Rehabilitación y reforma de la Biblioteca Nacional", "Rehabilitación de la Residencia de Estudiantes", Madrid, *Conarquitectura* nº 4, Conarquitectura Ediciones, 2002, págs 69-80 y 87-91.

POMAR COMAS, M.; SOLER TORRENS, P.: *Memoria del proyecto básico y de ejecución de rehabilitación del edificio "Flassaders", sa Gerreria*, Palma. Sa Pobla, 1997.

REICHLIN, B.: "Recupero della fabbrica Van Nelle, Rotterdam. Wessel de Jonge Architects", en *Regenerating Architecture*, Milano, Crossing nº 3, 2002, págs. 24-33.

SEGUÍ AZNAR, M.: *Arquitectura contemporánea en Mallorca 1900-1947*, Palma de Mallorca, UIB-COAIB, 1990.

SOBRINO SIMAL, J.: *Arquitectura industrial en España, 1830-1990*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1996.

ZAFORTEZA Y MUSOLES, D.: *La Ciudad de Mallorca. Ensayo Histórico-Toponímico*, Tomo I y III. Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1987.



REHABILITACIÓN Y REUTILIZACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-MONUMENTAL. EL CASO DEL HOTEL-MONUMENTO DE SAN CLODIO (LEIRO-OURENSE)

MARGARITA NOVO MALVÁREZ
Universitat de les Illes Balears

Introducción

Los postulados teóricos en relación con la restauración, rehabilitación y reutilización de edificios históricos de carácter monumental se plasman en toda una serie de experiencias prácticas de contrastado carácter. El cambio de funcionalidad implica siempre en mayor o menor grado variaciones en las arquitecturas primitivas, que muchas veces benefician al monumento mientras que en otras les causan un grave perjuicio. Por este motivo es fundamental que los nuevos usos de los edificios sean adecuados para los mismos y contribuyan a que estos puedan continuar felizmente su andadura por la historia.

En este contexto pretendemos analizar los cambios operados en la Comunidad Autónoma de Galicia en una tipología muy concreta: los monasterios, ya que aquellos que han sufrido transformaciones con la intención de adaptar sus fábricas a la “contemporaneidad”, lo han hecho siempre al servicio de una función radicalmente diferente a la tradicional, la hostelera, lo que, a su vez, ha supuesto que estos monumentos hayan modificado sus estructuras buscando un beneficio turístico y, por extensión, el desarrollo de las zonas donde se ubican. Tal es el caso del monasterio de Santa María de San Clodio (Leiro), una abadía ourensana que se ha reconvertido en un establecimiento hotelero de calidad, y cuyo ejemplo nos sirve para ilustrar lo acontecido con otros monasterios gallegos, ya que ha servido de modelo en otras intervenciones. Además, éste ha sido el monasterio que ha inaugurado una nueva categoría establecida por la Xunta de Galicia que se denomina Hoteles-Monumentos y que hace referencia a una tipología de establecimientos hosteleros caracterizada por su prestigio, refinamiento y calidad¹.

¹ Hasta el momento presente en la categoría de Hoteles-Monumentos están incluidos tres monasterios (Monasterio de Santa María de San Clodio, Monasterio de Santa María de Aciveiro y Convento de San Benito) y dos pazos (Pazo de Mendoza y Pazo O Rial).

Las actuaciones de gran envergadura llevadas a cabo en el monasterio de San Clodio no constituyen un ejemplo aislado, sino que se insertan dentro de la programación de la Dirección Xeral de Turismo de la Consellería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de la Xunta de Galicia en materia de rehabilitación del patrimonio monumental para uso turístico, razón por la cual esta abadía ha pasado de ser un importante centro religioso a convertirse en un producto turístico que pretende contribuir al desarrollo endógeno de la zona donde se ubica (municipio de Leiro y, por extensión, comarca de O Ribeiro)². Tal transformación viene motivada por tres razones principales: por considerar que esta sería una buena medida para salvar este importante bien patrimonial que en el momento previo al inicio de las obras se encontraba muy deteriorado e incluso amenazaba ruina; porque se consideró que el monasterio podría convertirse en motor de desarrollo de la zona; y porque Ourense es una de las provincias gallegas con menos turismo y con un porcentaje menor de establecimientos hoteleros de una categoría superior.

En definitiva, estas iniciativas se insertan en un plan de recuperación y puesta en valor de espacios monumentales de Galicia, que tiene por objeto la rehabilitación de bienes inmuebles de reconocida importancia para destinarlos, en la mayoría de los casos, a establecimientos hoteleros de alta calidad (con una categoría de cuatro estrellas). Por otro lado esto tiene una única lectura que, sin embargo, no deja de ser discutida y que podemos aplicar a otros monumentos similares que han redefinido sus estructuras para adaptarlos a un nuevo uso: la de justificar las inversiones en conservación y restauración en base únicamente a la proyección turística que a partir de ahora tienen estos monumentos. Asimismo, la iniciativa de San Clodio y otras similares suponen un importante compromiso político por parte del gobierno gallego con el patrimonio histórico-artístico que, de este modo y como contrapartida, obtiene una respuesta social favorable por parte de la mayoría de la población.

Historia y singularidades de la fábrica del Monasterio de Santa María de San Clodio

El Hotel-Monumento de San Clodio do Ribeiro se encuentra ubicado dentro de los muros de un antiguo monasterio benedictino que se localiza en el municipio ourensano de Leiro. Está enclavado en una zona baja, en el valle del río Avia, en pleno corazón de la conocida comarca de O Ribeiro donde, como es tradicional, continúa el cultivo de viñedos, cuyas cepas se disponen en espacios aterrazados que han hecho famoso y característico a este lugar³.

² Estos nuevos productos creados y financiados por la iniciativa pública son, por norma general, gestionados y explotados por la iniciativa privada (sector empresarial).

³ El vino es el producto más cultivado en la comarca y el que proporciona mayores beneficios a una población que, en su mayor parte, se ocupa en el sector primario.



La transformación del paisaje que se operó para desarrollar esta actividad agrícola hay que ponerla en relación con la colonización territorial que los monjes benedictinos residentes en San Clodio (y en otros monasterios vecinos) protagonizaron en la Edad Media, puesto que en toda la comarca de O Ribeiro son las comunidades religiosas las que dirigen los trabajos de viticultura⁴.

El origen conocido del monasterio de San Clodio se sitúa entorno a la segunda mitad del siglo VI y su fundación fue protagonizada por los monjes benedictinos procedentes de San Clodio de León (de donde la nueva abadía recibe el nombre). De cualquier manera su origen como monasterio benedictino se verá transformado en el siglo XIII cuando se adscribe a la reforma del Císter (1225). Esta situación también sufrirá variaciones y, de hecho, la obediencia a la regla cisterciense queda interrumpida en el 1530, cuando la abadía entra a formar parte de la Congregación de la Orden de Castilla⁵. Aún así, esto no supondrá una pérdida de importancia para San Clodio que continuará siendo un centro muy poderoso hasta que en el año 1835 el proceso desamortizador cause un grave perjuicio a sus monjes, que se ven obligados a huir, y a su arquitectura, que quedará abandonada.

A partir de esta fecha tendrá lugar el primer cambio de función del monasterio, al ser readaptadas sus instalaciones para acoger un cuartel de la Milicia Nacional y posteriormente dar cobijo a otros usos considerados de utilidad pública (escuela, cárcel, dependencias municipales...) De cualquier modo, esto no será definitivo y la función religiosa vuelve a San Clodio en el 1891, con la instalación de una nueva comunidad benedictina procedente del monasterio lugués de Samos, cuyos integrantes pusieron un especial interés en la reparación y mantenimiento de la abadía. A principios de la década de 1980 se produce su abandono definitivo⁶.

La parte más antigua que se conserva del conjunto de edificaciones que conforman el monasterio es la ocupada por la iglesia, cuyos restos pertenecientes al estilo románico se circunscriben al siglo XIII⁷. Formando

⁴ A los religiosos habría que agradecer el paisaje de la zona que enmarca maravillosamente la localización del monasterio y contribuye a resaltar su belleza arquitectónica, en perfecta sintonía con el lugar donde se ubica.

⁵ RISCO V.: "Orense", en *Geografía General del Reino de Galicia*, tomo IX. Bilbao, 1980, pág. 682.

⁶ DOMÍNGUEZ CASTRO, L.: "Os cenobios cistercienses do Ribeiro na desamortización de Mendizábal: Tipoloxía dos bens e socioloxía dos compradores", en *Actas del Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*. Xunta de Galicia, Ourense, 1992, pág. 463.

⁷ En la redacción del primer proyecto técnico de rehabilitación del monasterio de Santa María de San Clodio no fue prevista ninguna actuación en el espacio de la iglesia, a excepción del tratamiento de las patologías que presentaba la torre que se encuentra en el lado sur de la fachada occidental. Sin embargo, una vez avanzadas las obras se vio la necesidad de actuar sobre su cubierta, dado que su pésimo estado de conservación ponía en peligro la estabilidad del conjunto.

una unidad indisoluble con ella se encuentran las dependencias monacales, que se distribuyen entorno a los dos claustros que tiene el monasterio y que ayudan a ordenar y a estructurar racionalmente todas las estancias: el claustro de la Portería y el claustro Procesional.

A pesar de las transformaciones operadas en este monasterio en sus diferentes etapas constructivas, actualmente su estructura presenta una gran coherencia, y todavía se pueden rastrear en él las huellas que los diferentes estilos artísticos (románico, gótico, renacentista y barroco) dejaron en él. Por todas estas razones y por la calidad arquitectónica resultante, el conjunto monasterial de San Clodio junto con un puente medieval que se sitúa en sus inmediaciones han sido declarados Monumento Histórico-Artístico en 1981.

Sin entrar en contradicción con el espíritu de las dependencias que conforman este conjunto, los arquitectos encargados de las obras de rehabilitación intentaron adaptarlas para encastrar en ellas la nueva función hotel-monumento era cambiando, a iniciativa del poder político, el componente religioso tradicional por un fuerte componente turístico, lo que supuso una fuerte inversión en las labores de acondicionamiento. Por tanto, esta función la tenemos que relacionar con la práctica de la subsistencia del propio edificio ya que, al menos en teoría, va a ser la que le permitirá continuar su andadura por la historia y, lo que es más importante, dejar de ser una carga y convertirse en un recurso generador de beneficios, tanto para sus propietarios como para el conjunto del municipio donde se ubica. De cualquier modo esto es sólo un estado ideal ya que en la práctica, y debido a que es gestionado por una multinacional hotelera (Hotusa) ajena a los intereses de la zona, la riqueza generada por el Hotel-Monumento de San Clodio apenas se deja sentir en este territorio, y los beneficios resultantes de su explotación como recurso turístico apenas se reinvierten en la comarca.

Preliminares, criterios de actuación e inicio de las intervenciones en San Clodio

En la ciudad de Santiago de Compostela tiene lugar el 14 de diciembre de 1994 la firma de un Convenio de Cooperación suscrito entre la Xunta de Galicia, el Obispado de Ourense, la Comunidad Benedictina de Samos y el Ayuntamiento de Leiro, en el que se establece la cesión de uso por tiempo indefinido del monasterio de San Clodio y de sus terrenos circundantes. Esta cesión fue efectuada por la Comunidad Benedictina de Samos y el Obispado de Ourense a la Xunta de Galicia para su rehabilitación y posterior instalación de servicios dependientes de la misma, con lo cual se dan los primeros pasos que conllevarán la alteración de la función tradicional de esta abadía⁸. El objetivo principal de las actuaciones será, según

⁸ AA.VV.: *Proxecto de rehabilitación do mosteiro de Santa María de San Clodio do Ribeiro de Avia. Memoria Histórica y Proyecto Arqueológico*. Vigo, 1984, pág. 3 (inédito).



todas las partes que suscriben el citado convenio, frenar el deterioro del edificio, recuperando aquellos elementos constructivos y espaciales que todavía se mantuviesen en buen estado. Asimismo, manifiestan su deseo de que todas las intervenciones que se realicen sean coherentes con la concepción inicial de la fábrica.

Una vez comenzadas las obras y transcurridos cuatro años desde la firma del convenio, la Dirección Xeral de Turismo contempla la oportunidad de modificar el proyecto inicial redactado en 1996, con el objetivo de cambiar el diseño de las funciones adjudicadas inicialmente, y destinar el edificio a hotel. Finalmente se acepta el cambio de función y esto queda reflejado en la redacción de nuevos proyectos (proyecto modificado número 1, 2 y 3), en donde se especifican todas las obras necesarias a realizar para acomodar la función hotelera en las dependencias del monasterio. En la práctica, las actuaciones que se han sucedido en el proceso de restauración, rehabilitación y reutilización del conjunto monástico de San Clodio han superado diferentes fases:

- Realización de un proyecto técnico en donde se determinó un diagnóstico de la situación arquitectónica y constructiva del edificio y se delimitaron los trabajos a realizar en el monasterio y sus costes.

- Comienzo las intervenciones. Éstas se inician una vez que ha sido aprobado el proyecto bajo la dirección de los arquitectos redactores del mismo.

- Realización de un estudio histórico y un proyecto de estudio arqueológico, paralelos al inicio de las obras. La solución más acertada hubiera sido que estas investigaciones hubiesen precedido a las decisiones proyectuales, lo que hubiera facilitado el primer contacto de los arquitectos con el monumento, introduciéndolos en el conocimiento de la realidad material del antiguo monasterio y de las anteriores actuaciones realizadas en él⁹.

Al comienzo de las intervenciones el monasterio se encontraba en muy mal estado, lo cual se puede atribuir al abandono en que estaba sumido desde finales del siglo XIX y a los nefastos resultados de una desafortunada intervención arquitectónica que se llevó a cabo en los años 1980¹⁰. Así, esta abadía presentaba como principales debilidades desplomes en algunas zonas de la fachada principal y en la torre campanario, una enorme fisura continúa en los arranques de los arcos de las bóvedas del claustro de la Portería y varias fisuras verticales en sus muros, y la ruina de cubiertas y carpintería.

⁹ Este fallo se trató de subsanar mediante una intensa colaboración y rápida comunicación de resultados entre los profesionales que realizaron los estudios y los arquitectos directores de las obras.

¹⁰ Dicha actuación había consistido fundamentalmente en la sustitución de los forjados de madera por otros de hormigón, en la retirada de vigas de madera (lo que provocó muchos desplomes) y en la demolición de un muro adyacente al acceso secundario del monasterio. Además, se incorporaron materiales actuales sin ningún tipo de sensibilidad, lo que confirió a varias zonas de la abadía una imagen desoladora, principalmente al claustro Procesional.

Ante este panorama tan crítico hubo que optar por seleccionar unos criterios de intervención en donde lo fundamental fue conjugar las exigencias de la propia obra con las nuevas necesidades derivadas de la nueva función, y todo ello adaptándose al presupuesto establecido. La intervención que finalmente se materializó en el monasterio de San Clodio intentó abordar la problemática de las actuaciones desde una vertiente constructiva y funcional.

Desde un punto de vista constructivo-formal el objetivo principal fue frenar el deterioro del edificio ocasionado por las filtraciones de agua y corregir el progresivo agrietamiento de los muros, tratando de averiguar al mismo tiempo cuales fueron las causas que provocaron estos males. Además, las intervenciones pretendieron la recuperación de los elementos constructivos y decorativos que todavía se mantenían en buen estado y de aquellos que tenían posibilidades de restauración. Por el contrario, para las partes y elementos muy deteriorados o para aquellas que presentaban añadidos improcedentes se optó por el criterio de la demolición. Asimismo, se estableció como criterio general a seguir que cualquier actuación que se llevara a la práctica con objeto de reformar o de crear nuevos elementos constructivos tenía que ser coherente con la concepción inicial de la fábrica, con lo cual la ruina parcial indicó la lógica formal a seguir en la reconstrucción. Por tanto, podemos afirmar que hubo una intención de aplicar un criterio de autenticidad basado en la recuperación de estructuras y materiales para con ello también recuperar el ambiente tradicional¹¹. Aún así, y sin entrar en contradicción con los criterios establecidos, los arquitectos también hicieron uso de materiales nuevos. Es más, determinaron como un nuevo criterio de esta intervención, y en total armonía con lo establecido en la “Carta Europea” de 1975, el uso de materiales y soluciones técnicas actuales, siempre que estos fueran considerados mejores que los tradicionales para resolver determinados problemas constructivos o de acondicionamiento que se pudieran plantear¹². Otra de las razones que justifica el uso de nuevos materiales, y que inconscientemente pudo influir en los arquitectos directores de esta obra, es que su utilización permite la apropiación desde la cultura actual de las obras del pasado, es decir *“es un medio de establecer una diacronía en el ciclo de vida de los monumentos, como hicieron los grandes arquitectos de todos los tiempos”*¹³.

Desde una vertiente más funcional y teniendo en cuenta que la rehabilitación estaba al servicio de la reutilización, el criterio que primó fue que

¹¹ Debido a esto se optó por el uso de forjados de madera en vez de hormigón armado o acero, ya que estos transmiten unas cargas de características similares a las que se habían tenido en consideración cuando fueron levantados los muros; y se dispuso piedra y madera en los pavimentos donde originalmente se dispusieron estos materiales.

¹² Esto es lo que explica la imposición en San Clodio de materiales de gran resistencia y rigidez como el hormigón y acero sobre materiales más tradicionales como la madera y la piedra.

¹³ AA.VV.: *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*. Valladolid, Instituto Español de Arquitectura, 1999, pág. 51.



la función se adaptara a la forma y no al contrario. Tras dejar clara esta intencionalidad se optó por la recuperación de los espacios más significativos, a fin de mantener en ellos siempre que fuese posible un uso similar al que tradicionalmente habían tenido. En base a la aplicación de este criterio, el objetivo de los directores de la obra fue recuperar el esquema organizativo y el planteamiento estructural del monasterio que, a su juicio, había sido resuelto con brillantez.

En función de la aplicación de los criterios señalados se pretendió realizar una obra caracterizada por la coherencia y por el equilibrio entre soluciones conservadoras e innovadoras y basada en un respeto a la obra primitiva que propugnaba un rechazo a todo lo que fueran imposiciones forzadas. Estos criterios provocaron que los trabajos de reparación y refuerzo primaran sobre la sustitución, y sólo cuando esto no se consideró viable se utilizaron elementos y estructuras de similar composición.

En cuanto a la rehabilitación, el objetivo fue conseguir que se pudiera hacer una lectura del monumento original, de sus formas y espacios, y a partir de esto crear los nuevos elementos que requería la adaptación al nuevo uso hotelero. Esto se consiguió articulando la obra en clave de diálogo entre pasado y presente, lo que supuso que los arquitectos renunciaran a soluciones que podríamos calificar de “futuristas” en favor de otras de corte más moderado, conservacionistas o incluso nostálgicas, en donde primó una ética de coexistencia y de acercamiento de lenguajes y no de imposiciones.

Con estos antecedentes, dio comienzo la intervención para la adaptación del monasterio a hotel. En la práctica, observamos como se ha actuado sobre las partes compositivas del conjunto de San Clodio con diferente intensidad. Estas actuaciones que han introducido ligeras variaciones en la configuración tradicional de este lugar, si bien han apostado por las interrelaciones entre la arquitectura existente y el proyecto de intervención, se han materializado en los espacios de forma diferente. Una vez rematadas las obras el resultado es que se han diseñado muchos espacios públicos, entre los que sobresalen el restaurante, la cafetería, diferentes salones para convenciones y reuniones y varios salones sociales. Asimismo, la abadía también cuenta con una importante zona privada en donde se disponen 25 habitaciones, todas ellas exteriores y muy confortables, con capacidad para 50 plazas (21 dobles y 4 *suites* con sala de estar). Todas cuentan con baño completo en su interior y están lujosamente decoradas y equipadas con muebles, alfombras y doseles de estilo clásico y materiales nobles.

Conclusiones

La aproximación a las actuaciones que han tenido lugar en el monasterio de Santa María de San Clodio nos permiten llegar a una serie de conclusiones, la mayoría de las cuales podemos hacer extensibles a otros monumentos de similares características. En primer lugar, reconocemos la importancia que puede tener una nueva función para un monumento de estas característi-

cas ya que para éste supone entrar en una nueva fase de actividad y, por tanto, una revisión y puesta al día de su fábrica, muchas veces necesitada de grandes reformas tal y como fue el caso de San Clodio. No obstante, las peculiares características de la función hotelera trae asociadas nuevas amenazas, ya que requiere unas actuaciones que se anteponen a los valores y necesidades del propio monumento. Es decir, para adaptar un monasterio como hotel es prácticamente imprescindible transformar o eliminar una serie de espacios que tradicionalmente formaron parte de ellos y, por tanto, se altera su significado y se sacrifica el espíritu del lugar. Además esta función reclama un programa de necesidades que se establecen entorno al hotel que, de este modo, se prioriza frente al público (reducción de su valor social) o al propio monumento. Otra cuestión interesante tiene que ver con que el uso hotelero siempre supone acometer obras de gran envergadura que por regla general son financiadas (como sucedió en San Clodio) por las administraciones públicas en su afán por lograr unos objetivos de carácter económico o político (de captación de votos), cuando debieran primar objetivos que valoren la relación entre necesidades y calidad de la obra a conservar, o los deseos de recuperación identitaria. Esto es, por tanto, una muestra de la prioridad que conceden a aspectos extrínsecos al bienestar de la propia obra y de que se están limitando las posibilidades que el patrimonio puede ofrecer, además de los perjuicios que reporta el hecho de concentrar la mayor parte de los recursos en contados monumentos, descuidando a otros que, si bien no necesitarían inversiones tan grandes, sí al menos una mínima atención que evitase su ruína.

Por otra parte y tras haber analizado de forma global las intervenciones realizadas en la Comunidad Autónoma de Galicia que han tenido por objetivo adaptar los monasterios a hoteles lo que se desprende es que, por regla general, se han seguido los mismos criterios, lo que ha provocado que los resultados hayan sido muy similares¹⁴. De hecho, detectamos un mimetismo a nivel funcional que también se denota en la articulación formal de las propias obras y que supone una falta de individualidad y de reflexión acerca de cómo cada edificio en concreto debe asumir su propia transformación.

Otra cuestión de la que podemos extraer importantes conclusiones es la que hace referencia a la gestión. Una gestión que, en la mayoría de los casos estudiados, tiene carácter privado a pesar de que los monasterios fueron transformados en productos turísticos por parte de la iniciativa públi-

¹⁴ Esto puede tener una doble explicación: que se haya llegado a la conclusión de que estos criterios son los mejores y, por tanto, no es necesario reflexionar sobre la aplicación de otros diferentes, o bien porque desde que se concluyeron las obras de San Clodio ya se configuró un modelo a seguir miméticamente en las demás abadías en proceso de rehabilitación, pues de hecho este prototipo ha tenido continuidad en obras iniciadas posteriormente y no se ha concebido ninguna otra función para un monasterio rehabilitado más que la hotelera.



ca. En este sentido, el caso del Hotel-Monumento de San Clodio nos sirve para ilustrar la escasa rentabilidad que ha tenido esta iniciativa para la economía local. Por un lado, como en toda empresa privada dominan los objetivos económicos y de rentabilidad y, por otro, el hecho de que la empresa concesionaria sea una multinacional ajena a los intereses de Galicia influye en el hecho de que los beneficios derivados de la explotación del hotel-monumento no se reinviertan en la propia zona y, por tanto, no contribuyen a su desarrollo y sostenibilidad, objetivos prioritarios para la Xunta de Galicia en el momento en que se decide a abanderar los procesos de rehabilitación. El poco afortunado modelo de gestión adoptado, por otro lado normal en el contexto socioeconómico de tendencias neoliberales actuales, y la escasa relación con otros recursos ha desperdiciado una oportunidad de demostrar el importante papel del patrimonio como recurso de desarrollo.

En definitiva, los procesos de rehabilitación y reutilización que han afectado a los monasterios gallegos adquieren unos valores muy distintos según afecten a los monumentos, pobladores locales o turistas. Para los primeros el factor más positivo es que se frena un proceso de deterioro, aunque a veces a costa de sacrificar parte del espíritu del monumento original. De una buena gestión deriva el beneficio de los pobladores locales, mientras que los más favorecidos no dejan de ser los turistas, a los que se ofrecen nuevas posibilidades de disfrutar de un rico patrimonio por medio de una experiencia novedosa caracterizada por la calidad.

Bibliografía

AA.VV.: *Comarca do Ribeiro*, Santiago de Compostela, Consellería de Presidencia, Xunta de Galicia, 1999.

AA.VV.: *Ourense. Sociedade e Territorio*, Ourense, Diputación Provincial de Ourense, 1998.

AA.VV.: *Patrimonio, restauración y nuevas tecnologías-PPU*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura, 1999.

AA. VV.: *Proxecto de rehabilitación do mosteiro de Santa María de San Clodio do Ribeiro de Avia. Memoria Histórica y Proyecto Arqueológico*, Vigo, 1984 (inédito).

ARIÑO VILLARROYA, A.: "A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco", *Grial* nº 149, 2001, págs. 67-82.

BARRERA, D.: "Nuevas vías de financiación de proyectos patrimoniales", *Boletín del IAPH* nº 25, 1998, págs. 158-162.

BOUZAS CAVADA, M. y MARTÍNEZ QUINTEIRO, D.: *Proxecto de rehabilitación do mosteiro de Santa María de San Clodio do Ribeiro de Avia*. Vigo, 1998 (inédito).

CAPITEL, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

CASADO NIETO, R.M.: "Documentos para la historia del arte de Ourense: Monasterio de San Clodio y Puente Mayor de Ourense", *Porta da*

Aira II. Ourense, 1989, págs.225-226.

CID, C. y FERNÁNDEZ ALONSO, B.: “El monasterio de San Clodio”, *Boletín del Seminario Conciliar de Orense*, tomo VI, nº 127. Ourense, 1918, págs. 129-131.

DOMÍNGUEZ CASTRO, L.: “Os cenobios cistercienses do Ribeiro na desamortización de Mendizábal: Tipoloxía dos bens e socioloxía dos compradores”, en *Actas del Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Císter en Galicia e Portugal*. Ourense, Xunta de Galicia, 1992, págs. 463 y ss.

GONZÁLEZ-MORENO NAVARRO, A.: “De la reutilización indiscriminada al uso sensato de los monumentos”, en *Actas de los VIII Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, vol. 2. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1998, págs. 285-298.

GRACIA, F. de: *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1992.

LUCAS ÁLVAREZ, M. y LUCAS DOMÍNGUEZ, P.: *El monasterio de San Clodio do Ribeiro en la Edad Media. Estudio y Documento*. A Coruña, Edicións do Castro, 1996.

MIARELLI MARIANI, G.: “Historia de los criterios de Intervención en el patrimonio Arquitectónico”, en *I Jornadas sobre Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico*. Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura, 1990, págs. 14-20.

PÉREZ, J.M.: “Rentabilidad económica y social del patrimonio cultural y natural”, en *Actas de los X cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, vol. 4. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2000, págs. 109-111.

RISCO V.: “Orense”, en *Geografía General del Reino de Galicia*, tomo IX. Bilbao, 1980, págs. 679-683.

RIVERA BLANCO, J.: “El debate sobre la pertinencia de los nuevos usos en la reciente historia de la restauración”, en *Actas de los VIII Cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, vol. 2. Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 1998, págs. 269-276.

RUIZ GIL, J.A.: “Patrimonio Cultural y Desarrollo Local: Estudio de casos de Patrimonio Arqueológico en ámbitos rurales”, *Boletín del IAPH* nº 18, 1997, págs. 38-44.

ULLED MERINO, A.: *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos: la experiencia española*, Madrid, Tecniberia, 1986.



LA RESTAURACIÓN MONUMENTAL DEL CASTILLO DE FERIA, BADAJOZ*

MARÍA ANTONIA PARDO FERNÁNDEZ
Universidad de Extremadura

Apenas transcurridas dos décadas desde que la comunidad autónoma extremeña asume las competencias en materia de cultura, así como sin cumplirse aún el lustro desde que nuestra ley de patrimonio histórico entró en vigor, podemos esbozar un panorama fructífero en el campo de la conservación arquitectónica. Un trabajo centrado especialmente en consolidaciones de fábricas de características y carácter diverso, restauraciones a fondo en muchos casos y numerosas rehabilitaciones de edificios históricos destinados a fines museísticos, turísticos y culturales.

En esta línea situamos los últimos trabajos de restauración monumental llevados a cabo en el castillo de Feria, si bien con la peculiaridad de tratarse de uno de los pocos edificios que con anterioridad a la entrada de la democracia es intervenido por el gobierno franquista en varias ocasiones. Si la localidad es declarada conjunto histórico en 1970, unos años antes comienzan las primeras actuaciones en el edificio más emblemático de la misma —el castillo— así como en su entorno más inmediato, conformado por la plaza del pueblo, la iglesia parroquial y la casa consistorial.

Por tanto nos ocupamos de una obra en la que se interviene bajo los postulados de la primera ley de patrimonio existente en España¹, con muchos años de existencia a sus espaldas, y en el marco de un debate internacional acerca de cómo se ha de intervenir en el patrimonio histórico emanado de la

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación *Aplicación de la fluorescencia de Rayos X a los revestimientos del patrimonio arquitectónico extremeño* (IIPR01A051) dentro del II Plan Regional de Investigación y desarrollo Tecnológico e Innovación de Extremadura (2001-2004)

¹ Nos referimos a la Ley de 13 de Mayo de 1933 en cuyo artículo diecinueve recoge: "Se proscribe todo intento de reconstitución de los monumentos, procurándose por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocible las adiciones".

entonces reciente “Carta de Venecia”².

A continuación y tras la llegada de la democracia el edificio cae en el olvido de la administración y no se vuelve a actuar en él hasta avanzada la década de los ochenta. Esta nueva intervención se realiza bajo los postulados de la ley de patrimonio histórico español y de nuevo bajo una situación internacional en la que se han sobrepasado los criterios surgidos en la carta de Venecia.

Por tanto es nuestro objetivo en las próximas líneas valorar y justificar en el tiempo, las sucesivas intervenciones realizadas en este edificio, los resultados de las mismas en función de la normativa vigente, el avance o retroceso de los resultados en función del panorama internacional y el estado actual.

Con anterioridad a la entrada en vigor de la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura en 1999, la comunidad autónoma extremeña venía realizando un número creciente de intervenciones en su patrimonio arquitectónico acompañado de una sucesión de encuentros y reuniones en las que la conservación del patrimonio histórico-artístico marcaba el eje central de estos debates.

La mayor parte de estas actuaciones se fundamentaban en trabajos de consolidación de estructuras de fábricas –cimentaciones y cubiertas- así como restauración de elementos de fachada –detalles ornamentales y revestimientos especialmente-. Eran objeto de estas realizaciones edificios civiles y religiosos deteriorados por el paso del tiempo y a veces el mal uso dado con el transcurrir de éste. Estas operaciones, en apariencia sencillas, continuaban copando en la actualidad el grueso de las intervenciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

No obstante lo dicho, desde hacía varios años se venía gestando un proyecto que tenía como objetivo final la revitalización y puesta en valor de la Vía de la Plata, antiguo eje viario romano que atraviesa la región de norte a sur. El proyecto, ejecutado en más de un 60 %, comprende centros de interpretación instalados en edificios históricos así como una red de albergues para alojar a los interesados en recorrer, con distintos medios, este camino cultural.

Esa revalorización del trazado viario habría de llevar aparejada la restauración y rehabilitación de determinados edificios del patrimonio artístico extremeño que jalonaban los pueblos surgidos al amparo de aquel antiguo viario. Entre esos edificios se encuentra el castillo de Feria, localidad situada en los límites de la Comarca de Tierra de Barros con la Sierra de Jerez y punto geográfico determinante en el camino que une Zafra con Badajoz.

Con la puesta en valor de este ancestral camino Extremadura quiere

² Reciente por cuanto que la citada Carta se redacta en 1964 y sólo tres años después se inician las primeras obras en el Castillo de Feria.



1. Castillo de Feria, panorámica a mediados de siglo XX. (Foto Archivo Municipal de Feria).

ofrecer una nueva perspectiva de su historia y cultura a través de un Itinerario Cultural que recoge una gran parte de la trayectoria histórica artística de la región.

La relevancia del edificio que hemos escogido viene dada por la propiedad que tuvo el mismo, el linaje de los Feria, y como es lógico por la posición que ocupa el mismo en lo alto de la Sierra del Castillo desde la que es posible controlar la mayor parte de los dominios señoriales. Es la de Feria una construcción defensiva más de todas cuantas salpican estas tierras de la Baja Extremadura, gestionadas durante siglos en su mayoría por la Orden Militar de Santiago a excepción de las que formaban parte de las propiedades de la nobleza.

A pesar de que Feria dio nombre al Señorío, posterior Condado y finalmente Ducado de los Suárez de Figueroa, nunca albergó entre los muros de su castillo la residencia de los mismos. Éstos en principio se establecieron en su casa fortaleza de la vecina Villalba de los Barros y con posterioridad en el alcázar palacio que mandaron construir en la también vecina Villa de Zafra. Según el historiador Rubio Masa junto a las fortalezas de Nogales, Oliva y Zafra, la de Feria serviría de *“freno a las previsibles presiones portuguesas”*³.

Asentado sobre una antigua fortaleza musulmana, su construcción se inicia a mediados del siglo XV bajo mandato del primer Conde, (Lorenzo II Suárez de Figueroa) y sufrirá diversas remodelaciones con sus sucesores. Destacará sin embargo su imponente torre del homenaje inscrita en un recinto amurallado de perímetro irregular adaptado perfectamente a las condiciones del terreno sobre el que se yergue. En el interior de dicha torre, cuatro

³ Proyecto de Consolidación, Restauración y Acondicionamiento de la Torre del Castillo de Feria, “Memoria Histórica”, Oficina de Gestión Proyecto Alba Plata, Mérida.



2. Torre del Homenaje, primer cuarto del siglo XX. (Foto F. Garrorena, Diputación Provincial de Badajoz).

plantas dividen la construcción: un semisótano, dos plantas de piso y una última de cubiertas. Numerosos huecos se abren al exterior confundiéndonos a veces con su correspondiente piso interior, muchos de ellos desiguales en tamaño y decoración.

Abundan las clásicas saeteras, algunas ventanas cuadradas enmarcadas con sillares graníticos y un par de ventanas de clara inspiración gótica.

La puerta de acceso a la torre se nos presenta festoneada y con una inscripción inconclu-

sa, por la pérdida del material, en donde se pueden leer las palabras “fortificar y ennoblecer” como respuesta a la idea expresada por el historiador antes citado de:

“... ennoblecimiento del edificio como símbolo estático del condado ... debe encuadrarse el decorativismo evidente en toda la construcción ... aquí desde las ventanas recercadas con sillares de tracerías góticas de mármol y la pequeña portada, bajo un arco festoneado con hojas de higuera ... hasta las yeserías de algunas estancias evidencian la idea expresada”.

Toda la construcción está realizada en mampostería si bien incorpora otros materiales como el granito, el ladrillo o el mármol. En los lienzos de muralla numerosas torres y cubos salpican el perímetro interrumpido en algunas zonas por la pérdida total del paramento murario (especialmente en la zona norte).

Hasta comienzos del siglo XIX el castillo se mantenía en pie, con el lógico deterioro de los años, pero en su integridad, custodiado por un alcaide. La llegada de los franceses supondría la destrucción entre otros inmuebles de



3. Torre del Homenaje, fotografía actual

la villa de parte del recinto amurallado y el interior de la torre del homenaje⁴.

“... su destrucción –referida a la Ermita de la Candelaria- y la del castillo tuvieron lugar en 1811. Ciertamente no puede precisarse el daño que causaron a la fortaleza, puesto que ha sido más el deterioro hecho después por los propios vecinos que el destrozo de los franceses: rejas, piedra de cantería, ladrillos desaparecieron, una vez abandonado, para utilizarse en las propias viviendas”⁵.



Madoz describe la fortaleza con dos plazas de armas, una de ellas con dos cisternas, mientras que a Mérida le cuesta identificar ya en el primer cuarto de siglo XX ambos recintos amurallados: *“...Lo que se conserva mejor es el segundo recinto en cuyo centro se eleva la mole cuadrada, altísima e imponente de la torre del homenaje...”*⁶. En su descripción Mérida aún pudo ver cubierto el aljibe que hoy está completamente destrozado, sin embargo, la torre de cuatro pisos comenta estar en *estado de ruina*.

Éste será el aspecto que conserve el inmueble hasta que se acometan las primeras obras de conservación avanzada ya la década de los sesenta. Con anterioridad las circunstancias históricas que atraviesa la región no son, como en el resto del país, las más favorables para el mantenimiento de la fortaleza,

⁴ MADOZ, P.: *Diccionario Histórico, Geográfico-Estadístico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1848-1850.

⁵ MUÑOZ GIL, J.: *La Villa de Feria*, Badajoz, Diputación Provincial, 2001.

⁶ MÉLIDA ALINARI, J.R.: *Catálogo Monumental de España: provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1924.



4. Puerta de acceso a la torre del homenaje tras la restauración.

por lo que su trayectoria estará siempre asociada a una imagen desoladora que debía contrastar enormemente con la poderosa y altiva de épocas pasadas. A ello hemos de añadir la rapiña sistemática de los materiales de construcción de los monumentos, que será una constante durante nuestro siglo afectando a muchos inmuebles aún en pie.

En este sentido, la declaración de la villa como Conjunto Histórico ha de ser entendida positivamente porque incidirá en la importancia histórica artística de ambos,

castillo y conjunto, y servirán de punto de atracción para futuras actuaciones conservadoras. El camino para la recuperación del castillo quedará totalmente despejado cuando, poco antes de las primeras obras iniciadas en 1967, la Diputación Provincial de Badajoz decida construir una pista de tierra que permita el acceso hasta la cima. Entonces las dificultades para llegar hasta el castillo desaparecerán y se iniciará el camino de su puesta en valor que llega hasta nuestros días.

La primera de estas actuaciones tiene lugar en 1967 a cargo del arquitecto D. José Menéndez-Pidal Álvarez quien realiza una interesante labor en el ámbito de la comunidad extremeña participando en numerosos proyectos de restauración⁷. A esta actuación inicial le seguirán otras tres abordadas por

⁷ Su fructífera labor como arquitecto para la zona de Badajoz se dejó notar en los monumentos más destacados de la capital (Alcázar, Catedral y Baluartes fundamentalmente) así como en otros edificios igualmente significativos del patrimonio arquitectónico extremeño: Conventual de Santiago en Calera de León; edificios monumentales de Llerena –Convento de Santa Clara, Iglesia de Santiago, Palacio de la Inquisición, Plaza Mayor–; Castillo de Medellín; Edificios y ruinas romanas de Mérida; y recinto amura-



5. Ventana gótica en torre del homenaje. (Foto Oficina Alba Plata).

dicho arquitecto en las que la torre del homenaje y los lienzos de muralla acaparan toda su atención en un reducido período de tiempo que finaliza en 1974. Desde entonces y hasta 1996 el castillo no vuelve a sufrir obra alguna de reparación y en esta última ocasión por parte del gobierno regional que asume las competencias en cultura apenas comenzada la década de los ochenta. Dos años más tarde, en el 1998, es de nuevo la torre la protagonista de la actuación, en esta ocasión como un subproyecto más de los que integran el Proyecto Alba Plata, citado con anterioridad, y realizada por otro arquitecto estrechamente ligado al patrimonio extremeño.⁸

En la primera de las actuaciones, acometida en 1967, el arquitecto aclara que se trata de obras de conservación y presentación en el castillo, concretamente en el segundo de los dos recintos con los que contaba, toda vez que el primero ha desaparecido. Con un presupuesto que asciende a las cien mil pesetas el arquitecto se propone “*poner en valor y conservar algunas zonas de la muralla y torreones, consolidando, limpiando y compactando aquellas zonas más necesitadas de ello*”⁹. El criterio que seguirá para los lienzos de muralla y para las torres será el de su limpieza y resanado para

llado de Olivenza entre otros. Casi cuatro décadas dedicadas a la recuperación del patrimonio arquitectónico extremeño que abarcan desde los años cuarenta hasta los setenta.

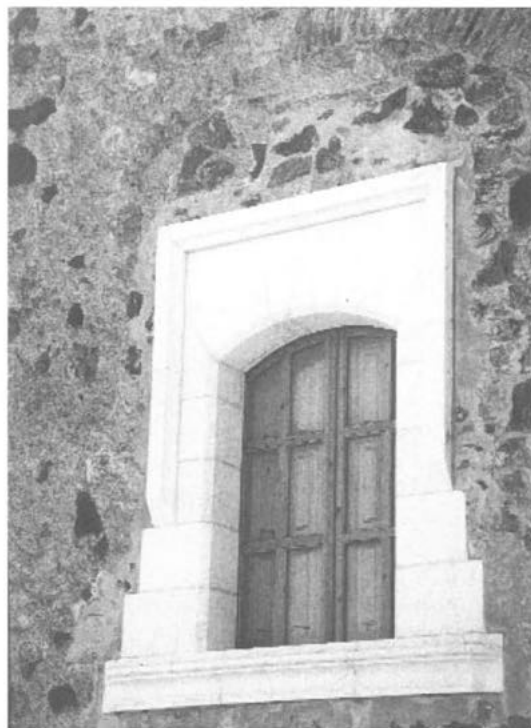
⁸ En 1996 se lleva a cabo el *Proyecto de Instalación de Alumbrado Ornamental en el Castillo de Feria*, realizado por D. Juan Antonio Rodríguez Caro, Ing. Téc. Industrial; y en 1998 el *Proyecto de Restauración de la Torre del Homenaje del Castillo de Feria*, abordada por D. Manuel Fortea Luna, Arquitecto.

⁹ MENÉNDEZ PIDAL, J.: *Proyecto de obras de conservación en el Castillo de Feria (Badajoz)*, 1967, (A)rchivo (G)eneral de la (A)dministración, Sección Cultura, Leg. 111.

6. Ventana restaurada.

dejarlos “*en perfectas condiciones*” siendo este el capítulo más costoso de todos los previstos.

Con posterioridad a estos trabajos, al año siguiente (1968), será la torre del homenaje la que capte la atención del mismo arquitecto; en el proyecto hace constar el buen estado general que presenta la fábrica, especialmente su cerramiento, aunque también es verdad que se lamenta del estado interior que presenta el castillo, completamente en ruinas “*habiendo desaparecido las bóvedas que sostenían sus forjados de piso en razón de la destrucción del muro de crujía intermedio, que sustentaba estas bóvedas*”¹⁰. Al conservarse el arranque de estas bóvedas y de parte del muro de crujía “*para su restitución sin lugar a dudas*” el arquitecto plantea en el proyecto



“...la consolidación y conservación de las bóvedas, arcos y muro de crujía en el interior de la torre del homenaje, reparando las puertas de acceso, ornamentadas, cuyos elementos caídos deben volver a su lugar; la restitución de las bóvedas destruidas correspondientes al sótano, incluso sus forjados y pavimentos”¹¹.

La intervención podemos considerarla rotunda por cuanto se procede también a atirantar y consolidar los paramentos externos “...*embebiendo dentro de los forjados que se propone restituir, sendas losas de hormigón armado que, junto con un zuncho perimétrico de vigas del mismo material conse-*

¹⁰ MENÉNDEZ PIDAL, J.: *Proyecto de Obras de Conservación en el Castillo de Feria (Badajoz)*, 1968, Instituto de Patrimonio Histórico Español, Sección Monumentos y Arqueología.

¹¹ *Idem*.



7. Aspecto anterior a la restauración.

guirán la indeformabilidad de los paramentos verticales de la torre en el futuro”¹².

Una nueva intervención tiene lugar en 1970¹³, cuando el edificio ya ha sido declarado Monumento Nacional. En esta última, se nos informa de los trabajos acometidos dos años atrás y que afectaron a las plantas sótano, baja y primera de la torre. Quedando entonces pendientes “*para la consolidación del conjunto de la torre la última planta, con sus accesos y la consolidación de las terrazas que rematan la construcción*”¹⁴.

En esta ocasión podemos hablar de numerosas piezas añadidas a la construcción realizadas expresamente durante los trabajos para garantizar la seguridad en huecos y puertas del castillo, como es el caso de la puerta ornamental de acceso a la torre para la que se reproducirán “*...piezas nuevas, también de cantería, pero bien diferenciadas de las primitivas, aunque entonándolas en color y claroscuro*”. Junto al añadido de nuevas piezas se emplearán técnicas de consolidación y de “presentación” de los diferentes huecos (retacado, reposición de molduras y guarniciones, etc).

En esta intervención se actúa directamente sobre “*el testero donde existió la gran chimenea de calefacción, se restituirán las formas generales de la campana, cerrándose de esta manera, la gran mella que hoy afea y compromete este lienzo, que abarca la planta baja y noble de la torre*”.

El costo total del proyecto asciende a 554.692,53 pesetas, cuadruplicando el presupuesto de la primera intervención de tres años atrás.

¹² *Ídem*.

¹³ El proyecto le fue encargado con un año de antelación, concretamente 1969.

¹⁴ MENÉNDEZ PIDAL, J.: *op. cit.*, A.G.A., Sección Cultura, Leg. 165.



8. Tramo de recinto amurallado sin intervenir.

No obstante las obras continúan; el objeto es conservar y poner en valor el castillo y en esa línea se dirigen las actuaciones realizadas en 1973: *“Prácticamente concluidas las obras para la conservación del gran torreón del castillo, puede rematarse éste en pequeños detalles y al propio tiempo iniciar la restauración del muy completo sistema defensivo de su recinto amurallado”*¹⁵. Con esta nueva actuación el castillo recuperará su configuración arquitectónica primitiva puesto que el arquitecto no duda en *“recrear los muros hasta enrasarles con el conjunto”* siempre con el objetivo marcado de hacer visitable todo su contorno, aunque consideramos, dado que no figura en el proyecto, que no debió reconstruir todo el perímetro amurallado, puesto que los restos existentes en la actualidad evidencian una falta de materiales y una indefinición propia de mucho tiempo atrás y no de un par de décadas desde la citada intervención. De nuevo emplea grapas de hormigón y los medios disponibles a su alcance logrando recrear varios tramos del adarve desde donde contemplar la inmensa torre ya restaurada.

El arquitecto se expresa al respecto del siguiente modo:

“Prácticamente concluidas las obras para la conservación del gran torreón del castillo, puede rematarse éste en pequeños detalles, y al propio tiempo iniciar la restauración del muy completo sistema defensivo de su recinto amurallado”.¹⁶

El paso de tiempo y la dejadez sobre el monumento habían provoca-

¹⁵ MENÉNDEZ PIDAL, J.: *op. cit.*, A.G.A. Leg. 67.

¹⁶ *Idem.*



9. Tramo de recinto amurallado restaurado: cubo y adarve.

do el derrumbe de parte del material de los lienzos así como la acumulación de escombros en gran parte del perímetro amurallado hasta el punto de desvirtuar algunos tramos del mismo, al quedar ocultas importantes franjas de muralla. El interés del arquitecto residió en recuperar la cota primitiva de la muralla, eliminando los citados escombros pero clasificando el material derruido por si fuera de utilidad o tuviera algún interés.

Los trabajos consistieron fundamentalmente en el recalzo y la consolidación de los lienzos de muralla y en el cosido de las grietas que presentaba con *“llaves de hormigón embutidas en el espesor del muro y por lo tanto no visibles al concluirse los trabajos, o bien mediante sillares pasantes...”*¹⁷

La partida presupuestaria destinada a esta nueva actuación se incrementó considerablemente respecto a las anteriores por un montante global de 5.210.760 pesetas.

Con posterioridad a esta intervención, no volvemos a tener noticias de obra alguna de reparación o consolidación en la fortaleza de Feria hasta bien entrada la década de los noventa. A partir de 1996 y posteriormente en 1998, el castillo es intervenido como elemento integrante del Proyecto Alba Plata y por tanto como un subproyecto más por su posición estratégica en el discurrir del trazado romano.

En 1996 se procede a instalar un sistema de alumbrado ornamental en el castillo para el que se lleva a cabo una importante inversión por valor de 9.782.549 pesetas que contempla *“...la iluminación artística del castillo para...que resalten durante la noche la magnífica planta y disposición del*

¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, J.: *Ídem*, “Memoria Descriptiva”, 1975, A.G.A. Leg. 67.



10. Tramo de recinto amurallado restaurado: adarve.

monumento”¹⁸, además de eliminar las luminarias del alumbrado de la carretera de acceso al castillo y reponer aquellos puntos de luz que se requiriesen.

El aspecto de la iluminación en edificios históricos y conjuntos monumentales a veces pasa desapercibido pero su implicación en la valoración final de la obra es fundamental, dado que de ella depende, especialmente durante la noche, el realce del edificio y su entorno; en definitiva, de la iluminación se desprende la importancia del mismo puesto que no todos los edificios que conforman el patrimonio histórico artístico son susceptibles de recibir una iluminación ornamental. Sin olvidar por supuesto, que la instalación de lámparas y sistema de luces implica una serie de trabajos constructivos que a veces no alcanzan el éxito esperado en el edificio sobre el que se instalan, hasta el punto de poder llagar a desmerecer una buena intervención arquitectónica.

A este punto hemos de añadir una cuestión más, como es la de saber qué elementos merecen una especial atención durante la iluminación nocturna sin

¹⁸ RODRÍGUEZ CARO, J.: *Proyecto de Instalación de Alumbrado Ornamental en el Castillo de Feria (Badajoz)*, 1996, Badajoz, Servicio de Obras, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura.



desvirtuar o generar falsas perspectivas sobre el edificio y en consecuencia ante el espectador que lo contempla, refiriéndome con ello a las texturas materiales, elementos ornamentales, amplitud espacial, etc. De ello dependen también los tipos de luces empleados, favoreciendo especialmente a la piedra las lámparas de vapor de sodio de alta presión, que proporcionan una luz de tonalidad blanco dorada, y la disposición que adopten las mismas.¹⁹ Por otro lado la instalación de varios circuitos de luz, que pueden ser encendidos independientemente genera una mayor posibilidad de juego en los elementos iluminados. En este caso la protagonista es la Torre del Homenaje aunque también adquieren importancia las murallas y los torreones ruinosos de su perímetro.

En el proyecto de iluminación se contempla utilizar el mínimo número posible de proyectores y, siempre que las condiciones lo permitan, ocultarlos en la construcción. Se evitarán las voladuras, dado que la zona sobre la que se asienta el castillo es completamente rocosa, y en su lugar se excavarán zanjas o se recurrirá a la obra de fábrica para ocultar la instalación (nichos de camuflaje de piedra), procurando que ésta pase desapercibida a los ojos del visitante y disminuyendo así el impacto ambiental.

El proyecto concluye con una propuesta de iluminación de la carretera que da acceso al castillo.

Finalmente, la última intervención operada en el monumento tiene lugar en 1998 y es la que se realiza a través del Proyecto Alba Plata con el objeto de adecuar la primera planta de la fortaleza como archivo ducal de la Casa de Medinaceli.²⁰ Sin embargo, al día de hoy y concluidas las obras, las posibilidades de instalar dicho centro documental están “congeladas” dado el coste económico de la duplicación de fondos y el traslado de éstos al nuevo centro.

Como bien recoge el arquitecto responsable de la intervención:

“... en resumen consisten en reparaciones de huecos exteriores, picado y estucado de todos los paramentos, tanto verticales como horizontales,

¹⁹ Así por ejemplo, se ha contemplado instalar en los huecos existentes en las aceras de la Torre del Homenaje, colocados en los bordes del dintel de los huecos un proyector por hueco orientado oblicuamente, para que iluminen fuertemente por un lado, quedando la otra cara muy débilmente iluminada.

²⁰ Con anterioridad (1994) fue necesario formalizar un contrato de cesión entre la Fundación Casa Ducal de Medinaceli y el Ayuntamiento de Feria, dado que el Castillo era propiedad de la Duquesa de Lerma. En dicho documento se acuerda ceder el uso del castillo a título gratuito y por noventa y nueve años para dedicarlo exclusivamente a fines culturales, reservándose la Fundación “el uso de la planta alta de la torre, para aplicarlo a los fines fundacionales, entre los que cabe contemplar la instalación del Archivo Histórico del Ducado microfilmado y complementado, si fuera el caso con otros archivos históricos nobiliarios relacionados con Extremadura, o a la organización de exposiciones sobre el patrimonio histórico de la Casa de Medinaceli”. *Convenio de Cesión*, Archivo Municipal de Feria.



11. "Nichos de camuflaje" para la instalación de luminarias realizados durante el proyecto de iluminación ornamental del castillo en 1996.

solería, instalación completa de un aseo, dotación de instalación eléctrica e iluminación y recuperación de ventanales de mármol. Así mismo se restituyen los bancos de granito de todas las puertas interiores de dicha planta... las operaciones de yesería en el perímetro de arranque de las bóvedas consiste en sacar un molde de las existentes y fabricar copias para su colocación en el resto de aquellas"²¹.

Con las sucesivas actuaciones que hemos descrito, la torre del homenaje presentaba un estado estructural bastante bueno lo que propicia una intervención centrada fundamentalmente en consolidaciones y añadidos de elementos decorativos que permitan una lectura aproximada al aspecto primitivo de la torre y también acorde con la función que va a albergar.

En esta línea se consolidan los ventanales y la puerta de estilo gótico, para los que se fabrican piezas de mármol blanco de labra fina, así como el

²¹ FORTEA LUNA, M.: *Proyecto de Consolidación, Restauración y Acondicionamiento de la Torre del Castillo de Feria*, 1998, Oficina de Gestión del Proyecto Alba Plata.



12. Estado actual que presentan las citadas luminarias y nichos.

resto de huecos y ventanas con piedra de granito de los alrededores. Se instala también una solería de ladrillo cerámico rústico, se retiran los revestimientos de cemento y cal preexistentes, sustituyéndolos por otro de estuco tricapa al fuego, se coloca nueva carpintería y se concluyen los trabajos con una nueva instalación eléctrica.

Destacamos de esta última actuación, la reposición en mármol de los dos grandes ventanales góticos a partir de las piezas en escayola instaladas por Menéndez-Pidal en su intervención de 1970 y dispersas por el suelo alrededor de la torre. Estos elementos tan significativos apenas son tratados con la importancia que merecen por el primer arquitecto y podemos decir que acaparan toda la atención para el último. Se trata de hecho de los únicos elementos ornamentales que posee el edificio y que lo particularizan con respecto a construcciones similares cercanas.

Concluidos los trabajos con la adecuación del interior, en la actualidad la torre permanece sin uso definido y cerrada a las visitas, lamentando con ello no haber alcanzado su total rehabilitación. Además, recientemente ha quedado desierto el concurso de adecuación del entorno del castillo que se encuentra en un estado deplorable. Las numerosas intervenciones si bien han



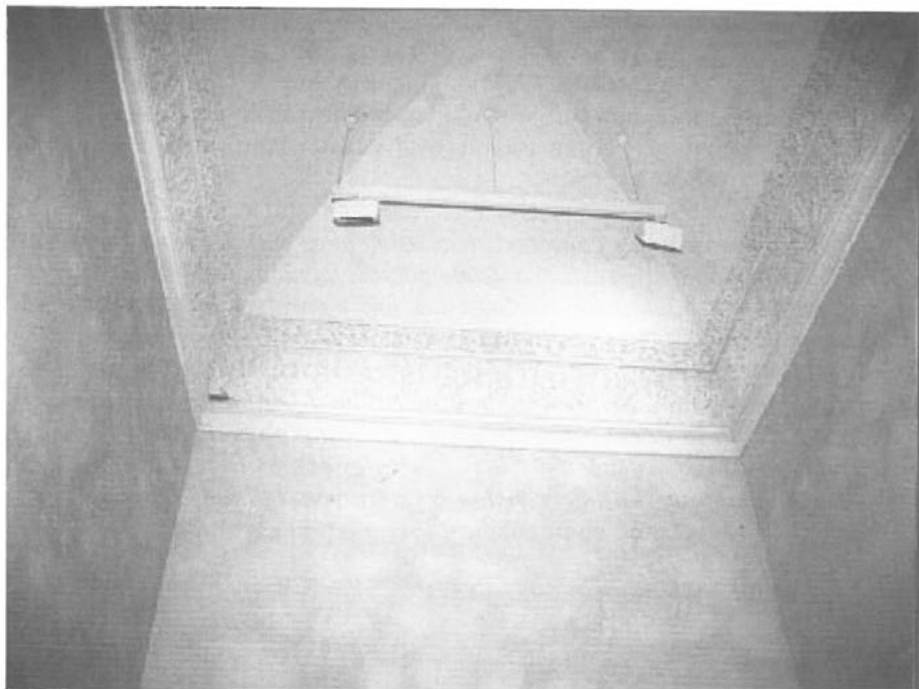
13. Bóveda de la primera planta del castillo antes de la restauración destinada a albergar la documentación del archivo de la Casa de Medinaceli. (Foto Oficina Alba Plata).

contribuido positivamente a la conservación y mantenimiento del edificio no han contemplado actuaciones de respeto para con su entorno.

El entorno además es una figura legal que goza del mismo interés e importancia que el propio edificio en sí por lo que su adecuación debe acometerse al tiempo que se realizan las obras de restauración o al menos inmediatamente después de la conclusión de aquellas. Un dilatado espacio de tiempo entre las obras de restauración y las de adecuación del entorno no beneficia a nuestro juicio al edificio, sino que lo perjudica, acentuando si cabe su imagen de abandono.

El acceso al recinto amurallado está permanentemente abierto por carecer de un elemento de cierre que al menos proteja los consolidados adarves y lienzos de muralla. Es posible apreciar en un paseo por su interior el deterioro sufrido en los puntos de luz instalados durante el proyecto de iluminación acometido hace no más de cinco años.

Es imprescindible pues, junto a la puesta en valor del inmueble, la adecuación de su entorno, puesto que si bien, la primera puede albergar alguna actividad alternativa, la segunda requiere de una intervención urgente para revitalizar el espacio, permitir el disfrute de su enclave y de unas panorámicas destacables.



14. Bóveda restaurada de la citada dependencia. (Foto Oficina Alba Plata).

Además se ha de procurar mantener en esta línea todas las intervenciones que requieran “tan solo” de unas consolidaciones o a lo sumo algunas reparaciones o “restauraciones”, procurando la ausencia de notoriedad salvo cuando no existan elementos históricos suficientes que permitan una actuación desapercibida. Una línea iniciada por Menéndez Pidal con su labor conservadora, heredera de los postulados de Brandi, si bien discutida en algunas ocasiones por la falta de documentación necesaria en proyectos de estas características. De hecho Menéndez-Pidal acomete la reposición de las piezas de los vanos y la puerta góticos sin aludir a este hecho, para nosotros tan significativo, en ninguno de sus proyectos. Aunque el resultado final conseguido en su momento con las piezas de escayola puede justificarse con la siguiente definición del concepto de restauración realizada por Brandi: *“El hecho de que el material puede ser el mismo no es suficiente para autorizar el completamiento de un monumento inacabado o deteriorado, ya que se convertiría en una falsificación histórica y estética”*.

Prima, en las intervenciones analizadas, un criterio estético que impide actuar con rotundidad sobre el edificio. Un edificio ruinoso, aunque no en ruinas, que conserva su envoltura externa y es reconstruido en su interior a partir de las huellas de sus elementos arquitectónicos originales (arranque de



bóvedas fundamentalmente). Una restauración comprensible en el marco de actuación de la Carta de Venecia que presta especial atención a los valores artísticos, estéticos y formales del monumento y que se mantienen aún con gran interés, según hemos comprobado, en la más reciente de todas las restauraciones comentadas como establece la Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura**:

“Se respetarán las características esenciales del inmueble sin perjuicio de que pueda utilizarse el uso de elementos, técnicas y materiales actuales para la mejor adaptación del bien a su uso y para valorar determinados elementos y épocas... Los intentos de reconstrucción únicamente se autorizarán en los casos en los que la existencia de elementos originales o el conocimiento documental suficiente de lo que se haya perdido lo permitan. En todo caso, tanto la documentación previa del estado original de los restos como el tipo de reconstrucción y los materiales empleados deberá permitir la identificación de la intervención y su reversibilidad”. Artículo 33, Criterios de intervención en inmuebles.

Fuentes y Bibliografía

Fuentes

Archivo Central Ministerio de Cultura, Madrid.

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares.

Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid.

Servicio de Obras y Proyectos, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, Mérida.

Archivo de la Diputación Provincial de Badajoz.

Bibliografía

ANDRÉS ORDAX, S. (Dir.) y otros: *Monumentos Artísticos de Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Segunda Edición, Mérida 1995.

CASES GÓMEZ DE OLMEDO, S.: *Fuentes documentales para la restauración de monumentos de España*, Madrid, Ministerio de Cultura.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I.: *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Cátedra, Madrid 1999.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Documentos para la historia de la restauración*, Universidad de Zaragoza, 1999.

**Quisiera mostrar mi agradecimiento a D. José Muñoz Gil, Cronista Oficial de Feria, personal del Ayuntamiento de Feria, personal de la Oficina de Gestión del Proyecto Alba Plata y a D. Manuel Fortea Luna por las indicaciones realizadas durante la elaboración de este trabajo.



Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, 29 de marzo de 1999.

MATEOS CRUZ, P. (coord...) y otros: *Extremadura Restaurada*, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, Mérida 1999.

MÉLIDA ALINARI, J.R.: Catálogo Monumental de España, Provincia de Badajoz (1907-1910), Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid 1924.

MUÑOZ COSME, A.: *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Ministerio de Cultura, Madrid 1989.

ORDIERES DÍEZ, I.: *Historia de la Restauración Monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid 1995.

RUBIO MASA, J.C.: *El Mecenazgo Artístico de la Casa Ducal de Feria*, Editora Regional de Extremadura, Mérida 2001.



LA OLIGARQUÍA MALAGUEÑA Y SU PAPEL EN LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO LOCAL

EVA MARÍA RAMOS FRENDÓ

Si a lo largo de la Edad Moderna el impulso y promoción artística en la ciudad de Málaga, como en el resto de la nación, estuvo en manos de los grupos privilegiados, es decir la nobleza y las altas jerarquías eclesiásticas, el siglo XIX supuso el fin de esta situación y la entrada de un nuevo grupo, la alta burguesía comercial, industrial y financiera que pasaría a suplantar a los anteriores protagonistas.

Este reemplazo tendrá una clara repercusión en el mundo de las artes donde se producirá la sustitución del antiguo sistema de mecenazgo por el denominado mercado del arte¹.

Concretamente, en la ciudad malagueña, tras un primer periodo crítico que abarcaría el primer tercio del siglo XIX, durante el que se paraliza una anterior época de esplendor comercial acontecida a finales del siglo XVIII y se suceden diversas calamidades: guerra con Gran Bretaña, epidemias, terremotos, inundaciones, etc., el segundo tercio, cuyo inicio se establece en el año 1833², supondrá la reactivación de la localidad gracias a la labor de un destacado grupo de comerciantes e industriales, esta alta burguesía a la que hacíamos mención, que colocarán a la ciudad en el segundo puesto dentro de España en lo que a industrialización se refiere y, durante el periodo comprendido entre 1834 y 1861, la elevarán a primera productora de hierro colado en el ámbito nacional³, liderazgo propiciado por motivos coyunturales como fueron las Guerras Carlistas que paralizaron las industrias del norte.

¹ GUTIÉRREZ BURÓN, J.: "El cambio de clientes en el siglo XIX: El arte como mercancía. Consecuencias", en *ACTAS del VII Congreso Español de Historia del Arte, Mesa I (Patronos, promotores, mecenas y clientes)*, Universidad de Murcia, 1992, pág. 625.

² LACOMBA, J. A.: "Málaga 1833: la frontera entre dos épocas", *Jábega* n° 8. Málaga, Diputación, 1974, págs. 36-40. Este mismo artículo constituye uno de los capítulos de su obra: *Sociedad y política en Málaga en la primera mitad del siglo XIX*, Málaga, Ágora, 1989, págs. 33-42.

³ GÁMEZ AMIÁN, A.: *Fernán Alarcón Luján: un empresario capitalista en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1990, pág. 32.

Esta época de esplendor económico tendrá tras de sí a un reducido número de familias, "*reducido en cuanto número, pero muy poderoso en cuanto a ámbitos de influencia*"⁴, que van a controlar toda la vida de la ciudad⁵ y, como es natural, entre sus diversos campos de actuación estará todo lo relacionado con el arte y la cultura de la localidad. Este grupo, compuesto casi en su totalidad de inmigrantes, muchos de ellos extranjeros (Loring, Crooke, Livermore, Pettersen, Rein, Nagel, Grund, Roose, Manescau, Delius, Schotlz, Souviron, etc.) y otros procedentes del norte de la nación, conformaron un coto muy cerrado, algo que consiguieron a través de los matrimonios entre miembros de las mismas familias, y fueron tomando conciencia de que constituían una nueva clase social que debía de servir de modelo al resto de los ciudadanos, la conocida como burguesía dirigente u oligarquía malagueña⁶.

1. Los patrimonios artísticos burgueses

La imagen externa que proyectó esta nueva elite social formada en Málaga debía ser cuidada al máximo para consolidar la posición recién adquirida. Uno de los principales requisitos a cumplir era contar con una vivienda digna, en un lugar que fuera bello, cómodo y distintivo de su condición⁷. El espacio elegido para este fin fue la recién creada Alameda y otras zonas cercanas a ella, como Cortina del Muelle o la Alameda de los Tristes.

Una vez adquirieron un lugar que les otorgara prestigio, a continuación, levantaron su mansión. En Málaga dichas residencias fueron casas unifamiliares no ajardinadas, normalmente entre medianerías, donde se materializó lo que se conoce como vivienda burguesa⁸. A esta vivienda urbana, generalmente, habría que sumar otra hacienda o finca de recreo donde la familia se trasladaba durante los meses de más calor.

Estas residencias, y de modo preferente los salones con que contaban, fueron el escenario de numerosas fiestas, veladas y recepciones donde se reu-

⁴ QUILES FAZ, A.: *Málaga y sus gentes en el siglo XIX. Retratos literarios de una época*, Málaga, Arguval, 1995, pág. 41.

⁵ Como nos indica la profesora María Dolores Ramos: "En contadas ocasiones podrá decirse con mayor seguridad que una capa social tan reducida abarcaba tanto. Todo lo controlaban". RAMOS PALOMO, M. D.: "Estructura social en Málaga (I): el vértice del poder, 1900-1920", en *Baética* n° 8, Málaga, Universidad, 1985, pág. 519.

⁶ MORALES MUÑOZ, M.: *Economía y sociedad en la Málaga del siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1983, págs. 74-75.

⁷ GARCÍA GÓMEZ, F.: *Los orígenes del urbanismo moderno en Málaga: el Paseo de la Alameda*, Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1995, pág. 155.

⁸ SIMÓ, T.: "Formación del espacio burgués", en *Fragmentos* n° 15-16, Madrid, 1989, pág. 98.



niría lo más notorio de la Málaga decimonónica, junto con algún visitante excepcional que acudiera a nuestra localidad. En estos salones, escaparate de nuestra burguesía, se ubicaron los muebles más lujosos y, si era posible, antiguos, junto con las obras de arte adquiridas, principalmente, con fines decorativos y, además, como un claro signo de prestigio y ostentación. Allí nuestros oligarcas, y de modo especial sus esposas, lucirían sus más elegantes atavíos, buscando seguir los dictados de la moda que llegaba de París, para de este modo mostrar que su capital y posición era tal que se podían permitir los viajes al extranjero o la importación de prendas de dicha procedencia.

Esta adquisición de obras de arte para la decoración de los distintos espacios o dependencias de la vivienda, algo ya realizado en el Antiguo Régimen por los nobles y ahora, como no podían ser menos, continuado por nuestros burgueses por ser un comportamiento que era sinónimo de prestigio, dio lugar, en diversas ocasiones, a la gestación de patrimonios artísticos que, en algunos casos, pueden ser denominados colecciones⁹, destacando, por ser los más abundantes, los patrimonios pictóricos.

La primera generación de comerciantes e industriales, entre los que destacaron apellidos como los Heredia, Crooke, Larios, Grund y Loring, entre otros, consiguieron, a través de la compra de obras pictóricas o de otro tipo, la salvación de parte de nuestro patrimonio eclesiástico.

Estos burgueses, responsables de la consolidación de las primeras fortunas, constituyeron sus patrimonios en el segundo tercio del siglo XIX y la gran mayoría de sus fondos fueron pinturas antiguas¹⁰ de temática religiosa, algo que también se había producido en las restantes provincias españolas¹¹. Estas diversas obras procedían de algunos nobles arruinados¹², pero especial-

⁹ Sobre el coleccionismo en Málaga véase nuestra Tesis Doctoral *El coleccionismo decimonónico malagueño*, Málaga, 2002 y de modo preferente las páginas 107-338. Hablaremos de colecciones cuando tras el patrimonio existente observemos una erudición por parte de sus poseedores que les permita un verdadero conocimiento de aquello que poseen y, además, en los casos que dichas colecciones hayan sido fraguadas con un claro criterio de selección, buscando algo más que simples objetos de ornamentación para el hogar.

¹⁰ Entendiéndose por antiguas aquellas realizadas antes del siglo XIX, de las cuales las más abundantes, por lo observado en los diferentes inventarios analizados o en las obras presentadas a las exposiciones locales, fueron las del siglo XVII.

¹¹ Por ejemplo, según nos indica Rafael Gil: “...el coleccionismo de pintura religiosa fue una de las peculiaridades que definieron al coleccionismo valenciano del siglo XIX”. Véase GIL SALINAS, R.: “El gusto por la pintura religiosa a través de las colecciones particulares valencianas del siglo XIX. La colección Ferrándiz”, *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1988, pág. 128. En Cádiz y en Granada se pueden observar idénticas características entre las diversas colecciones. Véase GOMEZ ROMÁN, A. M.: *El fomento de las artes en Granada: mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*, Universidad de Granada, 1997, págs. 272-273 y 368-371.

¹² La profesora Teresa Sauret nos indica que en algunos casos concretos (Heredia y Crooke, por ejemplo)

mente de los procesos desamortizadores que pusieron en el mercado grandes cantidades de pintura de conventos suprimidos¹³. Esta abundancia significó una depreciación del valor de las obras, lo que vendría a coincidir con la existencia de estos burgueses malagueños recién enriquecidos que necesitaban cuadros y otras variedades de piezas con el fin de ornamentar sus nuevas mansiones y para consolidar su actual posición social, logrando un prestigio que el dinero por sí solo no podía ofrecerles¹⁴.

De este modo, en nuestra ciudad, al igual que también sucedería en el resto de España, la desamortización puso a disposición y disfrute del público una gran cantidad de patrimonio artístico eclesiástico, donde abundaría más la cantidad que la calidad, dado que, salvo algunas obras de gran mérito, la generalidad fueron obras ejecutadas por artistas de segunda fila¹⁵.

Se produce por medio de estos actos y, posiblemente, sin proponérselo, ya que no parece que fueran estas sus motivaciones, una salvación de parte de nuestro patrimonio artístico que, de no haber sido adquirido por estas familias, posiblemente habría salido fuera de nuestra provincia, en busca de otros que hubieran deseado poseerlos.

De entre estos burgueses destacó, por lo abundante de sus colecciones pictóricas, Don Miguel Crooke Castañeda¹⁶, quien expresó en su testamento que poseía una colección de pinturas antiguas¹⁷. Igualmente, Don Benito Vilá en su guía de 1861 nos indicaba que la casa de Don Miguel Crooke era una de las que se consideraba que contaban con pinturas notables¹⁸. El inventario de bienes de don Miguel nos permitió conocer, al menos nominalmente, dichas obras. Poseía 133, todas ellas realizadas al óleo, de las que 85

son producto de la compra de colecciones "Antiguo Régimen" malagueñas, que tras el proceso de decadencia que experimenta a finales del siglo XVIII y principios del XIX venden sus colecciones y son adquiridas por estas nuevas familias". Véase SAURET GUERRERO, T.: "Coleccionismo en Málaga en el siglo XIX. Del modo tradicional a los nuevos intereses", *Boletín de Arte* n° 11. Málaga, Universidad, 1990, pág. 232.

¹³ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pág. 69.

¹⁴ GÓNZÁLEZ MENÉNDEZ, L.: *La colección de Artes Decorativas de la Fundación Selgas-Fagalde*, Oviedo, Fundación Selgas-Fagalde, 1998, pág. 2.

¹⁵ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: *Málaga Conventual. Estudio Histórico, Artístico y Urbanístico de los Conventos Malagueños*, Málaga, Arguval y CajaSur, 2000, pág. 63.

¹⁶ Aparece el apellido de esta familia entre los comerciantes capitalistas de la ciudad de Málaga (VILÁ, B.: *Guía del Viajero en Málaga*, Málaga, 1861, pág. 393) y también, según nos indica doña Aurora Gámez Amián en su obra *Fermín Alarcón Luján: un empresario capitalista en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX*, Málaga, Diputación, 1990, pág. 64, de nuevo volvemos a encontrar este apellido entre los banqueros privados malagueños.

¹⁷ (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga: Escribanía de don Manuel Romero de la Bandera, 1860, Leg. 4691, Testamento de don Miguel Crooke Castañeda, fols. 2141.

¹⁸ VILÁ, B. (1861): *Guía del Viajero en Málaga*, Málaga, Edición Facsímil, 1998, pág. 239.



eran de temática religiosa¹⁹, lo cual viene a reafirmar las dos posibles procedencias de estas piezas.

Otros patrimonios no fueron tan numerosos y tras los mismos parece que no hubo otra intención que la de ornamentar sus viviendas, pero podemos observar que también en estos casos presentaban esas características reseñadas de antigüedad y religiosidad de las piezas, fruto del origen de las mismas. Por ejemplo Doña María Rosario Oyarzábal, viuda de Don Jorge Loring James²⁰, tenía en su casa de la Alameda un total de 25 cuadros, de los cuales 17 especificaban la temática y de estos sólo 3 eran profanos.

2. Destino de los patrimonios artísticos

Los diversos patrimonios artísticos acumulados tanto por este primer grupo de burgueses como por sus descendientes, la denominada segunda generación de coleccionistas²¹, estos últimos ya surtidos por un gran número de pintores locales y coetáneos formados en Málaga y en cuyas colecciones no existirán ya géneros predominantes, sino que lo que reinará será la variedad, sufrirán diferentes destinos.

Repartos entre herederos:

Muchos patrimonios se desmembraron al ser repartidos entre sus distintos herederos. Este fue el caso de la ya citada colección pictórica de Don Miguel Crooke Castañeda y su esposa, Doña Margarita Navarrot Martínez, los cuales, tras sus fallecimientos, acontecidos el 1 de junio 1861 el de él y el de su esposa el 16 de junio de 1866, verían divididas sus posesiones artísticas en seis lotes que serían entregados a cada uno de los hijos que aun vivían de un total de trece habidos en el matrimonio²².

No obstante, en muchas ocasiones, este fraccionamiento de los patrimonios no fue totalmente negativo, pues supuso el germen de otros futuros patrimonios que partiendo de lo heredado serían posteriormente acrecentados, conformando, en ocasiones, como en este caso que aquí nos ocupa, importantes colecciones. Así por ejemplo, siguiendo con don Miguel Crooke

¹⁹ *Ibidem*, 1862, leg. 4691, Inventario de pinturas al óleo de don Miguel Crooke Castañeda, fols. 2224-2227v.

²⁰ Comerciante llegado a nuestra ciudad desde los Estados Unidos, concretamente de Massachussets, a comienzos del siglo XIX y con residencia en el número 49 de la Alameda.

²¹ Esta segunda generación va a ser mucho más abundante en número que la primera y parece que ya consolidadas las fortunas por sus antecesores, contarían con unas mayores facilidades a la hora de conformar sus patrimonios, a la vez que un contexto artístico que les favoreció enormemente.

²² A.H.P.M.: Escribanía de Don Manuel Romero de la Bandera, 1869, Leg. 4714, Partición a bienes de la señora Doña Margarita Navarrot Martínez, fols. 398-561v.

y sus posesiones, dos de sus hijos: Francisco y Juan serían responsables de diversos patrimonios artísticos.

El del primero, Francisco, se mantuvo en Málaga²³, estando formado por obras legadas por sus padres, un total de 21, y el resto piezas adquiridas por él mismo. Muchas de sus posesiones se presentaron a la Exposición Retrospectiva de 1874²⁴, dejando manifiesto un gusto por lo heterogéneo y ecléctico²⁵ que tan frecuente será durante el último tercio del siglo XIX.

El otro hijo de don Miguel Crooke Castañeda contaría con una importante colección²⁶ que llegó a sus manos a través de su enlace con Doña Adelaida Guzmán, Condesa de Valencia de Don Juan acontecido el 27 de septiembre de 1855²⁷. Su esposa aportó al matrimonio una valiosa colección artística con excelentes pinturas y valiosos manuscritos. Don Juan Crooke, quien nos es descrito como “*un notable arqueólogo y un concienzudo investigador*”²⁸, se encargó de enriquecerla, volcándose hacia la adquisición de aquellos objetos que eran más de su preferencia: tapices, bordados y armas. También salvó una importante colección de documentos, entre los que destacaron los legajos de la secretaría de Felipe II²⁹ que, de no ser por la labor de don Juan Crooke, hubieran salido fuera de España, lo que habría supuesto una gran pérdida para el patrimonio documental de nuestra nación.

Entre las pinturas de la colección de su esposa existieron obras de gran valor, conseguidas en la almoneda de la colección de la casa de Oñate, producida en 1884 a la muerte de doña María Josefa de la Cerda, a la que su espo-

²³ Concretamente en el número 13 de la Plaza de la Merced, lugar donde se encontró la residencia habitual de Don Francisco Crooke Navarrot. A.H.P.M.: Escribanía de don Eduardo Ruiz de la Herrán, 1879, Leg. 4555, Testamento de don Francisco Crooke Navarrot, fols. 653-674v.

²⁴ *Catálogo de la Exposición Retrospectiva celebrada por el Liceo de Málaga en el mes de junio de 1874*. Málaga, 1874, págs. 16, 18, 20-21, 25-26, 32-34, 36-37 y 39.

²⁵ Cuando hablamos de patrimonios artísticos o colecciones eclécticas usamos un término generalizado en los estudios sobre colecciones de esta época (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX) que alude a colecciones formadas por gran diversidad de objetos: pinturas, esculturas, antigüedades, platería, cerámicas, muebles antiguos, tapices, abanicos, armas, etc., sin mostrar especialización en ninguna concreta.

²⁶ Por las características que antes hemos señalado en este caso podemos hablar con total propiedad de una colección. Es posible que el interés mostrado por el padre hacia la adquisición de obras de arte y el haber crecido rodeado de ellas también fuera un aliciente que impulsara los gustos y aficiones de este joven, a lo que se une la suerte de un matrimonio muy favorable.

²⁷ ANDRÉS, G. de, *La Fundación del Instituto y Museo Valencia de Don Juan*, Madrid, Ayuntamiento, 1984, pág. 14.

²⁸ BARRIO MOYA, J. L.: “Un coleccionista atípico: Don Guillermo Joaquín de Osma”, *Goya* n° 267. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, noviembre-diciembre 1998, pág. 366.

²⁹ ANDRÉS, G. de: *La Fundación del... op. cit.*, pág. 15.



sa estaba ligada por vía materna. Entre las piezas destacaban una obra de El Greco, *Vista de la Camáldula* y un retrato ecuestre del *Octavo conde de Oñate*, don Iñigo Ladrón de Guevara, Virrey de Nápoles³⁰.

Todas estas colecciones, entre las que las armas eran adquisiciones de don Juan Crooke, pasarían en un futuro a engrosar el Instituto de Valencia de Don Juan, ubicado en Madrid, fundación debida a doña Adelaida Crooke, única hija que sobrevivió de los cinco hijos habidos en el matrimonio, y a Don Guillermo Joaquín de Osma³¹, esposo de ésta, los cuales, al no tener descendencia quisieron lograr que estas colecciones se mantuvieran unidas.

Subastas:

Otras colecciones malagueñas se subastaron fuera de nuestra ciudad, de modo preferente en el Hotel *Drouot* de París. Este sería el lugar donde desaparecieron de manos malagueñas colecciones como la creada por Don Juan Giró Morello, importante comerciante responsable de la fundación en 1826 de la industria férrea *El Ángel*, ubicada en territorio marbellí, a las orillas del Río Verde.

Don Juan Giró, a consecuencia del hundimiento de su fábrica en 1868, se vería obligado a deshacerse de parte de sus colecciones de pintura antigua. Un total de 82 cuadros fueron los subastados, presentando firmas tan destacadas como Murillo, Cerezo y Carreño, dentro de la escuela española, Rafael y Guido Reni entre los italianos y otros artistas de las escuelas alemana, flamenca, holandesa y francesa³².

También este mismo destino sufrirían las diversas colecciones de Don Ricardo Heredia Livermore a finales del siglo XIX³³.

Se trató, en ambos casos, de pérdidas de gran importancia para el patrimonio cultural y artístico malagueño motivadas por los reveses sufridos por nuestra economía en ese tercer tercio del siglo XIX.

³⁰ *Ibidem*, pág. 19.

³¹ BARRIO MOYA, J. L.: "Un coleccionista atípico: don Guillermo Joaquín de Osma", *Goya* n° 267. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, noviembre-diciembre 1998, págs. 364-374.

³² *CATALOGUE des tableaux anciens des différentes écoles formant la collection du Commandens Juan Giró de Málaga*. Hotel Drouot Salle n° 9 Le Samedi 22 Février 1868 a deux heures.

³³ Véase *CATALOGUE de la Bibliothèque de M. Ricardo Heredia, Comte de Benahavis*. Paris, 1894. *CATALOGUE des estampes de M. Ricardo Heredia dont la vente aura lieu Hôtel del Commissaires-Priseurs, rue Drouot, n° 9, Salle n° 7 le Jeudi, 15 Mars, 1900*, Paris, 1900. *CATALOGUE des tableaux pour Calane, Chaplin, Delacroix, Goya, Ingres, Proudhon, H. Rommer, H. Tenkate, Troyon, Carle Vernet, composant la collection du Ricardo Heredia, Comte de Benahavis, dont la vente aura lieu, Hôtel Drouot, Salle 7 le Mercredi, 20 Juin, 1900, à 4 heures*, Paris, 1900.

Patrimonios artísticos conservados en nuestra ciudad:

Pero a pesar de las numerosas piezas que abandonaron nuestra localidad, menguando las posesiones artísticas fraguadas en la Málaga decimonónica, también se dieron otros casos en los que la acción de los burgueses malagueños propició la protección de un patrimonio y su permanencia en nuestra ciudad o, al menos, en nuestro país.

La colección Loringiana:

Destacado fue el caso protagonizado por los Marqueses de Casa-Loring, matrimonio formado por don Jorge Enrique Loring Oyarzabal y doña Amalia Heredia Livermore³⁴. Esta pareja tuvo diversas inquietudes, tanto artísticas como culturales, que les impulsaron a la creación de colecciones. De las diversas colecciones creadas, la más importante de todas y la que mayor resonancia internacional tuvo fue la colección de antigüedades, conocida con el nombre de Museo Loringiano, a pesar de tratarse de una colección privada.

Fue la obra de unos verdaderos eruditos³⁵, cuya labor seria y especializada trajo consigo la perfecta conservación de las piezas y permitió el estudio y difusión de las mismas. Se trató de una colección fraguada entre octubre de 1851, fecha en que adquirieron los dos primeros restos, dos tablas de bronce que contenían la *Lex Flavia Malacitana* y la *Lex Flavia Salpensana*³⁶, y 1902, momento en que fallece la Marquesa, dos años después de haber perdido a su esposo.

Ya la primera de sus adquisiciones fue un importante paso para la salvación de dos importantes piezas legales del mundo romano. El hallazgo, ya

³⁴ Sobre Amalia Heredia, su vida y sus actividades en pos de la cultura y las artes, véase nuestra obra *Amalia Heredia Livermore, Marquesa de Casa-Loring*, Universidad de Málaga, 2000.

³⁵ Sobre los malagueños que sobresaldrían en el siglo XIX por su dedicación al estudio de las antigüedades véase "Los eruditos malagueños en el siglo XIX", en BERLANGA PALOMO, M. J.: *La arqueología española en el siglo XIX: los eruditos malagueños en el contexto de la arqueología en Andalucía*, Universidad de Málaga, Tesis Doctoral inédita, 2001, págs. 203-315. Agradecemos a María José Berlanga Palomo el habernos permitido la consulta de este excelente trabajo.

³⁶ Piezas que serían estudiadas por el destacado abogado, especializado en derecho romano, Don Manuel Rodríguez de Berlanga. Sobre los estudios realizados véase RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *Estudios sobre los dos bronce encontrados en Málaga á fines de Octubre de 1851*, Málaga 1853; *Ídem*, *Monumentos Históricos del Municipio Flavio Malacitano*. Málaga, 1864. Sobre la figura de Don Manuel Rodríguez de Berlanga véase OLMEDO CHECA, M.: "Manuel Rodríguez de Berlanga: un hombre singular en la Málaga del XIX", en *Jábega* n° 49, Málaga, 1985, págs. 71-80. *Ídem*, "Introducción" a RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *Monumentos Históricos del Municipio Flavio Malacitano*, Málaga, CEDMA, Ed. facsimil, 2000, págs. 9-129.



varias veces relatado³⁷, tuvo lugar en la zona que actualmente denominamos como El Ejido, donde en el siglo pasado se establecían industrias dedicadas a la fabricación de tejas y ladrillos, de ahí el nombre que se le daba de Barranco de los Tejares. Estos terrenos se encontraban en el norte de Málaga, situados en las afueras, entre la Alameda de Capuchinos y la de la Victoria, y poseían unos suelos arcillosos que servían de materia prima para las fábricas que hemos indicado.

Entre los días 19 y 26 de octubre de 1851, dos peones se encontraban extrayendo barro de una colina, que había sido cortada perpendicularmente en talud, cuando tropezaron con unos objetos duros que parecían ser de metal. Eran dos grandes tablas de bronce que fueron extraídas y llevadas por los peones a un establecimiento de la calle Compañía en donde realizaban fundiciones para la posterior fabricación de objetos, entre ellos soportes de velas³⁸, allí las vendieron "*por su peso total de diez arrobas y veintiuna libras castellana*"³⁹.

Dispuesto el dueño del obrador a fundirlas, llegó a aquel establecimiento don José Gálvez González, aficionado a coleccionar cosas antiguas y amigo del matrimonio Loring, el cual al ver las dos planchas se dio cuenta de que debían ser piezas de valor. Este señor habría querido salvarlas del cruel destino al que estaban condenadas, pero le faltaba el capital necesario para tal fin, por ello acudió al matrimonio Loring, cuyo aprecio por el arte debía de ser muy notorio ya en Málaga. Don Jorge Enrique Loring, nada más ser avisado de la existencia de estas piezas, marchó al establecimiento para examinarlas y decidió adquirirlas sin importarle el desembolso económico que esto supusiera. Inmediatamente, las tablas fueron trasladadas al hogar del matrimonio Loring, localizado en aquellos años en el número 26 de la Alameda, donde las esperaba con impaciencia la Marquesa⁴⁰.

Un año después, regresaba a Málaga el arqueólogo y jurista Don Manuel Rodríguez de Berlanga quien, tras estudiar las piezas y ver la importancia de las mismas, se dedicó a difundir el contenido de estos bronce encontrados que, como Guillén Robles nos apunta, eran "*un verdadero acontecimiento no sólo para la ciencia arqueológica, sino que también para la histórica y jurídica*"⁴¹, por lo que acudió primero al único periódico literario

³⁷ RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *Catálogo del Museo Loringiano*, Málaga, 1903, pág. 26.

³⁸ En la 1861 tres son los establecimientos que nos aparecen en la calle Compañía bajo la denominación de Broncistas y veloneros: don Juan de la Cruz Pino, don Cristóbal Luque y don Francisco Luque, uno de los tres debió ser el referido por Rodríguez de Berlanga. VILÁ, B.: *Guía del Viajero en Málaga*, N. 1861, pág. 323.

³⁹ LEON, R. y CANALES, A.: *Lex Flavia Malacitana*, Málaga, Ayuntamiento, 1972, pág. 2.

⁴⁰ RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *Catálogo...* op. cit., pág. 10.

⁴¹ GUILLEN ROBLES, F. (1874): *Historia de Málaga y su provincia*, vol. 1. Málaga, Arguval, 1991, pág. 55.

que editaba nuestra ciudad malagueña, la *Revista Pintoresca*, para publicarlo en el ámbito local, lo cual ocurriría en los números 7 y 12, que salieron a la luz entre el 14 de febrero y el 21 de marzo de 1853. También, poco después, un periódico de la ciudad, *El Avisador Malagueño*, en un artículo de Alejandro Groyzard, dejó constancia de la importancia del descubrimiento⁴².

También en Madrid se hicieron eco de la noticia, siendo publicada en la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* en los meses de julio, agosto y septiembre del mismo año y a escala internacional tuvieron una enorme difusión estos textos, por la iniciativa de Berlanga que los distribuyó por medio de unos calcos de ambas tablas que fueron enviados a la Real Academia de Ciencias de Berlín y al Instituto Arqueológico de Roma, provocando gran interés en los doctores Theodor Mommsen, Catedrático de derecho romano en la Universidad de Berlín, considerado “Padre del Derecho Romano y luego Premio Nobel de Literatura”⁴³ y Hübner, entre otros muchos, que se dedicaron a realizar numerosos estudios sobre estos textos⁴⁴.

Todas las posteriores adquisiciones realizadas por los Marqueses dieron lugar a una colección muy variada, con restos arquitectónicos, epigráficos, esculturas, cerámicas, monedas, etc., formada por piezas procedentes de toda Andalucía. Dicha colección tuvo su sede en la hacienda de recreo propiedad de este matrimonio, llamada *La Concepción*. A fin de albergar las piezas de menor tamaño, en 1859 sería construido un pequeño templete clásico de estilo dórico, mientras los restos mayores se repartieron a lo largo del maravilloso jardín botánico con que contaba la finca.

De esta colección, hoy día perfectamente conocida gracias a la feliz iniciativa que tuvo el matrimonio de crear un catálogo ilustrado de la misma⁴⁵, se conservan en nuestra ciudad la casi totalidad de las piezas, repartidas entre los fondos de nuestro Museo Arqueológico y la finca de *La Concepción*, faltando, entre otras, seis broncees, entre los cuales se encuentran los dos ya citados, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Su actual ubicación se debe a que en 1897 fueron vendidos por 100.000 pesetas a dicha institución por parte de los Marqueses⁴⁶. Por esta acción perdimos importantes piezas de la colección, pero por otra parte se aseguró el mantenimiento de las mismas dentro de nuestro país.

Piezas conservadas gracias a su donación a conventos e iglesias de Málaga:

⁴² GROYZARD, A.: “Sobre los dos broncees encontrados en Málaga a fines de octubre de 1851 por el Doctor Don Manuel Rodríguez de Berlanga”, *El Avisador Malagueño*, 20-5-1853.

⁴³ LEON, R. y CANALES, A.: *op. cit.*, pág. 6.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 7.

⁴⁵ RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M.: *Catálogo de... op. cit.*

⁴⁶ (A)rchivo del (M)useo (A)rqueológico (N)acional: Expediente 14, año 1898, asunto: Oficio sobre insta-



Otras piezas artísticas (pinturas, esculturas, objetos de platería, etc.) también quedarían en nuestra ciudad gracias a que sus poseedores decidieron donarlas a diferentes conventos e iglesias malagueñas.

No podemos olvidar que nuestra nación va a sufrir durante el último tercio del siglo XIX lo que denominábamos recatolización de los miembros de la alta burguesía. Estos oligarcas se convierten en los nuevos protectores de la iglesia y en sus continuos benefactores, algo que en relación con el arte se manifestará en dos tipos de acciones: por un lado la financiación de nuevas obras constructivas de carácter religioso o restauración de las antiguas⁴⁷, donde la Catedral malagueña será una de las principales beneficiadas, y por otro los legados de piezas artísticas (esculturas, pinturas, piezas de orfebrería, vestiduras eclesiásticas, etc.) a las distintas iglesias.

En el caso malagueño muchas serán las entregas de obras de arte recibidas por nuestra Catedral, no sólo en nuestro siglo sino desde los inicios de su construcción⁴⁸. La documentación notarial, sobre todo los testamentos, recogen numerosas donaciones que tuvieron iglesias o conventos como destino, buscando en ocasiones agasajar a alguna imagen que tuvieran devoción, por medio de la entrega de alguna alhaja para su adorno o vestiduras, cuando dicha imagen era de vestir, o también para demostrar su ferviente religiosidad con ese acto de desprendimiento de algún objeto preciado o, lo que era muy frecuente, evitar la posible pérdida de alguna pieza a la que se había tenido gran devoción y que al quedar cobijada en alguna institución religiosa se garantizaba, supuestamente, su conservación, a la vez que se entregaba al resto de los malagueños para que también pudieran rendirle el culto que ella o él hasta entonces le habían tributado.

Dentro de los legados a la Catedral tenemos varios realizados por elementos femeninos destacados de la alta burguesía, junto con algunas descendientes de la antigua aristocracia.

Por un lado, María del Carmen Burgos Rodríguez, natural de Antequera y hermana de don Antonio Burgos Rodríguez, Arcediano de la Catedral malagueña, establecía en su testamento que un total de 13 cuadros de su propiedad fueran destinados a legados. De los 13 cuadros, destacaba uno, el de mayor valor, que representaba, según nos es descrito: “...al Señor ya cadáver, en el acto de estarle envolviendo en la sabana para darle sepultura José, Nicodemus y la Magdalena”⁴⁹. Esta obra, conocida bajo el título

lación en una sala del museo de seis tablas epigráficas de bronce adquiridas por el gobierno al señor Marqués de Loring.

⁴⁷ Sobre este tema estamos realizando un trabajo titulado “La burguesía malagueña y sus promociones arquitectónicas de carácter religioso y asistencial”.

⁴⁸ Sobre todos los legados recibidos por la Catedral malagueña, véase BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica que de la Catedral de Málaga hace su Canónigo doctoral don...*, Málaga, 1894.

⁴⁹ A.H.P.M.: Escribanía de don Eduardo Ruiz de la Herrán, leg. 5401, 25 de julio de 1885, Testamento de doña M^a del Carmen de Burgos y Rodríguez, fols. 296v. Plasmamos la atribución que aparecía en el documento, lo cual no indica que dicha autoría fuera cierta.

de la Piedad, según dicho documento, se consideraba histórica y judicialmente como original de Van Dick⁵⁰. Estudios recientes la atribuyen al flamenco Cornelis de Vos⁵¹. La Piedad y otras dos obras más serían destinadas a su hermano y, a falta de éste, a la Catedral malagueña. El resto de las piezas fueron a familiares y a la parroquia de San Miguel de Antequera.

Doña María del Carmen dispuso que estas obras, legadas tanto a la Catedral como a la parroquia de San Miguel, no fueran nunca sacadas de estos lugares por ningún gobierno, ni en el caso de que el destino de las mismas fuera colocarlas en un museo. Para ello encargó al Cabildo de la Catedral y al cura de la parroquia de San Miguel, junto con el Arcipreste de la misma, que en caso de intentarse otros destinos distintos a los establecidos, las obras fueran vendidas, dedicando el valor de las mismas a las mejoras del templo o al sostenimiento del culto. Otras importantes donaciones llegaron de manos de una aristócrata malagueña, doña Concepción Monsalve, Marquesa de Campo Nuevo⁵². Se trataron, entre otras piezas, de dos esculturas, una *Dolorosa* y un *Crucificado* de Pedro de Mena⁵³, heredadas de su tía doña Josefa Monsalve y que, a su vez, en el siglo XVII habían pertenecido al mayorazgo fundado en 1695 por doña Francisca Ignacia Maella, mujer del capitán don Francisco Hurtado de Mendoza, quien las había tenido ubicadas en el oratorio de la familia⁵⁴, y dos cuadros, uno de la *Purísima Concepción*⁵⁵, obra de Juan Niño de Guevara⁵⁶, que, según indicaba la Marquesa, “de tiempo inmemorial se halla(ba) en la escalera de su casa habitación” y que ella pidió se colocara “en el mismo local a donde fueran el Señor Crucificado y otras imágenes de su oratorio”⁵⁷, también entregadas a la Catedral (dicho lugar fue la denominada

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “La pintura en la diócesis malagueña”, en *El Esplendor de la Memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1998, págs. 74-75.

⁵² Para ampliar la información sobre las labores desarrolladas por esta mujer a favor de la protección del patrimonio malagueño, véase RAMOS FRENDÓ, E. M.: “La Marquesa de Campo Nuevo en su faceta de protectora del patrimonio artístico heredado”, *Isla de Arriarán* n° 18, Málaga, 2001, págs. 187-201. Para conocer sobre su vida y su genealogía consultar MUÑOZ MARTÍN, M. y MUÑOZ CASTILLO, I. M.: “Doña María de la Concepción Monsalve, Condesa de San Remí, una mujer de carácter (I)”, en *Isla de Arriarán* n° 19, Málaga, 2002, págs. 193-224.

⁵³ Sobre la escultura del Crucificado, denominada *Cristo del Perdón* y su atribución a Pedro de Mena consultar ROMERO TORRES, J.L.: “Pedro de Mena: un nuevo crucificado”, *Jábega*, n° 35, Málaga, 1981, págs. 16-18.

⁵⁴ SAURET GUERRERO, T.: “Dolorosa”, en *Pedro de Mena, III centenario de su muerte (1688-1988)*, Málaga, Junta de Andalucía, 1989, pág. 232.

⁵⁵ Esta obra, tras ser ubicada inicialmente en la denominada Capilla Nueva, junto con el resto de las piezas donadas, pasó por la capilla de San Nicolás de Bari (año 1953) y en la actualidad se encuentra en la capilla del Pilar, donde está sufriendo serios desperfectos a causa de la humedad.

⁵⁶ CLAVIJO GARCÍA, A.: *Juan Niño de Guevara, pintor malagueño del siglo XVII*, Málaga, 1998, pág. 121.

⁵⁷ A.H.P.M.: Escribanía de D. Miguel Molina Terán, 1879, Leg. 5466, Testamento de doña Concepción Monsalve Villanueva, fols. 299.



Capilla Nueva) y otra obra que presentaba a la *Santísima Virgen con su Hijo muerto* y que se decía era obra de Van Dyck o bien del granadino Bocanegra. Esta última obra pictórica, según recoge Bolea y Sintas, decían “los inteligentes” que había llegado a nuestra ciudad, debido a que “la recibió la Señora Marquesa de Campo Nuevo con otros bienes que heredó de un pariente de Alemania”⁵⁸. En este caso, el lugar de ubicación del cuadro fue la capilla de San Julián⁵⁹.

Otro cuadro con la imagen de la Purísima Concepción, cuadro que se nos describía como de gran tamaño, fue entregado por Doña Concepción Díaz Trigueros a su hijo Manuel Fernández Díaz para que lo disfrutase durante su vida, pero a condición de que tras su fallecimiento la obra pasara en propiedad a la Catedral malagueña⁶⁰.

Junto a la Catedral, también otras iglesias de nuestra ciudad se verían agraciadas con legados. Este fue el caso de la Iglesia del Carmen, a la que Don Francisco González Crespo hizo entrega de un cuadro al óleo que representaba la *Sagrada Familia*, pidiendo que, si era posible, se dispusiera alrededor del altar mayor y, en caso de no ser así, en la capilla que designara alguno de los hermanos de su esposa. Esta obra debió encontrarse entre las desaparecidas en 1931, pues, como nos indica el profesor Rodríguez Marín, este templo fue incendiado y saqueado en 1931, perdiéndose la totalidad de sus bienes muebles⁶¹.

Del mismo modo, los conventos serían también y en numerosas ocasiones agraciados con todo tipo de objetos. Dentro de las piezas pictóricas destacar la donación dispuesta por Doña María de los Dolores del Castillo y Echevarría en su testamento, consistente en un cuadro que representaba *El encuentro de Jesús y María en la calle de la Amargura*, pieza valorada en 40 pesetas, que deseaba fuera entregada al Convento de las Monjas Capuchinas. Posiblemente este cuadro pudo perderse en el saqueo e incendio que sufrió el convento y su iglesia la noche del 11 de mayo de 1931⁶².

Al mismo convento sería donada una imagen de talla de cuerpo entero de una Dolorosa, con camarín y altar, acompañada de ornamentos, vestidos, alhajas, urna, candelabros de plata y otra serie de objetos, propiedad de doña Francisca de la Peña Bernal, con la condición de que fuera ubicada en

⁵⁸ BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica...* op. cit., pág. 277.

⁵⁹ Actualmente no se encuentra en este lugar. Posiblemente sea la obra que aparece en la Capilla del Cristo del Amparo y que se atribuye a la escuela granadina del siglo XVII según aparece en la obra PERÉZ, L. y ROMERO, J.L.: *La Catedral de Málaga*. León, 1986, pág. 37. No obstante, sabemos por Bolea y Sintas (BOLEA Y SINTAS, M.: *Descripción histórica...* op. cit., pág. 281) que otra obra de igual tema también se ubicó en la misma capilla, siendo donada por el comerciante don Antonio Bazo en 1864, lo cual nos crea la duda de cuál obra es la que actualmente posee expuesta la Catedral.

⁶⁰ A.H.P.M.: Escribanía de Don Leopoldo Gómez Ramírez, 1895, Leg. 5784, Testamento de Doña Concepción Díaz Trigueros, fols. 1386v.-1387.

⁶¹ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: *Málaga Conventual...* op. cit., pág. 325.

⁶² *Ibidem*, pág. 360.

la iglesia del convento. Con todo esto también se entregaría un total de 5000 reales (1250 pesetas), si se veía que era necesario construir en el convento un camarín con su altar para la colocación de la Dolorosa. Según la testadora, en caso de que la comunidad de religiosas no aceptase la imagen, ésta pasaría a la iglesia del convento de Santa Clara, junto con los 5000 reales del camarín⁶³. Pero, en julio de 1873, antes de ser derribado el convento de las Capuchinas, como consecuencia de las disposiciones desamortizadoras, se realizó un inventario de todos los objetos de culto y de interés artístico que se encontraban en la iglesia⁶⁴. Entre las piezas que aparecían se encontraba una Dolorosa de cuerpo entero que posiblemente sería el legado por Doña Francisca de la Peña, lo que nos indica que dicha imagen sí fue aceptada por la comunidad.

Igualmente, un par de décadas más tarde, pero con destino al mismo convento fue otra efigie de la Santísima Virgen de los Dolores con su fanal, propiedad de María Dolores del Castillo Echevarría, valorada en 80 pesetas, que fue entregada a la madre abadesa de dicha comunidad⁶⁵. Tras los incidentes del 11 de mayo de 1931, se pierde el rastro de ambas imágenes.

Muchos más fueron los legados y donaciones realizados por los burgueses malagueños, mas sirvan los expuestos como ejemplo de un tipo de acciones que, inicialmente, favorecían la conservación del patrimonio y su disfrute público. En el caso de las legadas a la Catedral, los acontecimientos del siglo XX no les afectaron tanto, por lo que la gran mayoría de ellas aun se conservan hoy día, pero otros de los destinos escogidos no fueron tan afortunados dado que los acontecimientos históricos del siglo XX (quema de los conventos en 1931 y la Guerra Civil) les afectaron de forma notoria produciendo la desaparición de todos aquellos bienes muebles legados por nuestros burgueses con la esperanza de su adecuada conservación y disfrute.

En líneas generales y salvo algunas excepciones muy puntuales, como el caso del matrimonio Loring, en la ciudad de Málaga, como también ocurrió en el resto de España, y siguiendo las palabras de una de las grandes autoridades en lo que a estudios de coleccionismo se refiere, podemos afirmar que *"nunca existió...una voluntad clara, racional y programática, de coleccionar con un sentido, con una intención de enriquecer, antes o después, el patrimonio común, en una dirección específica"*⁶⁶. Como un periodista coetáneo expresaba en Málaga durante el siglo XIX:

⁶³ A.H.P.M.: Escribanía de Don Manuel Romero de la Bandera, 1863, Leg.4694, Testamento de doña Francisca de la Peña Bernal, fols. 2636-2650v.

⁶⁴ RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: *op. cit.* pág. 356.

⁶⁵ A.H.P.M.: Escribanía de don Miguel Molina Terán, 1890, Leg. 5835, Acta a instancia de doña Antonia Toro Galaín, fols. 863-869.

⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "La colección Cambó en el coleccionismo de su tiempo", en *Colección Cambó*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pág. 41.



“...no existen...coleccionadores que con pleno conocimiento del asunto y sólo por amor al estudio, se dediquen á reunir ejemplares, formando un pequeño Museo, pagando, si es preciso, á peso de oro un ejemplar que les haga falta para completar esta ó la otra época. Lo que aquí tenemos (salvo honrosas excepciones) es un gran número de capitalistas, que, por lujo ó por orgullo, compran lo que se les presenta”..⁶⁷

Pero, a pesar de esa ausencia de motivación de crear colecciones serias y especializadas y de preservar nuestro patrimonio local, muchas actuaciones en busca del propio beneficio familiar o por razones de carácter devocional supondrían un acrecentamiento y mantenimiento de bienes artísticos, algunos de los cuales todavía hoy podemos disfrutar. La pérdida de algunas de estas piezas artísticas se debió ya a circunstancias ajenas a sus personas que dieron al traste con los que hubieran sido unos importantes legados para el patrimonio artístico de la ciudad.



REHABILITACIÓN Y RECUPERACIÓN DE LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN MÁLAGA

FRANCISCO JOSÉ RODRÍGUEZ MARÍN
Universidad de Málaga

“No hay nada más efímero que lo útil”

La rehabilitación de la arquitectura industrial: criterios, ventajas y problemática

La actividad industrial ha reclamado una arquitectura adaptada a sus necesidades cuyas características han sido codificadas; una arquitectura que, para resultar eficaz, ha de adaptarse con gran precisión a los requerimientos del proceso productivo y prever futuras necesidades de ampliación¹. Bajo el término *manufactura*, ya fue descrita en sus características esenciales por el teórico Blondel en *Cours d'architecture* (1771)². Pero a pesar de todas las precauciones adoptadas para asegurarse su vigencia, la arquitectura industrial entra, antes o después, en un periodo de pérdida de utilidad, bien por la rápida obsolescencia de los procesos productivos, por la indefensión de las pequeñas factorías dentro de una economía de escala mundial o, cada vez con mayor frecuencia, porque el propietario obtiene considerables beneficios mediante un traslado que le permite beneficiarse de las plusvalía de sus terrenos, provocado por la expansión de la ciudad³.

Frente a esta problemática pueden esgrimirse las ventajas de mantener y asignar nuevos usos a la arquitectura industrial. Su emplazamiento, áreas inicialmente en la periferia pero después englobadas por el crecimiento de la urbe, supone una situación estratégica y bien comunicada. Por otra parte, su

¹ HEREDIA, Rafael de, *Arquitectura y Urbanismo Industrial*, Madrid, Escuela Superior de Ingenieros Industriales de la Universidad Politécnica de Madrid, 1981, pág. 8.

² Véase PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pág. 329.

³ CAPEL, Horacio, “La rehabilitación y el uso del patrimonio histórico industrial”, *Documents d'Anàlisi Geogràfica* n.º. 29, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997, págs. 26-27.

adecuación a los procesos productivos suele ser equivalentes a solidez arquitectónica y amplitud espacial, lo que convierte a estos edificios en muy adaptables a otras compartimentaciones y nuevos usos una vez diafanado su interior. Hasta este punto hemos aducido argumentaciones técnicas que justifican que su rehabilitación casi siempre suponga un ahorro de tipo económico para la sociedad, sobre todo si tenemos en cuenta que la restauración no suele ser complicada ni costosa; pero a este razonamiento podría sumarse la ventaja de preservar determinados valores, como los de tipo histórico, su aportación al paisaje urbano o, simplemente, la de contribuir, mediante su permanencia, a mantener la diversidad tipológica y de soluciones constructivas a problemas concretos que, incluso, podrían resultar útiles para la arquitectura contemporánea.

A menudo, cuando se piensa en rehabilitación del patrimonio histórico edificado, o del industrial en particular, se traza una relación de equivalencia con el uso cultural, pero a menudo esta opción no ayuda, pues no responde a la satisfacción de una demanda real sino a la de buscar un uso que justifique una conservación. Salvo que se opte por la creación de un museo industrial directamente relacionado con el uso primitivo, se plantean otras opciones que deben valorarse: usos hoteleros, comerciales, institucionales, centros de convenciones, zonas de esparcimiento, estudios de tv, etc., o incluso un nuevo uso industrial, del que el pasado nos ha mostrado numerosos ejemplos en los molinos adaptados a ferreterías, o cambios en la producción auspiciados por un mero afán utilitario⁴.

Es importante que, una vez decidida la conservación y rehabilitación de un edificio industrial, la actuación no disimule ni oculte su verdadera naturaleza, sino que, por el contrario, resalte el carácter industrial, las soluciones técnicas y los materiales empleados⁵ e, incluso, un entorno que no suponga una radical transformación que impida interpretar la realidad de los espacios industriales.

Arquitectura industrial rehabilitada en Málaga

Fábrica de electricidad de la Malagueta

Aunque hubo algunos antecedentes con máquinas instaladas en domicilios particulares, el suministro eléctrico generalizado y la iluminación pública de la ciudad no se inició hasta finales del siglo XIX. Entre las prime-

⁴ Horacio Capel aporta casos concretos de cada una de estas posibilidades. *Ibidem.*, págs. 29-32. Un estudio similar, circunscrito al territorio nacional, en AGUILAR CIVERA, Inmaculada, "Restauración del patrimonio arquitectónico industrial", en VV.AA., *Preservación de la Arquitectura Industrial en Iberoamérica y España*, Granada, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana e Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001, págs. 160-203.

⁵ *Ibidem.*, págs. 162-165.

ras centrales termoelectricas que se instalaron en Málaga se encuentra ésta, promovida por *The Málaga Electricity Company Ltd*, cuyo representante era Francisco W. Bernard. En 1895 ya tenía adquirido el solar en el barrio de La Malagueta, entonces de carácter industrial, y al año siguiente se le aprobaron las alineaciones siguiendo el proyecto constructivo del maestro de obras Eduardo Strachan y Viana-Cárdenas. En diciembre, cuando ya estaban abiertos los cimientos, el mismo maestro presentó un segundo proyecto, el que finalmente se ejecutó ocupando una manzana entera, rectangular, con fachadas a las calles Maestranza, Cervantes, Arenal y Reding⁶. Las fachadas exteriores ofrecían una compartimentación en módulos verticales con un gran arco de herradura ciego que cobijaba tres estrechas ventanas a modo de saeteras, de medio punto las laterales y coronada por un óculo circular la central. Un friso de pequeños arquillos ciegos remataba la fachada armonizando con el coronamiento de la chimenea, de esmerada factura, que como el edificio, puede catalogarse como neomudéjar.

En el ángulo noroeste, ocupando parte del patio en forma de “L” y de la antigua portería, almacén y taller de reparaciones, se edificó un nuevo cuerpo, ampliando las iniciales instalaciones, en 1922. La ampliación consistió en cuatro crujías en torno a un patio alargado central y fue proyectada por el ingeniero de la compañía Juan Brotons⁷ en estilo neomudéjar, para que, sin ser una copia, se integrase bien con lo construido anteriormente por Eduardo Strachan. En esta ampliación la fachada también se compartimenta en espacios rectangulares mediante pilastras y en sus dos niveles de altura se abren vanos de herradura pareados. También corona la fachada un friso de arquillos ciegos cuya evidente función era la de facilitar la integración visual con la arquitectura preexistente. Merece destacarse la portada, concebida como un gran arco carpanel protegido por cancela cuya rosca, de ladrillo en punta de diamante, ofrece un contraste cromático con el muro inmaculadamente enjalbegado de blanco. Sendas puertas de medio punto flanquean al acceso principal mientras que en la segunda planta tres arcos de medio punto ofrecen unidad al ser cobijados bajo un único alfiz de ladrillo. El remate de la fachada, con un curioso frontón curvo flanqueado por bolas, se aparta más del neomudéjarismo para ofrecer una imagen más ecléctica.

En 1958 se produjo un incendio en la sala de máquinas, que se hallaba integrada en el núcleo primitivo, obligando a detener la producción de electricidad. Para entonces el barrio de La Malagueta había consolidado su fun-

⁶ (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga, Leg. 1327 exp. 102. Sobre este tema, véase MORALES FOLGUEIRA, J. M.: “Alumbrado público y urbanismo en Málaga durante el siglo XIX”, en *Baética* n.º. 4, Málaga, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, págs. 10-11; y RODRÍGUEZ MARÍN, F. J.: “Eduardo Strachan Viana-Cárdenas (1853-1899)”, en *Isla de Arriarán* n.º. 12, Málaga, 1998, págs. 32-33.

⁷ BARRIOS ESCALANTE, M. C. y RODRÍGUEZ MARÍN, F. J., “La ampliación de la fábrica de electricidad de calle Maestranza de Málaga (1922), obra del ingeniero Juan Brotons”, en *Boletín de Arte* n.º. 24, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2003, págs. 209-231.



1. Fábrica de electricidad de La Malagueta a finales del siglo XIX.

ción residencial y estaba considerado uno de los más cotizados de la ciudad. La antigua fábrica había sido adquirida por la Compañía Sevillana de Electricidad, y la zona más antigua, la construida por Strachan, fue vendida a la constructora Vertecsa que la destinaba a una promoción de viviendas. Únicamente se salvó la chimenea, que tras las protestas ciudadanas durante el verano de 1980⁸, fue conservada en el interior de un pasaje, pero prácticamente oculta por la excesiva altura de los bloques circundantes. Sobre ella se incoó un expediente de declaración de Monumento Histórico Artístico que se resolvió en 1996 con su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz con carácter genérico. Deteriorada en su coronamiento, fue correctamente restaurada en 1997.

Sobre lo que restaba del edificio —la zona construida por Juan Brotons—, la Compañía Sevillana promovió su rehabilitación, concluida en 1981, para acoger a las labores administrativas de la empresa. Las funciones que albergaba antes de las obras (contadores, laboratorios de medida, etc.), fueron trasladadas a la Central Térmica de la Misericordia. La actuación, la primera que se desarrolló en la ciudad sobre arquitectura industrial, se limitó a sanear lo existente y dotar al inmueble de una nueva compartimentación interior, realizando y revalorizando un edificio que ofrecía interés arquitectónico y estilístico, pero sin aportar ninguna solución particularmente imaginativa.

⁸ ALARCÓN PORRAS, Fca., *Historia de la electricidad en Málaga*, Málaga, Sarriá, 2.000, págs. 103-104.



2. Sector de la fábrica de electricidad rehabilitado por la Compañía Sevillana.

Edificio Italcable

El origen de este inmueble, situado en la calle Santa Rosa —hoy muy remodelada—, se encuentra ligado a la creación de la compañía italiana Italcable (*Compagnia Italiana del Cavi Telegrafici Sottomarini*) en 1921. Su cometido consistía en la instalación de cables submarinos que, vía Málaga, comunicarían Italia con las Azores y con América latina, donde se concentraba un importante número de emigrantes italianos. El primer cable submarino, entre Anzio y Málaga, se tendió en 1925, por lo que la construcción del inmueble, en el que se concentraban las instalaciones técnicas necesarias para dirigir el tráfico de comunicaciones, debe oscilar entre estas dos fechas. Los técnicos de más alto rango eran italianos, pero el personal laboral era malagueño y el estilo constructivo empleado en la construcción del edificio, regionalista, muy común en las fábricas y edificios industriales de esta época, lo que sugiere que su proyectista fue español. Tras el cierre de la empresa en 1970 desapareció su archivo, por lo que las noticias que conocemos de ellas son escasas, con la excepción del hecho histórico de que en 1926 el rey Alfonso XIII mantuvo una conversación, desde este mismo edificio, con los tripulantes del vuelo *Plus Ultra*, que tras concluir su hazaña transoceánica se hallaban en Buenos Aires⁹.

Carente de grandes maquinarias, en su aspecto exterior el inmueble ofrece una apariencia doméstica, adoptando la forma de una gran nave que

⁹ SESMERO, Julián, “Italcable-Málaga tuvo el nudo de comunicaciones por cable submarino más importante de Europa”, en *Málaga, su historia y sus gentes*, Málaga, Bobastro, 1987, págs. 335-349.



3. Edificio Italcable antes de la rehabilitación.

en sus fachadas laterales muestra una rítmica sucesión de vanos escarzanos que denotan el forjado que subdivide en dos plantas su interior. Unas cadenas de cajeados almohadillados asumen la articulación vertical, centrándose la singularidad del edificio en su fachada principal. Ésta mostraba el acceso, en forma de arco rebajado geminado mediante un pilar central, cobijado bajo un volado alero de tejas curvas vidriadas en verde sustentado por escuadras. Esta solución es muy similar a la empleada en el remate de la fachada, donde la cubierta a dos aguas se prolongaba con un tercer paño adoptando una atractiva forma muy usual en la arquitectura doméstica burguesa de la época y ampliamente difundida a través de catálogos de arquitectura.

Sobre la portada, un estrecho vano concebido como balcón, marca un eje que se continúa con un vano de medio punto que actúa como ventilación para las cubiertas. Pero uno de los elementos singulares eran los paneles de azulejería polícroma, con motivos de roleos a ambos lados y el nombre y escudos de la empresa sobre y a ambos lados del balcón del principal.

Tras casi 30 años de abandono el inmueble fue adquirido por la cofradía de la Buena Muerte (Mena), que inicialmente ideó convertirlo en casa-museo para la custodia y exposición de sus tronos procesionales. Adaptarlo a esta finalidad habría requerido la apertura de grandes puertas para el paso de los voluminosos tronos procesionales -que resultarían desproporcionadas respecto al edificio-, y exigido la eliminación del forjado intermedio en su interior, alterando considerablemente las características arquitectónicas originales.

Estas circunstancias adversas y las dificultades de financiación aconsejaron cambiar el uso del edificio, que fue rehabilitado en 1999 por el arquitecto Álvaro Mendiola, a su vez hermano mayor de la mencionada cofradía. La planta inferior es ahora sede de ESESA (Escuela Superior de Estudios de Empresa), que la destina a aulas formativas. La planta superior, adquirida



4. Edificio Italcable tras la rehabilitación.

por la Fundación Unicaja, acoge a una amplia sala de exposiciones. Los beneficios obtenidos por la operación han financiado la construcción de un nuevo salón de tronos en la trasera del inmueble industrial. Lamentablemente, en el curso de la intervención, muy respetuosa con los restantes elementos tectónicos y decorativos, se ha sustituido la azulejería original por otra nueva con el escudo y nombre de la cofradía promotora, con lo que no ha quedado ningún signo visible que mantenga la memoria de la empresa que promovió este edificio.

Antiguas Bodegas Barceló

A partir de 1914 la economía malagueña, especialmente la de base agrícola, experimentó una revitalización, incrementándose la producción de los cultivos destinados a la exportación, como la vid y el olivo¹⁰. En esta coyuntura surge la empresa vitivinícola Hijos de Antonio Barceló, Sociedad en Compañía, que aunque con antecedentes anteriores, fue fundada precisamente en 1914, con un capital nominal de 115.000 ptas. El domicilio social lo tenía en la calle La Serna, aunque en 1931 se trasladó a la calle Malpica nº. 1¹¹ (barrio del Perchel). En 1950 y 1951 la empresa efectuó ampliaciones de maquinaria para poder atender la demanda creciente de sus productos, fundamentalmente vinos, aguardientes y licores. Aunque el capital total de la

¹⁰ GARCÍA MONTORO, Cristóbal y PAREJO BARRANCO, Antonio, *Historia de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Málaga (1886-1986)*, Málaga, 1986, pág. 66.

¹¹ *Memoria General del año 1928*, Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Málaga, 1929, pág. 216. *Ídem*, 1932, pág. 293.



5. Antiguas Bodegas Barceló. Fachada principal.

empresa era de 4'5 millones de ptas., facturaban anualmente 7 mills., que se exportaba sobre todo a Bélgica, Hispanoamérica, Inglaterra, Dinamarca y Estados Unidos¹².

En la década de los años sesenta del pasado siglo el domicilio social se había trasladado a Madrid, y siendo gerente de la empresa, entonces denominada Bacarlés, Enrique Barceló Carlés, se procedió a adquirir terrenos para la construcción en Málaga de una nueva bodega. La oportunidad la ofreció la propia administración, que con

el objeto de favorecer el establecimiento de industrias había creado en 1962 la Gerencia de Urbanización del Organismo Autónomo del Ministerio de la Vivienda. Su principal cometido consistió en realizar la parcelación y posterior venta de un nuevo polígono industrial denominado Ronda Exterior, situado en las afueras de la ciudad por la zona Oeste, y cercano y comunicado con la misma. Bacarlés adquirió una extensísima parcela en julio de 1967¹³. Fincas limítrofes a ésta se comenzaron a urbanizar también por estos años, como La Estrella (1974)¹⁴, donde también se ubicó un polígono industrial, Cortijo de Torres (1975)¹⁵, destinado a uso residencial, o el que nos ocupa, denominado Ronda Exterior, donde la también empresa vitivinícola Bodegas Pérez Texeira promovió en 1975 un Plan de Ordenación que fue rechazado¹⁶.

Sobre la parcela adquirida edificó Bacarlés su bodega hacia 1974, pues

¹² (A)rchivo (R)egistro (I)ndustrial de (M)álaga, Exp. nº 573.

¹³ TORO NAVARRETE, M^a. Josefa del, "Estudio parcial del edificio del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de la provincia de Málaga", *Málaga* nº. 63, Ilustre Colegio de Médicos de Málaga, 1999, págs. 40-41.

¹⁴ A.M.M., Actas Capitulares vol. 437 (Plenos), Fols. 103 y ss., sesión 25 de mayo de 1974.

¹⁵ A.M.M., Act. Cap. vol. 438 (Plenos), Fols. 44 v-45.

¹⁶ *Idem*. Fol. 209v.

6. Bodegas Barceló. Patio.

el traslado al nuevo edificio tuvo lugar el 5 de marzo de 1975, y el día 20 ya se había concluido¹⁷.

La edificación, cuyo autor se desconoce, fue concebida para satisfacer dos necesidades básicas: la funcionalidad que se espera de todo edificio industrial y su importante contribución a la creación de la “imagen de empresa”. Para ello se recurrió al empleo de un lenguaje historicista entroncado con el regionalismo sevillano de comienzos del siglo XX, así como a insertar deter-

minados elementos antiguos reaprovechados y de un considerable componente artesanal, con la clara intención de prestigiar la zona noble del edificio.

La planta, irregular, podría asimilarse a una “T”, aunque con frecuentes angulaciones y quiebras en su perfil exterior en la zona trasera, que junto con la lateral derecha, constituían el área productiva. La zona anterior muestra una fachada que —como todos los muros perimetrales—, es de ladrillo visto. Su escalonamiento permite que emerja una torre central, dispuesta en el mismo eje de la portada (amplia puerta de madera de doble hoja) y, ya en la primera planta, un extenso balcón corrido con rejería abalaustrada y tornapuntas angulares. El balcón, flanqueado por sendas columnas marmóreas sobre plintos coronadas por unos incongruentes pinjantes, es rematado por una placa recortada con un escudo heráldico flanqueado por una pareja de leones. A ambos lados del balcón lucen otros dos escudos heráldicos de mayor tamaño. Configurados con las formas y el lenguaje de la heráldica tradicional, algunos de sus elementos, como una botella y un barco, denotan que, aunque siguiendo la orientación historicista del resto del edificio, son de factura reciente.



¹⁷ A.R.I.M., Exp. n° 573.



tica cancela de hierro coronada por leones y un motivo heráldico central. Cuando por razones comerciales (el producto estrella era el vino Peñasal, de la zona castellana y acogido a denominación de origen) la empresa se trasladó hasta Valladolid llevó consigo esta valiosa cancela, conocida a través de fotografías que certifican la innegable calidad de su factura.

Desde el zaguán se accede, por una puerta situada a la derecha, hasta la que fue zona administrativa y oficial de la empresa. Una escalera conduce hasta la planta superior, cuyo pasamanos muestra la misma rejería que el balcón principal. Pero el aspecto más llamativo corresponde a las tabicas de los peldaños, que bajo los mamperlanes de madera muestran una rica, variada y bien elaborada serie de azulejos policromos. Estos elementos artesanales, observables también en otros escalones y en el zócalo tanto de la planta inferior como en la superior, han sido realizados siguiendo la temática y estilo dieciochesco. La serie completa, que llega a repetirse más de una vez en esta zona del inmueble, recoge todo el proceso productivo desarrollado por la empresa Barceló, desde el cultivo y arado de los campos, hasta la cosecha, prensado, crianza, catas, envasado y embarque hasta las naves que trasladarían la mercancía hasta lejanos y preciados mercados. Por su estilo puede aventurarse que estos coloristas elementos cerámicos fueron elaborados en talleres sevillanos. Su realce sobre la rojiza tonalidad de pavimentos y zócalos confieren un atractivo aspecto al inmueble, que buscaba su semejanza con la tipología palaciega, que sin duda alguna impresionaría al visitante, seduciría al posible cliente y sugeriría un marchamo de antigüedad muy apropiado para las empresas vitivinícolas.

También en este lateral del edificio se encuentran las antiguas bodegas de crianza, amplios salones alargados cubiertos por bóvedas de cañón con lunetos para su iluminación¹⁹. El pavimento a la catalana cambia aquí por ladrillos hechos a mano, más apropiado para una zona de trabajo expuesta a constante trasiego. La mitad trasera del inmueble, tras un segundo patio muy sencillo y cubierto por un lucernario, constituían amplias estancias techadas mediante cerchas metálicas y cubiertas de fibrocemento, donde se disponían los trenes de embotellado. Al fondo del todo, los depósitos de gran capacidad, ajenos a la mirada del visitante, estaban realizados en hormigón armado para resistir la considerable presión ejercida por los mostos.

En el lateral izquierdo del inmueble debe mencionarse la presencia del muelle de carga, con la habitual disposición en zig-zag o diente de sierra, a cuyos salientes corresponde un amplio vano de medio punto peraltado sobre

¹⁹ En la bodega podían almacenarse 10.000 barriles. Los tres trenes de embotellamiento podían dar salida a 6.000 botellas a la hora. La empresa comercializaba vinos dulces y semidulces de Málaga (Málaga Negro, Dorado, Pedro Ximénez, Lágrima...), vinos quinados, reconstituyentes y curativos (El Coloso, Minerva, El Quinado, El Gran Atlas...), además de brandís, licores, anises, bermuth, ginebra y vino de almendras. Véase www.commalaga.org/colegio/colegio.html, (consulta realizada en septiembre de 2002).



8. Antiguo Mercado de Mayoristas antes de la rehabilitación.

pilastras que, de forma alterna, muestran, tras la rehabilitación, cancelas de motivos estrellados en unos casos y arcos ciegos con un fondo de paño de sebka de ladrillo en otros.

Este inmueble singular, llamativo en el interior de un área industrial más funcional, permaneció en desuso desde la marcha de la empresa a Valladolid. De la amplísima parcela fueron desgajándose y vendiendo secciones hasta quedar únicamente este edificio, circundado de bellos y bien cuidados jardines, que pasó a propiedad de la inmobiliaria Piscis en 1989. La propia empresa, activa a su vez como constructora-promotora, encargó un proyecto de rehabilitación al arquitecto Enrique Mañas Millán, quien lo elaboró en 1997. El fin de la actuación era su venta al Colegio Oficial de Médicos de la provincia, que trasladaba su sede desde el Muelle de Heredia buscando satisfacer una mayor cobertura y calidad de servicio a sus colegiados, formativos entre otros.

Como en el mismo proyecto de rehabilitación se reconoce, el buen estado del inmueble no exigía costosas actuaciones de infraestructura. La adecuación contempló la demolición de la cubierta de fibrocemento de la bodega (sustituida por otra tipo sándwich con aislante de fibra de vidrio), la modificación de la tabiquería para configurar aularios y salas de reuniones, la adecuación de las bodegas de crianza a salón de actos y sala de exposiciones, y la renovación de parte de la solería catalana del patio, algo más deteriorada. Para la reposición de ladrillos rústicos y reposición de elementos artesanales, se contó con la colaboración de la empresa Rústicos Campanillas²⁰.

²⁰ MAÑAS MILLÁN, Enrique, *Adecuación de la nave "Bacarles" para edificio de uso múltiples, calle Curtidores n.º 1*, septiembre, 1997.



9. Mercado de Mayoristas tras la rehabilitación.

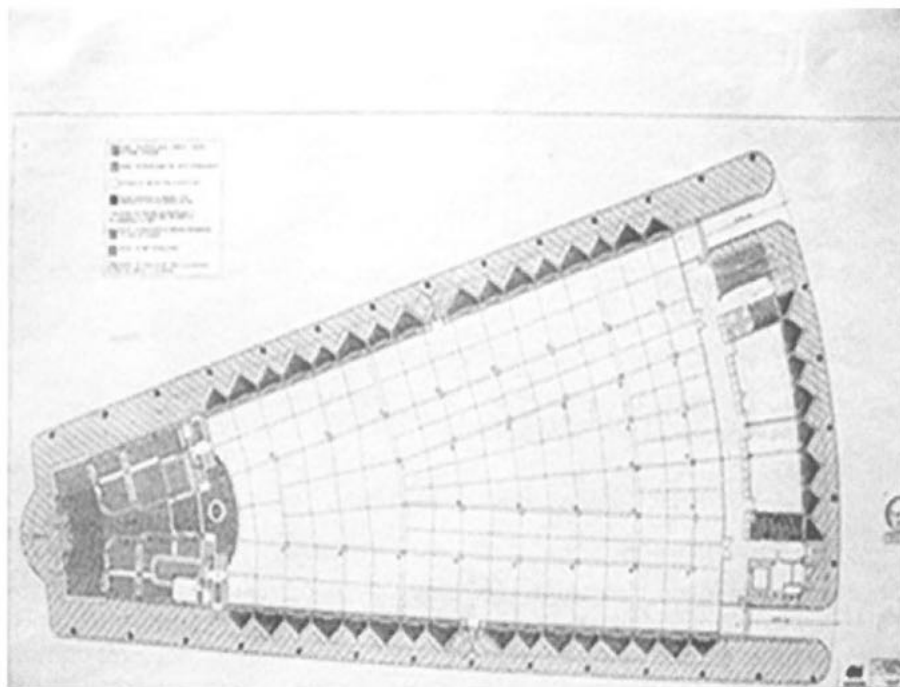
La inauguración, ya como sede colegial, tuvo lugar en abril de 1998²¹. Entre los aspectos destacables de esta actuación se encuentran, no sólo el haber recuperado este noble edificio, sede de interesantes actividades culturales para toda la ciudad, sino el respeto exquisito que se ha profesado a su original disposición. En la zona noble de la bodega, cuya función persiste en su etapa de sede colegial, se exponen dignamente una colección completa de los vinos y licores producidos en la bodega, algunas botellas, imágenes fotográficas de su anterior uso y algún aparato que quedó olvidado de los antiguos trenes de embotellado y encapsulado, claros exponentes del respeto por una tradición industrial que, por desgracia, no es lo común en la ciudad.

Mercado de Mayoristas

Numerosas referencias bibliográficas coinciden en destacar el interés del mercado de Mayoristas de Málaga, obra del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, considerado como perteneciente a la Generación de 1925 y que al imponerse en España el régimen autoritario de Franco, ya estaba habituado a resolver sus proyectos con el lenguaje racionalista de los afiliados al GATEPAC. La ciudad tenía una necesidad no cubierta que llevó a la confección de proyectos no realizados en 1927 y a la convocatoria, en 1938, de un concurso al que se presentaron doce proyectos²².

²¹ Agradezco a su entonces presidente, D. Enrique López Peña, las facilidades dadas para la consulta de la documentación y visita al edificio.

²² Véase PASTOR PÉREZ, Francisca y REINA SEGOVIA, Marcos M^a. "El Mercado de Mayoristas de Málaga: acercamiento a dos anteproyectos desconocidos", en *Boletín de Arte* n^o. 16, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1995, págs. 249-260.



10. Planta del mercado para su adaptación a espacio expositivo.

No obstante el encargo se adjudicó a Luis Gutiérrez Soto en 1937, quien elaboró algunos anteproyectos en los que se contemplaban algunos aspectos luego no ejecutados, como el sótano, que además de frigorífico acogería una cámara antigás y un refugio para 19 personas. Cuando comenzaron las obras en 1939, ya concluida la Guerra Civil, estos aspectos se juzgaron innecesarios, y, simplificado, el edificio —ubicado entre las calles Alemania y Comandante Benítez—, se terminó en 1942. Al margen de sus innegables valores arquitectónicos, la singularidad del inmueble se sustenta en que se mantienen los presupuestos estéticos racionalistas (volúmenes cúbicos, predominio de líneas rectas, volada visera que circunda el edificio) que se consideraban afines a la República, haciéndolos admisibles a través de la incorporación de una serie de símbolos e inscripciones exaltadoras del nuevo régimen, como las alas en la torre o el escudo de la portada, aunque las inscripciones finalmente no fuesen realizadas²³.

²³ Una acertada lectura del edificio en MORENTE DEL MONTE, María, “Apropiación y símbolo: el Mercado de Mayoristas de Málaga”, en *Boletín de Arte* n.º. 9, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1988, pags. 279-294.



11. Interior del Mercado de Mayoristas como Centro de Arte Contemporáneo.

Tras más de 30 años de uso el Ayuntamiento acometió en 1974 obras de pintura, blanqueo y remozamiento por importe de 345.000 ptas.²⁴, pero a finales de este mismo años la corporación municipal ya comenzaba a debatir acerca de las posibilidades de financiar y construir un nuevo mercado de Mayoristas²⁵, aunque el nuevo MercaMálaga tardaría aún bastantes años en hacerse realidad. El reconocimiento historiográfico del que ha venido siendo objeto este edificio contrasta con el estado de deterioro al que llegó tras su clausura, situación que no remedió la incoación de un expediente para su incoación como BIC en 1987. En 1989 el Ayuntamiento de Málaga, propietario del edificio, encargó la elaboración de una propuesta de reutilización al arquitecto Rafael Moneo²⁶, y sobre ella se fundamentó un estudio de Isidoro Coloma para su conversión en museo de la ciudad²⁷, pero ninguna de estas dos propuestas prosperaron.

²⁴ A.M.M., Actas Capitulares (Act. Cáp.), vol. 437 (Plenos), Fol. 54-54v., sesión 27 de abril de 1974.

²⁵ A.M.M., Act. Cap. vol. 438 (Plenos) Fol. 76-78v.

²⁶ LOZANO MORALES, M^a. del Carmen, *Los Mercados de Málaga*, Memoria de Licenciatura inédita, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1998, pag. 225.

²⁷ COLOMA MARTÍN, I., "Estudio de espacios y servicios del Museo de la ciudad de Málaga y su ins-

Entre los posibles usos se barajó su reconversión en instituto de enseñanza secundaria, pero la Consejería de Educación rechazó esta posibilidad ante la imposibilidad de dotarlo de las imprescindibles dotaciones deportivas. Durante algunos años llegó a servir, de forma oficial, como cuadra para los equinos que participaban en la feria de agosto de la ciudad, hasta que los dictámenes periciales certificaron el riesgo de utilizar un edificio declarado en ruina. No faltaron los ciudadanos que, ante el clima de inseguridad que ocasionaba, exigieron su demolición.

Afortunadamente, el patrocinio del Ayuntamiento y PROMÁLAGA permitió afrontar la rehabilitación de este inmueble para su conversión en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CACMA), ejecutando el proyecto redactado y dirigido por el arquitecto Miguel Ángel Díaz Romero. Las obras, iniciadas en febrero del 2000, estaban a punto de concluirse en septiembre del 2002, pues en el 2003 tuvo lugar su inauguración. La intervención puede calificarse de sumamente cuidadosa con las características originales del edificio, en el que incluso se ha respetado el gran escudo nacional preconstitucional de la portada, al que se ha antepuesto una superficie de metacrilato con el nombre de la nueva institución que alberga²⁸.

De esta forma, el diáfano espacio interior, de forma triangular por determinación del solar, dispuesto en dos plantas y sótano, ha aportado 6.000 m². de superficie útil, de los que 1.000 se destinarán a la exposición de una colección permanente y 1200 a dos líneas de exposiciones, performances e instalaciones. Un ascensor acristalado panorámico pone en comunicación los dos niveles, y la existencia de un salón de actos y proyecciones, aulas para seminarios y conferencias, biblioteca, librería, cafetería y otros servicios, permiten asegurar que el funcionamiento del centro contemplará actividades pedagógicas y una gran vitalidad garantizada por las posibilidades que brinda el inmueble²⁹.

Chimenea de la fundición Los Guindos

Construido entre 1920 y 1924, el complejo Los Guindos, dedicado a la fundición de galena, obtención y afinado de plomo, y la elaboración de diversos productos, lo integraban la fábrica, viviendas de los trabajadores, escuela, economato y un pequeño huerto, que dotaban de servicios comple-

talación en el Antiguo Mercado de Mayoristas", en *Boletín de Arte* n°. 13-14, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1993, págs. 31-48.

²⁸ Semanas antes de la inauguración se adoptaron dos decisiones: tapar el escudo de la portada y cambiar el color rojizo de las fachadas por otro beige, ambas, a nuestro parecer, equivocadas.

²⁹ Hemos consultado el proyecto de rehabilitación en la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga. También véase Diario *SUR*, 7/IX/2002, pag. 63; 21/IX/2002, pag. 62; y diario *La Opinión de Málaga*, 7/IX/2002, pag. 34 y 21/IX/2002. Los resultados del primer año de apertura, hechos públicos, han confirmado estas previsiones.



12. Vista aérea del complejo metalúrgico Los Guindos

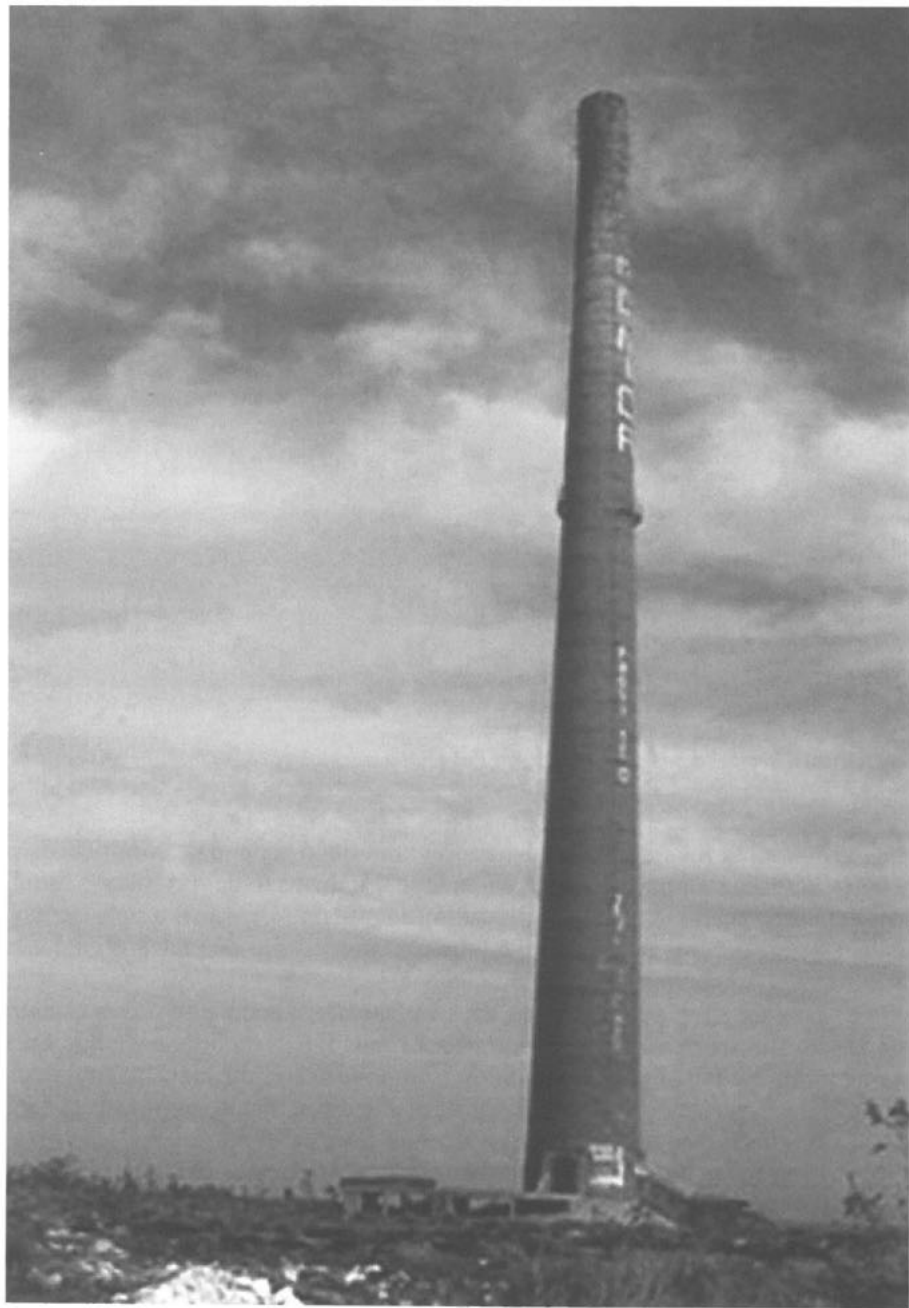
mentarios a los más de 300 trabajadores que llegó a ocupar en la década de 1940-1950. Su emplazamiento en la zona industrial de las playas de La Misericordia (calle Pacífico nº. 58) permitía que un ferrocarril que la comunicaba con el puerto la abasteciera del mineral procedente de La Carolina (Jaén) y combustibles de Inglaterra y Alemania³⁰.

Tras un periodo de apogeo, la progresiva crisis concluyó con el cierre de la factoría en 1979. El complejo de edificios fue demolido, a excepción de su chimenea, cuya considerable altura (106 metros), la más alta de Andalucía, se había encargado de expulsar los humos extremadamente tóxicos procedentes de la conversión del sulfuro de plomo en óxido de plomo³¹.

El proceso de cierre y demolición de la práctica totalidad de las fábricas malagueñas y las reivindicaciones de ciertos sectores de la ciudad hacia el escaso patrimonio industrial conservado también afectó a esta chimenea, de forma que el trazado previsto para el nuevo Paseo Marítimo de Poniente fue

³⁰ A.R.I.M, Sección Minas, caja 5 a.v.; y *Compañía Minero Metalúrgica "Los Guindos"*, Catálogo, 1972.

³¹ SANTIAGO, A., BONILLA, I. y GUZMÁN, A., *Cien años de historia de las fábricas malagueñas (1830-1930)*, Málaga, Acento Andaluz, 2001, pág.101.



13. Chimenea de Los Guindos en el Paseo Marítimo antes de su mutilación.

modificado para preservar este elemento, verdadero hito en el paisaje urbano de Málaga y testimonio material del pasado esplendor industrial³². No obstante, la chimenea, muy bien cimentada, presentaba un problema de conservación, pues a simple vista se apreciaba la pérdida de verticalidad en su tramo superior, desplazado unos 70 cms. respecto al centro geométrico de la base. El éxito de público del paseo marítimo tras su inauguración y el riesgo que suponía esta circunstancia aconsejó al ayuntamiento a intervenir, adjudicando a la empresa Sando su restauración. Lamentablemente la devolución de su estabilidad ha supuesto la demolición de 15 metros de su altura original, descartándose su reconstrucción³³. Esta forma de proceder, que contrasta con casos similares acaecidos en otras provincias, resulta sintomática de la escasa conciencia patrimonial que tienen las instituciones sobre los testimonios de nuestro pasado industrial³⁴.

Metalgráfica Malagueña (Lapeira)

El auge propiciado por la exportación de pasas y almendras de la provincia impulsó el establecimiento en la ciudad de dos fábricas de envases metálicos litografiados. Los antecedentes de esta empresa familiar se remontan a 1880, cuando aún empleaban métodos artesanales, experimentando un crecimiento a partir de 1902³⁵. Un salto cualitativo importante sobrevino tras la construcción de un nuevo edificio fabril en terrenos que habían adquirido a la casa Larios, situado entre la calle Ayala, Góngora y Héroe Sostoa, tras el Asilo de las Hermanitas de los Pobres y la ya desaparecida fábrica de harinas de Castell. La construcción tuvo lugar en 1918, promovida por Adolfo Lapeira como gerente de la sociedad A. Lapeira Metalgraf Española, y el proyecto lo redactó el arquitecto Fernando Guerrero Strachan³⁶. No obstante, en

³² Sobre los valores no arquitectónicos de las 13 chimeneas industriales de Málaga, y la problemática acerca de su conservación, véase nuestro trabajo "La pervivencia de la memoria: las chimeneas industriales de Málaga (España) y su conservación, protección e integración urbanística", *Tercer Coloquio Latinoamericano sobre Rescate y Preservación del Patrimonio Industrial*, Santiago de Chile, TICCIH, 2001, págs. 231-241.

³³ El importe de la demolición, que ha costado 124.180 €, ha exigido la presencia de una grúa pluma de 100 mts. de altura, de las que solo hay tres en España. Diario *La Opinión de Málaga*, 24/V/2002, pag. 6 y Diario *SUR*, 23/VII/2002, pag. 8. La chimenea del Vapor Aymerich, Amat y Jover, sede del Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña, también necesitó de la demolición de su tramo superior, posteriormente reconstruido.

³⁴ En diciembre de 2004, a la par que se conocía la decisión municipal de proteger urbanísticamente las chimeneas, supimos del encargo realizado a un arquitecto para la mejora urbanística del entorno de esta chimenea. En esta misma fecha se inauguró el parque público Gregorio Fernández que adopta este elemento industrial como hito de referencia visual.

³⁵ A.R.I.M., Exp. nº. 638.

³⁶ A.M.M., Leg. 1428 expediente nº. 37. Véase RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., "Fernando Guerrero Strachan (1879-1930). Arquitecto malagueño del primer tercio del siglo XX", en *Boletín de Arte* nº. 15, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, pag. 214.

el anuario de la Cámara de Comercio, la empresa figura como fundada en 1926 con un capital de 1.250.000 ptas., lo que nos induce a pensar en una reorganización de la dirección de la empresa, inicialmente de carácter familiar y en la que en algún momento se produjeron escisiones³⁷.

La planta originaria del edificio presentaba forma de "L", de forma que el ala mayor (calle Héroe Sostoa) se dedicaba a la elaboración de los envases metálicos, y la menor (calle Ayala) a la de cajas de madera para el embalaje de los primeros. El 3 de julio de 1946 se produjo en la fábrica un incendio que tuvo su origen en la sección de madera³⁸, y el fuego afectó al edificio y destruyó una parte importante de la maquinaria. El arquitecto Enrique Atencia Molina se encargó de la reconstrucción, que aprovechó para prolongar el ala menor del edificio hasta igualar su longitud con la de la otra nave³⁹.

Aunque la producción se iniciaría antes, el edificio se terminó de remodelar en 1957, y en 1961 se acometió una renovación de la maquinaria, que al ser importada desde el extranjero necesitaba una autorización. En la solicitud se argumentaba la mejora que supondría para reducir los costos de producción y se estimaba la creación de unos 25 nuevos puestos de trabajo. En 1978 se introdujo una nueva mejora mediante la incorporación de gasóleo para alimentar el horno de secado de litografía y la consiguiente instalación de un depósito enterrado en el patio. En 1983, año de su cierre, la empresa, regentada entonces por Adolfo Lapeira Valentín, producía anualmente 13.700 millones de envases de distintos tipos, formatos y cubicaciones⁴⁰.

Tras el cierre el edificio se mantuvo cerrado algunos años, tras los cuales fue rehabilitado en 1987 para destinarlo a centro comercial de gran superficie, denominado GAYBO. La intervención de Atencia y esta última alteraron visiblemente la disposición original del edificio en su interior, que no obstante, mantuvo intactos sus muros exteriores. Únicamente se cambió el color de los paramentos exteriores y en la fachada principal se cegaron los vanos de acceso y ventanas, en las que unos inadecuados espejos sustituyeron a los vidrios. En el interior, solo el sector Este del edificio conservó su cubierta original de vigas de hormigón sobre pilares, pues en el resto una funcional estructura metálica sustituyó a la original.

La intervención no fue demasiado afortunada, ni tampoco la nueva función asignada, pues el centro comercial tuvo que cerrar a los pocos años

³⁷ *Memoria comercial del año 1928*, Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Málaga, 1929, pág. 213.

³⁸ Se perdieron 4 sierras de cinta, una sierra circular, otra circular doble, una cepilladora, otra cepilladora machihembrada, una marcadora, una máquina de coser grapas, otra de afilar cuchillos y tres motores con sus correspondientes transmisiones. Escrito dirigido por Adolfo Lapeira dando parte a la Delegación de Industria de la maquinaria perdida en el incendio. A.R.I.M., exp. n.º 638.

³⁹ LARA GARCÍA, M.ª. Pepa, "Un ejemplo de industrialización en Málaga: A. Lapeira. Metalgraf Española", en *Isla de Arriarán* n.º 6, Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, 1995, págs. 143-144.

⁴⁰ A.R.I.M., exp. n.º 638.



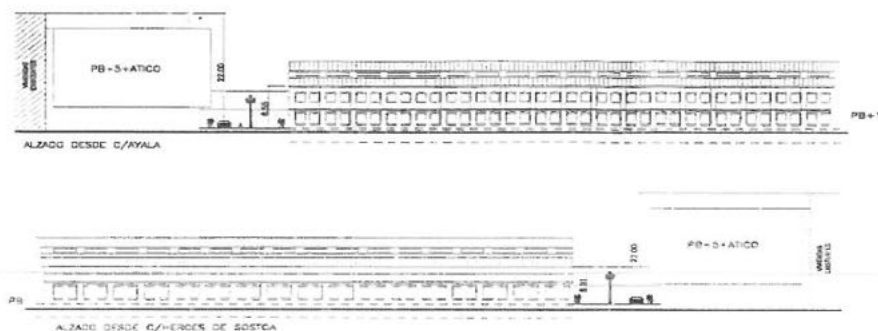
14. Fábrica de Metalgraf sin uso.

de su apertura. Desde entonces el edificio, que carecía de protección, inició un proceso de deterioro progresivo. El principal escollo que se presentaba era el de buscar un nuevo uso que apareciese como rentable a la iniciativa privada y que mantuviese, al menos, los muros perimetrales del inmueble.

El cambio de coyuntura sobrevino con las expectativas creadas al hacerse público el denominado Plan RENFE, un ambicioso proyecto que transformará radicalmente la zona inmediata a la estación de ferrocarril y que contempla nuevos usos y superficies comerciales. Tras varias tentativas de rescate fallidas y momentos en los que se hizo patente el peligro de demolición, finalmente se llegó a una solución de compromiso a través del planeamiento. Por encargo municipal, el estudio de arquitectura y urbanismo del arquitecto Sergio Soler Medem redactó un Plan Especial de Reforma Interior (PERI) en julio del 2001⁴¹.

La solución arbitrada permite la demolición de algo más de un tercio del edificio actual en su sector occidental (el más alterado), donde se ha levantado un edificio hotelero de planta baja + 5 + ático, dejando una calle de sepa-

⁴¹ Hemos consultado el documento en la Gerencia Municipal de Urbanismo de la ciudad.



15. Solución arbitrada para Metalgraf en el PERI.

ración con el resto del solar, donde permanecen los muros perimetrales de la antigua fábrica en un nuevo inmueble, de planta baja + 1, con uso comercial ligado al hotel⁴². Esta opción dista mucho de ser considerada óptima, pero dada las circunstancias y la suerte que corren otros edificios industriales de la ciudad no cabe duda que, al menos, es la menos perjudicial de todas las posibles. La fachada principal del inmueble, evocadora de la inicial estructura de doble nave y patio central, cuyos perfiles superiores muestran los característicos escalonamientos de las edificaciones industriales, o la seriación de vanos escarzanos de las naves laterales, realizados en ladrillo y con decoración de azulejería polícroma en las enjutas, asumirán la misión de constituirse en testimonio material de un pasado industrial que fue muy destacado en nuestra ciudad.

Metalsa

Con idéntico cometido que la anterior, Metalgráfica Malagueña S.A. (Metalsa), nació en 1936, y aunque la razón social radicaba en la calle Rosario Pino nº. 6, el centro de producción se hallaba en el barrio del perchel, en el nº. 4 de la calle Calvo. Dedicada también a la elaboración de envases metálicos litografiados, su principal cliente se hallaba en la industria conservera gallega, donde firmas como Rábago, Curbera, Barrera, Pita, Lores y otras demandaban, en los momentos de mayor índice de capturas, hasta 40.000 envases diarios.

En 1956 la fábrica fue ampliada, pero las perspectivas de crecimiento aconsejaron su traslado a un solar más amplio, situado en una zona para la que

⁴² En el año 2003 se inauguró la superficie comercial en el antiguo edificio fabril y en el 2004 el hotel levantado sobre el resto del solar.



se proyectaba una especialización industrial. Concebida como prolongación del núcleo industrial de El Bulto y Huelin, en 1958 el Ayuntamiento adquirió 100.000 m². de terreno comprendido entre la margen del río Guadalmedina, la Ctra. de Cádiz y el mar, en el que se proyectaron nuevos viales, se destinó un solar a la construcción de una Central Termoeléctrica y a otros usos industriales. El alcalde, Eduardo Burgos, calificó la actuación como la creación de la zona industrial por excelencia de Málaga⁴³.

En 1958 se construyó la nueva fábrica en la calle Torre del Río n.º. 6, a espaldas de la central térmica de La Misericordia, iniciándose un periodo de prosperidad que se manifiesta en las continuas mejoras y ampliaciones de maquinaria⁴⁴. Con todas estas reformas la planta fabril llegó a alcanzar los 6.000 m². de superficie. No obstante, los 150 operarios que ocupaba en el momento del traslado se redujo a tan sólo 86 en la década de los años 80 del pasado siglo, y en 1998, tras la protesta de los trabajadores que querían evitar el traslado de la maquinaria hasta Algeciras, se produjo el cierre.

El abandono no afectó tanto a las naves de producción, amplios y diáfanos espacios cubiertos con fibrocemento sobre interesantes cerchas de hormigón, como a la vivienda situada junto a la entrada, muy cuidada en sus aspectos ornamentales, y construida en estilo regionalista sevillano⁴⁵. El elemento más valioso y llamativo consistía en un retablo cerámico de carácter devocional que representa a la Virgen de la Soledad de la cofradía de San Pablo. Es una obra de notable calidad, flanqueada por columnas corintias de terracota sobre plintos, rematada por frontón curvo con el escudo de la cofradía y circundada de azulejería polícroma con motivos platerescos. Coetáneo del edificio, el retablo fue realizado en los talleres sevillanos de Ramos Rejano. En el interior de la vivienda se advertía su carácter distinguido en la chimenea dotada de azulejería y columnas abalaustradas de cerámica, en los zócalos de azulejos o en los emplazados en las tabicas de las escaleras o las enjutas de los arcos por el lado exterior. El arranque o desprendimiento de estos elementos parecen presagiar el fin de este conjunto de edificaciones, cuyo solar se ha visto inesperadamente revalorizado por la reciente inauguración del Paseo Marítimo de Poniente. La demanda ciudadana⁴⁶ ha conseguido que al menos el retablo cerámico haya sido trasladado por expertos en con-

⁴³ A.M.M., Actas Capitulares vol. 404, Fol. 51 y 71-71v.

⁴⁴ En 1959 el perito industrial Francisco Rozas Martínez elaboró el proyecto para sustituir la reproducción manual de bocetos por otro fotográfico. En 1963 se instaló un tanque fijo para gasóleo. En 1972 se amplió la maquinaria para atender pedidos en momentos de máximas capturas. En 1981 se construyó una nueva nave de fabricación y otra de almacenamiento y en 1986 se instalaron nuevas máquinas automáticas para el cierre de envases de hojalata. A.R.I.M., expediente de Metalsa.

⁴⁵ Esta dicotomía entre edificación funcional para el área productiva y la edificación ornamentada para uso administrativo o como vivienda no es inusual. La fábrica de cemento Portland de La Araña (Fernando Guerrero Strachan, h. 1920), constituye otro ejemplo similar.

⁴⁶ Le dedicamos la portada de una revista y un artículo denuncia de su situación. *Vid.* RODRÍGUEZ MARÍN, F.J.: "Patrimonio y ciudad. La fábrica de Metalsa y el retablo cerámico de Ntra. Sra. de la



16. Retablo cerámico de Metalsa rescatado antes de su derribo.

servación y reubicado en la casa-hermandad de la cofradía. En esta ocasión la recuperación del edificio no parece ser posible, pese a las necesidades de un barrio densificado y en crecimiento⁴⁷, pero al menos uno de sus elementos guardará la memoria histórica de esta empresa.

Conclusiones

Los ejemplos analizados resultan indicativos de las escasas actuaciones

Soledad", en nº 18, Málaga, Asociación Cultural Isla de Arriarán, 2001, págs. 7-10. El traslado lo efectuó la empresa Quibla Restaura.

⁴⁷ En los días inmediatamente posteriores a la celebración del congreso del CEHA el inmueble fue totalmente demolido y reducido a solar.



acometidas en la ciudad en materia de rehabilitación de arquitectura industrial.

A pesar de que la ciudad experimentó un destacado índice de industrialización durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX, son escasos los edificios industriales conservados. La especulación sobre el valor del suelo se ha incrementado con el auge de la actividad turística, que ha ocasionado un proceso de terciarización dentro del sector productivo.

La rehabilitación de edificios industriales se ha acometido en aquellos casos en los que los edificios, por sus características arquitectónicas, se aproximaban a los parámetros de monumentalidad tradicional o singularidad arquitectónica. Las actuaciones han sido respetuosas con las fachadas y el repertorio ornamental del inmueble, pero poco o nada creativas a la hora de aportar soluciones para dar nuevo uso a los edificios. La mutilación de la chimenea de Los Guindos o la sustitución de la azulejería original en Italcable demuestran que se valora más la singularidad de la arquitectura que su carácter industrial. Las actuaciones sobre las bodegas Barceló o sobre el Antiguo Mercado de Mayoristas, son las intervenciones más respetuosas y que más se han preocupado de subrayar el primitivo uso industrial de los edificios.

Junto a estos ejemplos pueden citarse el silo portuario del muelle 2 (1948-1952) o la marquesina de la estación ferroviaria de RENFE (1863-1968)⁴⁸ como ejemplos de edificaciones industriales que se encuentran en peligro inmediato de desaparición. Otro apartado viene constituido por aquellos inmuebles cuya reutilización es viable, como las centrales termoeléctricas de la Misericordia (1957-1960)⁴⁹ y calles Purificación (1897), la Fábrica de Tabacos (1923-1927) o la Azucarera del Tarajal (1930).

⁴⁸ Fue demolida en julio de 2003.

⁴⁹ Fue demolida a finales del 2004.



LA GESTIÓN MUNICIPAL DEL PATRIMONIO URBANO EN ESPAÑA

MARÍA SÁNCHEZ LUQUE
Universidad de Málaga

Este título tan ambicioso no se desarrolla en una breve comunicación de diez minutos en la que apenas daría tiempo a exponer siquiera un leve esbozo del tema, sino que quiere traer a esta mesa un debate que creemos esencial para entender la problemática que amenaza a nuestras ciudades históricas.

Lo que a continuación les presento es el avance de un trabajo de investigación en curso que ha adoptado como compromiso analizar el origen de los vacíos competenciales en la tutela del Patrimonio dentro del territorio español. Estas lagunas afectan eminentemente a las Administraciones locales desprovistas en todos los casos de marcos y herramientas legislativas que faciliten su gestión de los bienes culturales. Es indiscutible que el germen de toda acción patrimonial se rige por los textos jurídicos que han emitido, por este motivo, hemos decidido afrontar un análisis de los mismos para extraer conclusiones que ayuden a diagnosticar y luego esclarecer esta grave situación, aun escapando de los límites de la Historia del Arte y aproximándonos más a otras disciplinas como el Derecho Administrativo, la Economía, la Geografía o el Urbanismo.

Hasta ahora, la política tuitiva ha tenido dos entidades concretas: el Estado y, a partir del cambio democrático, las Comunidades Autónomas, a las cuales han sido cedidas gran parte de las facultades de aquél. No así, incluso existiendo garantías constitucionales que lo avalan, los Ayuntamientos han sido descartados como un órgano ejecutivo más en el organigrama de la gestión patrimonial.

Existe una manifiesta desconfianza amasada durante siglos hacia la labor que los Municipios pudieran llevar a cabo en torno a los bienes culturales. Una actitud comprensible, si tenemos en cuenta que han partido multitud de proyectos de ensanche y reforma desde estas entidades, demostrando muchas veces su vulnerabilidad a los intereses especulativos y a la prioridad del beneficio privado por encima del público tras el escudo del derecho de propiedad.

¿Qué hace valiosa entonces la participación activa de los Consistorios en la gestión del Patrimonio urbano?

Ante todo, la **proximidad física** de los Ayuntamientos a la comunidad que lo produce afianza, no sólo una comprensión directa y una mirada histórica más consecuente con sus creadores, sino también una mayor sensibilidad en la defensa. Frente a las administraciones superiores, los Municipios conocen la verdad cotidiana de las construcciones con valores histórico-artísticos, la convivencia con sus cargas económicas, con su deterioro, con su rehabilitación,...

Además, la incorporación de los Concejales al ejecutivo conseguiría copar una mayor área del territorio, y abarcaría asimismo un mayor nivel de protección especialmente en los casos de los **bienes integrantes** los cuales, sin alcanzar la calificación de BIC ni los grados especiales establecidos por las leyes autonómicas, quedarían a disposición de este organismo.

En la actualidad se afianza una nueva comprensión del Patrimonio Cultural como todas aquellas expresiones, tangibles e intangibles, que definen a un colectivo. Este planteamiento reivindica una acepción de Ciudad histórica donde, asociada a su morfología, adquieren sentido los modos de vidas que hacen diferente al pueblo que lo habita, siendo pues la realización más auténtica de su identidad como agrupación social. Muchas de estas fábricas urbanas sólo adquieren verdadera significación para sus habitantes y, generalmente, no cumplen el perfil excepcional de las categorías nacionales ni regionales. Este factor, unido a la ausencia de mecanismos de protección que se adapten al avance conceptual referido, convierte nuestras localidades en epicentros de la depravación más absoluta de extraordinarias creaciones materiales y espirituales. Serían entonces los Ayuntamientos la única institución capacitada para su defensa, conservación y difusión.

Por último, la Administración local cuenta con los mejores mecanismos de hacer Ciudad: el **planeamiento urbanístico**. El plan es el medio de reflexión esencial para comprender la realidad urbana y operar sobre ella, el decodificador de las acciones del gestor sobre su estructura para que llegue a los ciudadanos en forma de calidad de vida. Ante todo, mantiene una concepción dinámica del volumen y entramado, haciendo convivir en su seno pasado y presente, memoria y contemporaneidad. Los planes se convierten en la más inequívoca garantía de nuestra herencia inmueble en las formas de vida modernas.

Todas estas cualidades asociadas a las instituciones municipales no siempre han sido tenidas en cuenta tal y como demuestra un repaso panorámico a nuestra legislación vigente o ya derogada.

Hasta el texto de 1985 su presencia en las leyes no es muy diferente a la del particular. Se adoptaron entonces distintas medidas para asimilar el patrimonio local: de un lado, se optó por la creación de **figuras** que protegieran este legado de "menor relevancia", tal y como se prescribió en el *Decreto de 1958* por el que se establecía la declaración de "*Monumentos de interés local y provincial*"; y de otro, fueron **delegaciones** de las entidades superio-

res de Patrimonio, como las “*Juntas Locales del Tesoro Artístico*” de la *Ley de 1933* (muy parecidas a las Comisiones Provinciales), las que sectorizaron la tutela. En ambos casos, no se hacía partícipe a los Municipios, sino que se trataban de recursos dirigidos desde la Administración central del Tesoro, dependiente a su vez del Ministerio. Antes bien, la *Ley de 1915* o el *Decreto-Ley de 1926*, sí involucraron a las corporaciones locales a través de las llamadas **concesiones** de competencias, conforme a las cuales se planteaba la posibilidad de transferir responsabilidades de gestión, previo informe en el que se certificara que el organismo receptor (en este caso el Ayuntamiento) reuniría las exigencias de conservación.

Algunas de estas fórmulas han trascendido al código actual reforzadas en el papel de los Consistorios como gestores. En el caso de la creación de categorías sectoriales, han proliferado nuevas variantes dentro de la normativa autonómica como son la *Ley 9/1993 de Patrimonio Cultural de Cataluña* (“*Bienes Culturales de Interés Local*” o “*Municipios histórico-artísticos*”), la *Ley 4/1998 de Patrimonio Cultural Valenciano* (“*Bienes de Relevancia Local*”), la *Ley 11/1998 de Patrimonio Cultural de Cantabria* (“*Bienes de Interés Local*”) o la *Ley 3/1999 de Patrimonio Cultural Aragonés* (“*Monumentos de Interés Local*” y “*Municipios monumentales*”). Y en cuanto a la solución de las delegaciones, la Comunidad de Madrid, en su *Ley 10/1998*, ha articulado las llamadas “*Comisiones Locales de Patrimonio Histórico*”, que reproducen con ciertos matices favorables a los Concejos el esquema de las Juntas Locales.

En general, la unidad mínima administrativa que centra nuestro discurso ha sido y es confinada a tareas de información, procedimientos de urgencia y poco más. Se ha constreñido a políticas de **colaboración** y **cooperación** las cuales, manteniendo el principio de jerarquía, subordinan el quehacer local a las decisiones de instituciones supramunicipales.

Como ya hemos comentado, consustancial al ente local es lo urbanístico y, en este aspecto, los Municipios sí han encontrado cabida como órganos ejecutivos. La *Ley del Suelo* se ha aventajado en otorgar capacidades gestoras sobre la Ciudad a los Consistorios. Sin embargo, la cuestión patrimonial, salvando el caso particular de los Planes Especiales, apenas se precisa en su articulado con la fuerza suficiente como para dotar de efectividad al planeamiento en la custodia. Obviamente todos aquellos proyectos que hayan prescindido de un acercamiento histórico, reflexión o estudio del escenario urbano sobre el que actúan, serán susceptibles de litigios si se concede un reconocimiento de valores culturales en sus inmuebles que previamente no han sido contemplados en las normas urbanísticas.

Esta circunstancia ha llevado consigo, como demuestra una vastísima jurisprudencia, a un enfrentamiento entre las áreas de Cultura y Urbanismo al concurrir en competencias sobre un mismo objeto: la Ciudad. Se trata de un colapso legal que el profesor Tomás Ramón Fernández apuntó con certeras palabras a propósito del régimen jurídico existente a finales de los 70:

“Los dos caminos posibles se encuentran, pues, sustancialmente tapo-

nados de forma que por ninguno de ellos puede alcanzarse la meta. La Administración más fuerte maneja los instrumentos más precarios, mientras que los mecanismos más idóneos están en manos de la Administración más débil”¹

No cabe duda que se producía un desequilibrio evidente donde el Estado pivotaba sus actuaciones en una legislación tremendamente teórica y centralizada, como es la de Patrimonio, impelida por un desarrollo negativo de prohibiciones y restricciones extrañas a la vida ciudadana; frente a la cada vez más socavada autonomía local en las decisiones sobre su propia configuración urbana, aún poseyendo el medio más efectivo para ello: el plan.

Este enfrentamiento ha sido el objetivo principal a superar tanto en la evolución legislativa española como en la doctrina, aunque ha sido una misión difícil que ha contado con notables altibajos.

La consideración del valor patrimonial de la Ciudad tuvo su clímax y paradigma en el ya citado *Decreto-Ley de 1926* donde no sólo se formaliza la figura de “Ciudades y Pueblos artísticos”, sino que se comienzan a establecer pautas para evitar su abandono. En función de los nuevos requisitos que marca la instancia histórica se concretan prescripciones sobre trazado de planos de plantas y alzados, ordenanzas municipales orientadas hacia la tutela y personal cualificado.

Este avance tan sumamente precoz y revolucionario inició su declive con la promulgación de la *Ley de 1933*, a partir de la cual la apreciación de lo urbano sobrevivió gracias a la importancia que se empezaba a prestar al entorno y a las primeras declaraciones de conjuntos que se sucedieron. No obstante, de los principios dinámicos se volvió a tendencias únicas y estáticas uniformando los inmuebles o núcleos de ellos bajo la denominación e idea de “Monumento”.

La falta de atención al Urbanismo comenzó a pasar factura durante la etapa más crítica del Patrimonio español, la década de 1960, habiendo de tomar medidas urgentes que subsanaran la pérdida incontrolada. De este modo, despertó una nueva sensibilidad que tuvo como primera consecuencia la *Orden de 20 de noviembre de 1964*, por la cual se remendaba el que quizá fue el enorme desierto de *Ley* de los años 30. Aunque estrechamente vinculada a los Municipios con explotación turística y restringiéndose a los conjuntos declarados, la *Orden* proponía las bases de todo plan de ordenación afín a las peculiaridades histórico-artísticas de la Ciudad (uso, cinturón verde, estilo, industria, etc.). Unos deberes que se asociaban a la actividad de los Consistorios, incluso habilitando comisiones especiales para la defensa, tal y como se explicita en su portentoso artículo 14:

¹ RAMÓN FERNÁNDEZ, T.: “Legislación española sobre Patrimonio histórico-artístico. Balance de la situación cara a su reforma”, *Revista de Derecho Urbanístico*, nº 13, Madrid, Montecorvo, 1978, pag. 30.

“Al amparo de lo que ordena la Ley de Régimen Local (arts. 101 y 243), los Ayuntamientos ejercerán una acción enérgica en lo que tenga relación con el cumplimiento de las presentes Instrucciones, acción que, en un plazo más o menos largo, tiene que redundar en la mejora cultural y económica de la población.

Se recomienda a los Ayuntamientos la creación de comisiones municipales mixtas de Estética y Defensa del Patrimonio Artístico Local, integradas por elementos municipales, alternando con otras personas de la localidad, sea cual sea su profesión, que posean conocimientos en Arte e Historia y hayan demostrado su amor por los valores culturales y su interés por la defensa de los mismos”.

El compromiso definitivo de asimilar el urbanismo a la cuestión patrimonial llegaría con la *Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español*. La recepción de los Planes Especiales de Protección como condición *sine qua non* para la salvaguarda de todos y cada uno de los BIC y su entorno supuso un paso definitivo para conciliar ambas posturas. Una ocasión que, con todo, pensamos fue desperdiciada por los legisladores para desarrollar más ampliamente el patrón que habrían de cumplir dichos Planes e incluso para hacerlos extensivos a la ordenación general de la Ciudad, al margen de que mediara o no declaración formal, evitando de este modo su concentración en criterios zonificadores. Sin embargo, este documento suple estas carencias recurriendo a la ley urbanística, que releva a aquél en la redacción, ejecución y modificación de estos instrumentos. Es decir, la naturaleza de los Planes Especiales y de los Catálogos continua fijándose en el *Real Decreto urbanístico de 1978* y siguientes, ya que la normativa patrimonial ha omitido cuál sería el ámbito estricto de aplicación.

Paradójicamente, y aunque hemos comentado el desdén profesado a la Administración local, es la Ley estatal vigente la que sistematiza la capacidad gestora de los Ayuntamientos, en concreto valiéndose de los métodos de organización y control que estos emanan. Esto es, según se indica en su articulado, una vez aprobado el Plan Especial de Protección, los Consistorios tendrán potestad para administrar urbanísticamente el perímetro al que se destina.

Se cierra aquí el capítulo de recelos con una solución no demasiado disparatada teniendo en cuenta que, aún recurriendo a un mecanismo integrador como es el planeamiento, sigue quedando un gran volumen de Patrimonio desprotegido que no alcanza la singularidad de BIC pero que conviene ser observado. Igualmente, la legitimidad de sus actos se circunscribe al campo urbanístico (potestad para otorgar licencias, aprobar permisos de obras, etc.) pero no contempla su enfoque cultural.

Estos descuidos, cuyas nefastas consecuencias se evidencian en la praxis más que en la teoría patrimonial, no han pasado inadvertidos y han sido pulidos en paradigmas ejemplares como la *Ley 4/1999 de Patrimonio Histórico de Canarias* y su trasunto, la joven *Ley 1/2001 del Patrimonio*

Cultural del Principado de Asturias. La estrategia que han aplicado una y otra consiste en someter a obligada redacción, de acuerdo a los cánones que se enumeran en las leyes urbanísticas, el Catálogo arquitectónico municipal y elevarlo a la Administración cultural, el cual procedería de igual modo a su reconocimiento como mecanismo de defensa. Con un articulado ejemplar, la Ley canaria detalla con sumo rigor las cualidades a seguir en la elaboración de dichas relaciones de bienes, incluyendo además los niveles de protección y los tipos de intervención más adecuados en cada caso. En todo momento, el Ayuntamiento es responsable del Patrimonio y a su recuperación ha de adecuar el planeamiento, solicitar incoación, adoptar medidas preventivas, registrar en su propio catálogo o disponer un organismo que reúna a profesionales para llevar a cabo una correcta gestión.

Esta medida no pervierte el concepto de Patrimonio que venimos apuntando, antes bien, consigue asimilar los bienes de menor envergadura e insertarlos en la vida diaria de los espacios urbanos. De igual forma, ha conseguido armonizar los problemas derivados de la concurrencia jurisdiccional, al convertir un solo medio de tutela en una realidad común reconocida tanto por Cultura como por Urbanismo. Es lógico que esta propuesta irrumpa en un lugar como Canarias, cuya riqueza posee un fuerte componente anónimo y popular.

Lo que en ningún momento ha dejado de sorprendernos en todo este análisis es que este fruto madurado prácticamente por ensayo y error, se ha acomodado definitivamente en nuestro *corpus* legal apenas hace 3 años (recordemos que la Ley insular es de 1999), cuando ya las Conferencias de los organismos internacionales (la UNESCO o el Consejo de Europa), en *Cartas* como la de *Amsterdam* (1975) o la de *Nairobi* (1976), habían hecho hincapié en la necesidad de incluir a la Administración local como garante de la conservación integrada de las ciudades al igual que la preponderancia de la planificación urbanística en esta labor. Sólo después de 25 años han logrado asimilarse sus preceptos, no con poca dificultad como hemos podido comprobar.

Para que los Ayuntamientos logren sumarse a los asuntos patrimoniales desde su aptitud para designar el interés público es necesario una modificación de nuestro hábeas legislativo, que tiene diversos puntos esenciales:

- Es prioritaria la **coordinación** entre Administraciones, frente a las técnicas de cooperación que han imperado y todavía hoy prevalecen. Sólo una posibilidad firme de trabajo en plenitud de competencias bien delimitadas puede evitar que gran parte de la práctica patrimonial se diluya entre los resquicios de una responsabilidad mal entendida. Asociada a esta máxima, se conseguiría la **descentralización** de las obligaciones estatales y regionales a fin de atomizarlas y hacerlas más eficaces.

Al mismo tiempo, urge un establecimiento de **sistemas** que favorezcan dicha coordinación, es decir, que arbitren esas relaciones entre entidades ayudándose, bien de reglamentos, bien de organismos intermedios (es el caso, por ejemplo, de la Ley 1/1991 de Patrimonio Histórico Andaluz, con “Órganos

*mixtos de carácter local*⁶⁴). Ello contribuiría a evitar las interferencias de una Administración en otra cuando se suscitan de acciones que convergen sobre un mismo objeto.

Igualmente es preciso establecer **estatutos municipales** donde los valores culturales sean regulados oportunamente en consonancia a sus particularidades; en definitiva, modelos emanados desde los propios Ayuntamientos para su gestión en ejercicio de las atribuciones que le concede el marco de la *Constitución* y la *Ley de Bases de Régimen Local*. El fundamento capital que se demanda con esta medida es evitar que el Patrimonio siga siendo una cuestión de voluntad política, y por ello se reivindica la normalización de su tarea, acabando con la discrecionalidad a la que ha estado sujeta.

Finalmente, han de ser constituidos **órganos especializados**, medie o no declaración, con objeto de erradicar la aprensión que existe hacia la Administración local como órgano ejecutivo. Se busca eminentemente evitar la ignorancia del funcionariado que en la actualidad trabaja en los Consistorios y que hace prioritaria la agregación de un importante cuerpo técnico en sus filas.

En todas estas recomendaciones no puede ni debe faltar el historiador. La fortuna crítica nos demuestra cómo la Historia del Arte rara vez se ha aventurado a afrontar el análisis de la gestión, relegada especialmente a materias jurídico-administrativas. Una vez que nuestra disciplina ha afrontado la historia de la Ciudad y se ha convertido en Historia del Patrimonio, así también ha de encontrar su lugar en el campo de la legislación y en el conjunto de estrategias que se ponen al servicio de los inmuebles históricos.

El carácter indeterminado del bien cultural únicamente puede ser resuelto, de manera tangencial, a través de la aproximación de disciplinas humanísticas. En detrimento de su relatividad, el proceso de regularización reduce su pluralidad semántica a definiciones ontológicas de índole programática. De esta suerte, la concomitancia de leyes distintas ha generado una visión diferenciada y excluyente de una misma realidad. Una situación toda ella ciertamente absurda que ha conducido hasta ahora hacia la pasividad y la dejación de nuestra cultura material.

La comprensión histórico-artística de la tutela, ajena a la rivalidad entre legislaciones, ha de intentar huir de la compartimentación y procurar convertirse en una constante horizontal a todas las normativas que en ella confluyen. El historiador del Arte tiene como cometido preferente matizar el enunciado unívoco que se formula desde la legalidad y devolverle su versatilidad y conexión con el dinamismo del valor cultural.

Se abre, por tanto, un campo profesional ante nosotros que nos hace indispensables en las oficinas de gestión y rehabilitación, gerencias de urbanismo,..., es decir, en la Administración. El objetivo que más nos apremia es, sin duda, acercar la defensa, conservación y difusión al Municipio.



TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE Y PATRIMONIO ETNOGRÁFICO EN EL IMAGINARIO COLECTIVO

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada

Introducción

Uno de los ámbitos en los que se está produciendo de una manera más acelerada la desaparición de elementos patrimoniales es en el ámbito rural de nuestras provincias. Las causas son múltiples, tanto las de índole interna como externa, y en las que juega un papel muy importante la sociedad que los custodia. La consabida globalización por un lado y la incidencia de los valores urbanos y de desarrollo por otro, están produciendo efectos contradictorios en los que se constata una idea central que es la de preservar unos ambientes tradicionales, entendidos dentro de la amplitud del paisaje en el que se insertan y en los que las relaciones entre hombre y medio han logrado un grado de armonía que en la actualidad se ponen como ejemplo a alcanzar.

La presente comunicación, pretende llevar a cabo una reflexión sobre el estado actual del patrimonio en líneas generales en el ámbito rural utilizando dos ejemplos de la provincia de Granada, haciendo ver que se trata de un espacio que cuenta con ejemplos de una alta calidad, que abarcarían desde patrimonio mueble, etnográfico, arqueológico, natural, etc., y en los que la diversidad de situaciones de intervención, conservación o incluso investigación y difusión, habla de realidades muy desiguales entre éste, quienes lo custodian y finalmente lo perciben, constituyendo una piedra angular básica para el desarrollo turístico, de muchas zonas de nuestra geografía, apoyado en lo patrimonial.

La delimitación de un territorio como laboratorio de trabajo

La elección de un determinado ámbito como espacio en el que aplicar una metodología que permita la extracción de una serie de premisas genéricas que se puedan aplicar con carácter concreto, se ve favorecida por la elección

de un territorio concreto, en el que se constata una larga evolución de la presencia del hombre desde tiempos prehistóricos. La propia geografía a veces se convierte en un punto fundamental para entender el papel de espacios de intercambio gracias a la confluencia de caminos naturales en los que por ejemplo, convergían rutas de mayor amplitud, que ponían en contacto ámbitos peninsulares de importante relevancia histórica y que precisamente se han visto tremendamente alterados por el hombre.

En este sentido, dicha presencia humana siempre tiende a seleccionar desde un inicio, aquellos enclaves más favorables para el desarrollo de la vida, en los que la abundancia de agua y alimento garanticen la estabilidad de unos asentamientos, que conforme evolucionan las etapas históricas, ven como los distintos condicionantes que los generan juegan un papel desigual.

La distribución de la población por el territorio se ve determinada por etapas históricas concretas, a partir de algunas de las cuales se estabiliza la misma. En ese sentido, para el caso de la Península Ibérica y siendo cautos en esta generalización, la etapa prerromana y la cultura ibérica, consolidada posteriormente con la etapa romana, se conforman como los períodos en los que se comienza a fraguar esa presencia estable en el espacio. No obstante no será hasta el siglo VIII, cuando se produzca el germen de un proceso que afectará a todo el territorio siendo el momento en el que se consigue el definitivo perfil de muchas localidades y espacios, iniciándose de una manera irreversible la antropización de un medio, y la modulación de unos paisajes que son los heredados en la actualidad y en los que se producía un equilibrio entre la presencia humana y la naturaleza que es la que se está viendo afectada en la actualidad.

Hitos de referencia

Quisiéramos antes de proseguir con esta reflexión, tomar y concretar nuestras referencias a un espacio muy concreto como el de la provincia de Granada para de esta manera permitir que los ejemplos se concreten en imágenes reconocibles y perfectamente identificables. En este sentido en el ámbito rural se constata de una manera más pura y clara, la necesidad que el hombre tuvo desde un primer momento de llevar a cabo una ordenación del espacio mediante la inserción de unos referentes visuales-ideológicos, tanto a niveles particulares con un alto nivel de concreción en las poblaciones, en torno y dentro de ellas, como globales en la totalidad del territorio.

Dichos referentes son de variada índole, desde los de claro carácter militar, hasta los religiosos, pasando por los productivos y políticos, que de una forma u otra, contribuyen a dar estructuración al ambiente diario de la vida de los pobladores de estas comunidades.

Ya poníamos de manifiesto en nuestra tesis que el ejemplo de la arquitectura religiosa en algunas de las poblaciones de nuestra provincia era un ejemplo significativo de esa ordenación de la que venimos hablando, incluso conociéndose una jerarquización en la que desde la iglesia se iniciaba un des-



arrollo urbano en el que las hornacinas, ermitas y Vía Crucis de cada unas de ellas jugaba un papel fundamental y que los propios habitantes utilizaban como referente e incluso como claro signo de protección contra el mal en el último punto del eslabón de esa cadena que es la propia vivienda¹.

De la misma manera, una similar consideración tiene que tener la articulación territorial que se produce gracias a la presencia de edificios militares en una zona concreta. Huellas de un pasado en el que las relaciones entre comunidades y culturas eran más agresivas y que acaban convirtiéndose en un punto de referencia, incluso reutilizado con fines religiosos en algunos casos, pero que en definitiva no dejan de tener una clara preeminencia visual dentro del espacio². Un hecho este significativo y que habla de la complejidad de abordar este aspecto del patrimonio, cuando somos conscientes que la articulación territorial de un determinado ámbito, no fue inicialmente militar sino productiva, aunque sea el segundo aspecto el que se llegue a identificar de una manera evidente en una primera aproximación a su interpretación.

Algunos ejemplos prácticos

Dentro de las propuestas actuales de análisis y estudio de nuestra realidad histórica y cultural, uno de los elementos que está adquiriendo un especial interés es el del conocimiento de las manifestaciones vinculadas con el denominado patrimonio etnográfico, entendido en su globalidad³.

En este sentido creemos que son interesantes los avances que se están llevando a cabo en determinadas zonas de la provincia de Granada, de entre las que destacamos las llevadas a cabo en dos zonas muy concretas, el Valle de Lecrín y el Marquesado del Zenete.

El Valle de Lecrín

Una de las comarcas más olvidadas desde el punto de vista de su análisis y estudio es posiblemente esta que proponemos. Exceptuando trabajos puntuales como los de Francisco Villegas, quién elaboró su tesis doctoral sobre la misma, o capítulos de obras de mayor amplitud, en las que se pueden

¹ SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel: *Urbanismo y arquitectura popular en las altiplanicies de Granada*. Ed. Microfilmada. Granada, Universidad, 1998.

² En este caso remitimos al trabajo LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.): *Arquitectura de Al-Ándalus. Almería, Granada, Jaén, Málaga*. Granada, Comares, 2002.

³ En este sentido creemos que este capítulo de lo patrimonial está adquiriendo una importancia cada vez más creciente, entre otros muchos factores, por la propia ampliación que ha ido haciendo la legislación sobre patrimonio, acerca de lo que se debe englobar bajo su protección y que de alguna manera está afectando al propio ciudadano a presenciar una mayor activación de los valores englobados bajo el epígrafe de lo etnográfico que están conociendo una mayor valoración por parte de las comunidades que los custodian.



1. La red de acequias como elemento modificador del paisaje.

encontrar capítulos de dedicados a ella, pocas son las que abordan aunque sea puntualmente un análisis de algunos de los aspectos que la definen⁴. Fue por ello, por lo que nos decantamos por llevar a cabo una reactualización de los conceptos desarrollados acerca de su realidad y junto a ello, atrevernos con un ámbito como el de lo etnográfico que encierra más de una sorpresa⁵.

En este sentido, desde un punto de vista territorial las coordenadas espacio temporales se articulan con una suerte de armonía que dan lugar a un espacio de una especial significación no sólo para la propia provincia de Granada, sino incluso para la propia historia española.

Constituida como un pasillo natural que discurre por la cara occidental de Sierra Nevada, se convirtió desde un principio en un pasillo que unía dos ámbitos territoriales de especial importancia en el sudeste peninsular como eran la costa y las depresiones intrabéticas. Esta circunstancia se refleja en la presencia de elementos que nos hablan de actividades humanas en enclaves excavados de las proximidades de la localidad de Cónchar, controlado uno de los innumerables desagües que regían el caudal de la gran laguna del Padul, uno de los elementos más característicos con los que contó la zona hasta el siglo XVIII. La Antigüedad clásica, como la etapa visigodo-romana se tienen registradas por otros enclaves en los que se puede leer ya una presencia humana estable, controlando las riquezas naturales de este

⁴ VILLEGAS MOLINA, F. *El Valle de Lecrín. Estudio Geográfico*. Granada, CSIC-Instituto de Geografía aplicada del Patronato "Alonso Herrera", 1972.

⁵ Este fue el objeto de estudio de la subvención concedida por la Junta de Andalucía durante el año 2000, para la realización del proyecto titulado: "Urbanismo y Arquitectura popular en Andalucía Oriental. Interpretación del Patrimonio Etnográfico y propuestas de dinamización social y cultural".



2. Impacto de las nuevas infraestructuras en el valle del río Dúrcal.

territorio y sobre todo poniendo las bases de lo que será un espacio temporal medieval, en el que se definirán la inmensa mayoría de los aspectos que hoy podemos diferenciar. A esto le tenemos que unir el gran número de acontecimientos que se suceden en el tercer cuarto del siglo XVI y que finalizarían con la sublevación de las Alpujarras desde 1568 hasta 1571, constituyéndose en uno de los capítulos más importantes de la historia Moderna de la Península⁶.

La desecación de la gran laguna del Padul, al igual que lo fueron otros espacios lacustres de la provincia como el Soto de Roma, en la misma Vega, no supondrá la aparición de nuevos núcleos de población, sino la consolidación de los existentes y la dotación de una serie de infraestructuras, fundamentalmente hidráulicas que son las que han llegado hasta nosotros.

Dentro de los conjuntos más importantes que quedan y que son el reflejo de unas maneras de vivir pasadas en las que se pueden rastrear muchas de las esencias de estas localidades es en la trama de sus poblaciones y en la arquitectura que las enmarca, donde mejor se refleja esa riqueza cultural. En efecto, el espacio en el que se desarrollan las actividades cotidianas y festivas de las gentes que habitan estas poblaciones, se constituye en uno de los mejores referentes para entender el devenir de su existencia desde aproximada-

⁶ No olvidemos que fue en esta comarca en la que se proclama a Hernando de Válor como último rey de los moriscos como Aben Humeya y un sin fin de luchas entre los distintos bandos que han llegado hasta nosotros como leyendas e historias en las que se pueden encontrar una información de un enorme valor y que hoy en día se plasma en algunas de las funciones más interesantes e importantes de las fiestas de las poblaciones que conforman este territorio.



3. Vista de Talará con la ermita del Cristo del Zapato.

mente el siglo XVI hasta la actualidad. Urbanismo y arquitectura se conforman como la piedra angular del estudio de una realidad en la que aún se encuentran acciones, actividades, maneras de comportarse de sus habitantes, etc., que hablan muy a las claras de la importancia que encierran en sí mismas, más allá de la propia materialidad de la realidad. Una ordenación del espacio que participa de la concepción cristiana del transcurrir del tiempo con lo que la religión aparece como la regidora de los ciclos vitales rurales.

No sólo las celebraciones anuales de festividades como las de San Sebastián, la Candelaria, San Antón o San Blas, sino que el desarrollo de las propias celebraciones religiosas por el espacio, dotan a este de una actualidad fugaz pero intensa que en última instancia es la única razón de ser y explicación de su estructuración actual. Esta profundización en el conocimiento de una realidad que va más allá de esa materialidad de la que hablábamos, está en la base de ese conocimiento integral del patrimonio etnográfico del Valle de Lecrín⁷.

En este sentido, el conocimiento de las características patrimoniales de la comarca del Valle de Lecrín se hace indispensable, a través de la inventariación o en el mejor de los casos de la catalogación, para poder proponer unas claves de interpretación y unas propuestas de dinamización social,

⁷ Uno de los últimos trabajos que se han publicado respecto a esta zona de la provincia de Granada, aborda la problemática de la conservación del patrimonio en relación a la construcción de grandes infraestructuras y pone un punto de atención en la necesidad de llevar a cabo una recuperación del patrimonio que se ve afectado por estos proyectos. RAMOS MILLÁN, A.; OSUNA VARGAS, M^a del M.: *La gestión del impacto arqueológico en carreteras. Un ejemplo andaluz en la autovía Alhendín-Dúrcal* (Granada). Granada, Arkaion S.C.A., 2001.



4. Volumen del castillo-palacio de La Calahorra en el Zenete.

mediante la difusión, que conforman la base de una futura consolidación de la conciencia cultural, no sólo por parte de los habitantes de la comarca, sino además para los innumerables visitantes que se acercan a conocer esta región de la provincia de Granada.

En este sentido, pensamos que la interrelación entre cada uno de los apartados patrimoniales ayudarían a que se potenciases entre ellos las posibilidades de valoración, buscando una lógica participación de los distintos colectivos que conforman la realidad social de la misma.

La comarca cuenta con Patrimonio inmueble en muchas de sus posibilidades, fundamentalmente monumentos, jardines históricos, sitios históricos, zonas arqueológicas y lugares de interés etnológico. Un Patrimonio mueble también importante y un Patrimonio arqueológico y etnológico de una especial singularidad. Todos perfectamente defendibles e interrelacionados aunque no estén incorporados al Catálogo del Patrimonio Histórico Andaluz. En todos los casos son defendibles las propuestas de valoración, aunque sean para el interés particular de los habitantes de la zona y donde incluso la propia declaración de lugares protegidos de las Turberas del Padul y de la Falla de Nigüelas – Dúrcal – Padul, ejemplifican y hablan de esa especial cautela a la hora de hablar de las relaciones entre cada una de las posibilidades patrimoniales y de la necesidad de una aproximación integrada a las mismas.

El Marquesado del Zenete

El otro espacio al que queríamos hacer referencia es a este situado en una de las más impresionantes zonas de la provincia de Granada. Emplazada en la cara norte de Sierra Nevada, esta comarca que geográficamente funcio-

na como pasillo natural entre Granada y Almería, encierra en su interior uno de los conjuntos histórico y artísticos más importantes de Andalucía.

La presencia del hombre en ella se atestigua desde la Edad de los Metales, precisamente de aquellos grupos que se veían atraídos por las riquezas minerales de unas tierras que en la actualidad tiene su reflejo más destacado en las extenuadas minas de Alquife, lo que ha determinado que la humanización del territorio haya conformado unos paisajes que han sido el reflejo de la puesta en explotación de estas tierras.

La Carta Seguro que en 1490 redacta el Cardenal Mendoza, por la cual se garantizaba la presencia musulmana en la región, al menos hasta la definitiva expulsión de 1610, supuso el mantenimiento de unas características urbanas, arquitectónicas e incluso paisajísticas, que hoy, con la perspectiva que da la historia, son la clave para entender la evolución del medievo a la Edad Moderna.

Se trata de un conjunto de poblaciones en las que se han mantenido unas tramas urbanas propias del mundo musulmán y en las que se produjeron una serie de intervenciones que fueron destinadas a implantar unos nuevos valores ideológicos que apenas alteraron los espacios anteriores. Junto a ello, esta política intervencionista que se desarrollará desde el siglo XVI se ve en la actualidad reflejada en un grupo de iglesias en las que las necesidades de adoctrinamiento, rápido y eficaz, determinó no sólo sus diseños constructivos, sino además los materiales que se iban a emplear en las mismas, conformando uno de los conjuntos de arquitectura mudéjar más impresionantes de Granada⁸.

A esto hemos de unir una serie de fortificaciones medievales que se reparten por el territorio, cuyo análisis nos permitirá comprender un poco mejor la estructuración de un área como esta, en base a un emplazamiento jerárquico de las mismas, cuya presencia nos habla de una manera de entender la explotación agropecuaria de estas tierras por parte de comunidades campesinas que buscaban refugio en ellas⁹.

Por último, elementos de lo que denominamos arquitectura popular, realizada con técnicas tradicionales y en la que se emplean los materiales más próximos que proporciona el terreno, completarán la visión genérica que pretendemos ofrecer con este itinerario en el que juegan también un papel muy importante las festividades que se celebran en cada una de las localidades que conforman este territorio.

Para su puesta en valor, uno de los recursos que se está utilizando como más favorables y con el que alcanzar una correcta difusión del patri-

⁸ LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL; SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel: "Rodrigo de Mendoza, Marqués del Zenete: del Castillo de La Calahorra al Albayzín", en *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Madrid, Electa, 2000, págs. 275-300.

⁹ MALPICA CUELLO, Antonio: *Poblamiento y castillos en Granada*. Madrid-Barcelona, Lunwerg Editores, 1996, págs. 105-128.



monio es el de un recorrido o itinerario cultural¹⁰. Para el caso de esta comarca granadina, la propia disposición de las poblaciones facilita un recorrido lineal en el que se puede plantear, al igual que se ha realizado en otras comarcas, una vinculación de cada uno de los núcleos, llevando a cabo una propuesta integral. La unión de las mismas partiendo desde Huéneja, la población más alejada de cuantas se pueden recorrer y siguiendo por las de Dólar, Ferreira, La Calahorra, Aldeire, Alquife, Lanteira, Jérez del Marquesado, Cogollos de Guadix y finalizando en Albuñán, permitiría desarrollar una iniciativa en la que no sólo se pusieran de manifiesto los valores individuales, sino que se potenciasen los aspectos favorables de este territorio y en la que habrían de jugar un papel fundamental los habitantes de las mismas¹¹.

Sobre la necesidad de realizar proyectos de medidas correctoras de impacto sobre el patrimonio etnológico

Las actuales actuaciones sobre el territorio llevadas a cabo por los trabajos de construcción de carreteras, autovías o ferrocarriles, suponen una de las más amenazantes actuaciones y una profunda alteración del paisaje que conlleva, irremediablemente una destrucción del patrimonio que en el se emplaza. Patrimonio del que no se pone en duda su valor desde consideraciones plásticas, ambientales, territoriales, culturales e históricas¹².

El carácter de rural que contiene este tipo de ambientes hace que muchos de esos elementos susceptibles de ser destruidos se engloben dentro del concepto genérico de Patrimonio Etnológico, entendido en la amplia concepción del término.

Ateniéndonos al Reglamento de Evaluación Ambiental, en su artículo 8.1 (BOJA n.º 166 de 28-XII-95), se contempla por parte de éste, que la Evaluación del Impacto Ambiental, valorará los efectos directos e indirectos

¹⁰ Para este tema remitimos a las *Actas del Congreso Internacional de Itinerarios Culturales*, celebrado en Santiago de Compostela entre el 14 y el 17 de noviembre de 2000, 2 vols. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

¹¹ *"Toda intención de proporcionar interpretación lleva implícita una meta muy clara, común a otras actividades de gestión y administración de un área: la conservación de sus valores naturales y/o culturales. Esta conservación se puede lograr, principalmente, a través del respeto y la participación ciudadana, asegurando con ello que las futuras generaciones sean capaces de disfrutar de la herencia natural e histórica"*. MORALES MIRANDA, Jorge: *Guía práctica para la interpretación del Patrimonio. El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2001, pág. 34.

¹² *"La sociedad cada vez es más consciente de la ineludible necesidad de plantear el valor social y el uso del patrimonio. Precisamente en función del uso que le otorgue la comunidad éste puede ser un instrumento de identificación colectiva, un recurso educativo o un elemento clave para el desarrollo turístico como atracción"*. BALLART HERNÁNDEZ, Joseph; JUAN I TRESSERRAS, Jordi.: *Gestión del patrimonio cultural*.



5. Inserción de los elementos militares en el viario. Castillo de Ferreira. Granada.

de cada propuesta de actuación sobre la población humana y la fauna, además de comprender la estimación de los efectos sobre los bienes materiales, el patrimonio cultural, etc.

De la misma forma, la Ley del Patrimonio Histórico Andaluz señala en su artículo 14.3, que en la tramitación de evaluaciones del impacto ambiental de actuaciones que puedan afectar directa o indirectamente a bienes integrantes del Patrimonio Histórico Andaluz, la Agencia de Medio

Ambiente recabará informe de la Dirección General de Bienes Culturales e incluirá en la declaración de impacto ambiental las consideraciones o condiciones resultantes de dicho informe.

Por todo ello, se hace patente que el refrendo legal que tiene este tipo de necesidades protectoras patrimoniales, exige cuando menos la necesaria integración, dentro de los estudios de impacto, del análisis de los efectos sobre cualquier tipo de elemento patrimonial sea este de la consideración que sea.

Unas medidas correctoras que en el menor de los casos se justifican por la alta densidad de ocupación del territorio que han conocido la mayor parte de los terrenos por los que se trazan estas infraestructuras y que hablarían, por así decirlo de una especie de *zonas de servidumbre*, que obligarían a tener en cuenta como mínimo unos estudios previos de sondeo que garanticen el control y la no destrucción de este tipo de elementos, testigos de un devenir histórico rico y diverso que es parte indisoluble de la historia andaluza.

La cuestión se complica cuando no tratamos de elementos puntuales sino de figuras como los denominados *lugares de interés etnológico*, que supondrían ampliar el área a controlar, ya que pasaríamos de hablar de casos concretos, integrantes de conceptos como el patrimonio inmueble, a zonas más extensas, integradas en planteamientos paisajísticos, donde no ya sólo



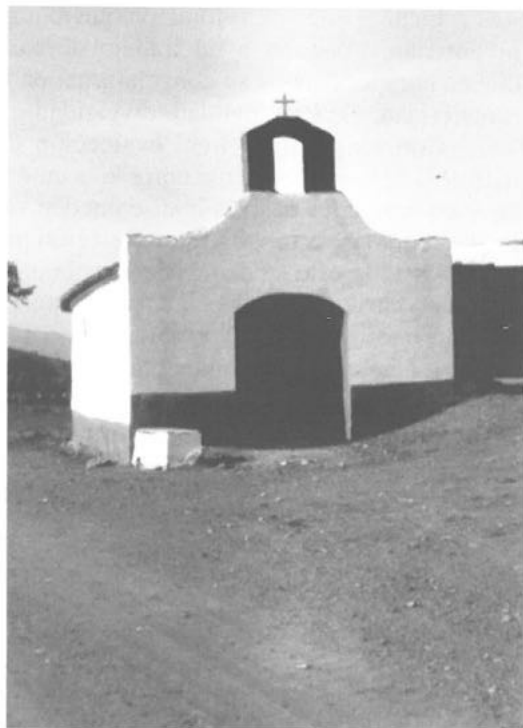
6. Ermita de San Antón en
Dólar. Granada.

interviene la conservación patrimonial, sino además la no alteración visual del territorio afectado. Estaríamos hablando de la destrucción de unos espacios, donde se considera que se mantienen intactas unas maneras de entender la relación entre el hombre y la naturaleza, casi de una forma preindustrial.

Una consideración obligada es la puntualización que la propia Ley del Patrimonio Andaluz contempla en este Patrimonio Etnológico al señalar que entrarían dentro de este concepto los lugares, bienes y actividades que alberguen o constituyan formas relevantes de expresión de la cultura y modos de vida propios del pueblo andaluz, de tal forma que se genera una interdependencia entre el patrimonio natural, el arquitectónico y el etnológico que no se puede destruir bajo ningún concepto. Un patrimonio que suele caracterizar los paisajes en los que se integra y singularizar cada uno de los pueblos andaluces que mantienen la diversidad cultural de nuestra región.

Por tanto, la alta sensibilidad que en la actualidad tiene la sociedad hacia la conservación del medio rural y con él, el de sus recursos patrimoniales, obliga desde nuestro punto de vista a considerar la necesidad de incorporar en cualquiera de los estudios que se realicen, un apartado dedicado al control que éste puede tener sobre el patrimonio etnológico.

Un análisis que debería incorporar como mínimo un estudio de los elementos integrantes de la construcción de la infraestructura en concreto, por los cuales se entienden todas aquellas causas de la obra que podrían afectar de forma perjudicial a un inmueble de importante carácter etnológico. Y por otro lado, la definición de una serie de *ámbitos de afección*, por los cuales se integran todas aquellas áreas afectadas de actividades de repercusión negativa originadas por las obras de construcción.





La necesidad de valoración que requieren los Bienes Inmuebles que se inventarian, obligaría a un trabajo de campo con el cual se localizarían dichos componentes y se considerarían en base a su significatividad, representatividad, excepcionalidad, diversidad o estado de conservación.

Con todo ello la final evaluación del impacto etnológico, obliga a definir la relación existente entre la acción modificadora de la obra a ejecutar y las entidades pasivas que se pueden ver afectadas. Una relación que se medirá con base a un criterio de relación proximidad/lejanía de la obra.

De todo esto se deducirían finalmente una serie de medidas correctoras que contribuirían a ejecutar proyectos de infraestructuras más respetuosos con nuestro pasado y que tendrían como pilares el estudio documental del bien afectado y las imposibles soluciones a efectuar.



TRATADOS DE MINERÍA Y METALURGIA PARA LA ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN ALMADÉN (CIUDAD REAL)

RAFAEL SUMOZAS GARCÍA-PARDO

Universidad de Castilla-La Mancha

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Esta comunicación nace de la necesidad de conocer los tipos y técnicas constructivas tradicionales en relación con la industria minera en Almadén y su zona de influencia en época contemporánea, esta arquitectura debe ser destacada como un género aparte dentro del conjunto del patrimonio artístico, debido a unas características propias que permiten su diferenciación, ya que poseen una serie de valores tecnológicos, arquitectónicos y patrimoniales que hacen de ella un documento de primera magnitud para conocer la implantación de nuevas técnicas constructivas. Los materiales y estructuras producidos por la actividad minera sirven también para el arte, ya que estos nuevos temas constructivos requerían otro lenguaje, que ni las formas ni las estructuras anteriores podían desarrollar al salirse de su campo de acción. Los ingenieros además de innovaciones técnicas, demostraron tener preocupaciones estéticas, la belleza de sus obras ha sido exaltada sobre todo por su carácter innato, este sentimiento de realizar lo nuevo, esta liberación del ejemplo, les permite introducir en sus obras la noción de belleza funcional, argumento recurrente de la arquitectura moderna.

Esta comunicación pretende analizar el proceso de generación y transmisión de los conocimientos que posibilitan estas construcciones industriales, cuya base teórica son los tratados de minería y metalurgia, textos de carácter teórico y práctico y, sin duda fuentes esenciales para el conocimiento de nuestro pasado. En ella se estudia el proceso de generación, transmisión y puesta en práctica de los conocimientos constructivos y propone un marco teórico, para la arquitectura minero-metalúrgica y su desarrollo. Que tiene en Almadén uno de sus más importantes episodios. La historia de estos conocimientos técnicos se infiere a partir de los artefactos, entendidos como las edificaciones y todos aquellos objetos materiales que participan en su proceso, y de los escritos donde se exponen esos conocimientos. La relación directa con los edificios hemos de considerarla importante pero no suficiente: ver los edi-



1. Tratado: Pirometalia Absoluta o Arte de Fundiores.

ficios, palparlos, recorrerlos, no basta cuando lo que buscamos es algo más que sus valores puramente espaciales. Entonces ¿cómo desmenuzar un edificio en sus partes más íntimas para descifrar la tradición que permitió su construcción? Un estudio de estas características, requiere un método de disección física de los edificios, para inferir a partir de ahí, la estructura de los conocimientos constructivos que los hicieron posibles. Pero con esta comunicación, se hace un acercamiento a los escritos donde se exponen esos conocimientos, que no son otra cosa que los tratados de minería y metalurgia, advirtiéndole que el extenso conjunto de estos tratados no es homogéneo en cuanto a sus contenidos y finalidades; existe un género de ellos que -a pesar de que durante muchos años han sido depositarios de buena parte de los conocimientos constructivos empleados en la materialización de un conjunto importante de edificaciones-, han sido marginados de la historia reciente de la arquitectura; este género, representa un volumen de publicaciones considerable, durante un período importante de la historia. Una revisión de sus contenidos permite demostrar la veracidad de estas impresiones, y también constatar que los temas en ellos expuestos se ciñen claramente a los intereses previstos.

La arquitectura industrial, salvo escasas excepciones, no ha sido clasificada con criterios clásicos de belleza, ya que los estudios sobre arquitectura estaban marcados por esta idea de belleza clásica academicista. Hasta mediados del siglo XX no será introducida en la historia general de la arquitectura. El acercamiento al patrimonio industrial en un principio se produjo desde distintos campos: la arqueología, la geografía, el urbanismo, entre otros, pero estos primeros trabajos interdisciplinarios estaban necesitados de la aportación fundamental de la Historia del Arte, al serle inherente el campo de la arquitectura y su preservación como patrimonio. Este campo de estudio se inició a través de innovadoras tipologías arquitectónicas constituidas por estaciones,



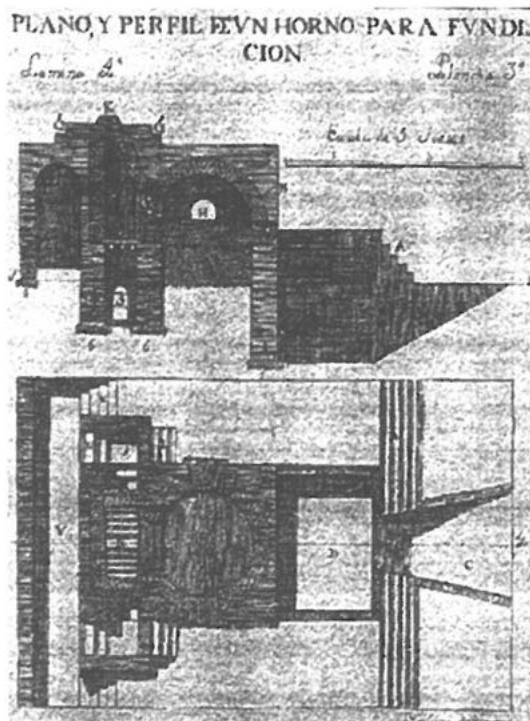
mercados, construcciones mineras, arquitectura del hierro en general. Las pérdidas y destrucciones que en estos artefactos se produjeron a lo largo de gran parte del siglo XX, originaron un movimiento de sensibilización a favor de este tipo de construcciones, momento en el cual se inicia el proceso de integración de la llamada arquitectura del hierro en las tradicionales historias de la arquitectura. Las primeras disertaciones en pro de una unión entre arte y arquitectura industrial se sitúan en las primeras décadas del siglo XX, y sus principales personajes son Behrens, Gropius, Erich Mendelsohn y Brinkmann. Peter Behrens, expone una relación armónica entre el arte y la industria, con beneficios para ambos, y ve en la estética del ingeniero una aproximación a la temática de la arquitectura industrial moderna; por su parte Le Corbusier se muestra a favor de una estética apoyada en valores aparentemente ingenieriles y con la necesidad de que las fachadas fuesen desprovistas de ornamentación ajena al proceso a que representan. La arquitectura industrial no tiene nada que ver con los estilos academicistas, su moderna concepción emerge a través de las formas primarias francas con las que está construida. En las construcciones ingenieriles existe igualmente belleza, la arquitectura industrial tiene una funcionalidad propia, que responde a los distintos modos de ver la arquitectura, existiendo una verdadera concepción artística en sus creaciones, pues todas las tipologías constructivas responden a un mismo criterio estético. Superada la polémica decimonónica entre ingenieros y arquitectos, se produjo a lo largo del siglo XX una íntima colaboración armónica entre las dos vertientes de la construcción, sin subordinación entre ellas. Behrens fue el primero en utilizar el término arquitectura industrial en su discurso teórico, demostró su interés en aplicar conceptos artísticos a las tipologías arquitectónicas industriales. Un gran error del pasado supuso revestir los edificios industriales con fachadas, según conceptos eclécticos completamente ajenos a su función: así el tratamiento del ladrillo visto en las construcciones mineras de Almadén era simple y tenía un carácter peculiar, por el hecho de innovar la utilización de un elemento tradicional, sin imponer ningún tipo de decoración eclecticista, la función es tomada como el principal ordenador de estos edificios industriales. En las instalaciones mineras se aprecia siempre una influencia de la arquitectura autóctona de la región donde se ubican, con materiales pobres y diseños limitados por las escasas necesidades técnicas de esta actividad. Por otra parte debemos tener en consideración que una instalación minera es un agregado constante de elementos surgidos en diferentes épocas, consecuencia de los cambios productivos y raramente estos edificios aparecen en estado puro, pues, estas construcciones se reforman. Los nuevos conceptos vitales e ideológicos, provocados por la revolución industrial, tales como, economía, intercambiabilidad y previsión anticipada de la acción, llevarán de nuevo a la arquitectura a plantearse unas formas, unas técnicas y unos procesos de construcción que reflejarán claramente estas nociones propias de las nuevas necesidades de la producción industrializada, pero todo ello responde a un mismo criterio, la arquitectura ofrece diversas soluciones adecuándose a las

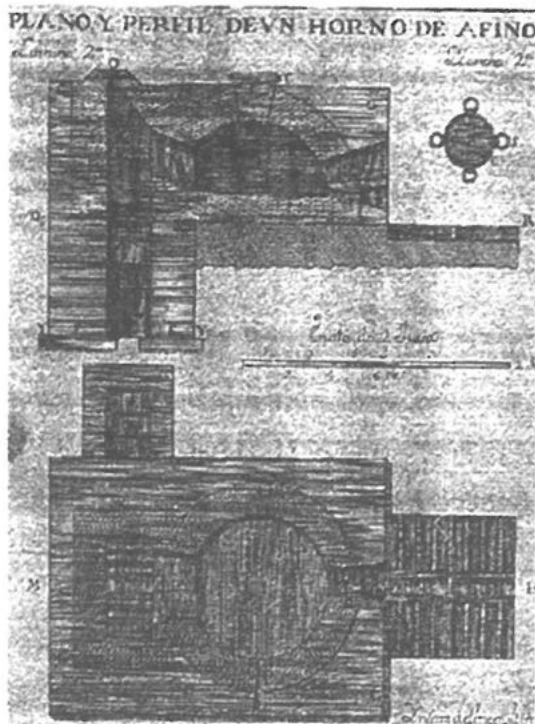
2. Tratado: Pirometalia Absoluta o arte de Fundiores. Plano y perfil de horno para fundición.

distintas tipologías a las que se enfrenta, brotadas de la revolución industrial y difundidas con fuerza por los tratados de minería y metalurgia a mediados del siglo XVIII en Europa y América. Estos escritos, con sus ilustraciones son difusores de modelos a repetir y ejemplo de organización del trabajo. En las construcciones minero-metalúrgicas la idea de control permanente implica que el proceso mismo sea concebido para permitirlo. La extensión de los

métodos disciplinarios se inscribe en un proceso histórico amplio: el desarrollo casi por la misma época de no pocas tecnologías industriales. Pero hay que reconocerlo: al lado de la industria minera, el panoptismo ha sido poco celebrado. Apenas si se reconoce en él otra cosa que una curiosa pequeña utopía. En el siglo XVIII se inventaron las técnicas de la disciplina.

¿Por qué fueron importantes los tratados de minería? El beneficio y explotación de las minas de España y América mediante obras construidas especialmente para ello, era un tema importante y poco a poco se fue constituyendo en una disciplina autónoma, a través de un conjunto de personajes que se formaron simultáneamente tanto en la teoría minera como en la práctica de la metalurgia. Entre los siglos XVII y XVIII, se llevaron a las imprentas europeas un número indeterminado de libros dedicados al tema, bajo el auspicio de hombres de estado, líderes, o bien por tímidas iniciativas de unos cuantos interesados. En lo referente a la historia del arte, un tema de nuestro interés en los tratados sobre minería y metalurgia son las láminas que nos aportan, el orden metódico de su presentación y el valor gráfico de sus ilustraciones en grabado, deber ser estudiadas de acuerdo con las nociones que entonces se tenían relativas a la minería, sin duda fue este saber reducir los conocimientos en una formulación clara y elemental su mayor virtud. Cuando escribimos sobre arte y arquitectura no podemos olvidarnos de las





3. Tratado: Pirometalia Absoluta o arte de Fundiores. Plano y perfil de horno de afinos.

imágenes, entendidas estas como “iconos-verbales”, tal como dice Juan Antonio Ramírez en su libro *Cómo escribir sobre arte y arquitectura* (1996), ya que su lectura actual se puede hacer no sólo desde el punto de vista del historiador de la ciencia o de la economía. El sentido artístico que posee esta demostrado y justificado por la calidad de los textos. Las ilustraciones, están influenciadas por los grabados de libros italianos de orfebrería y metalurgia, en

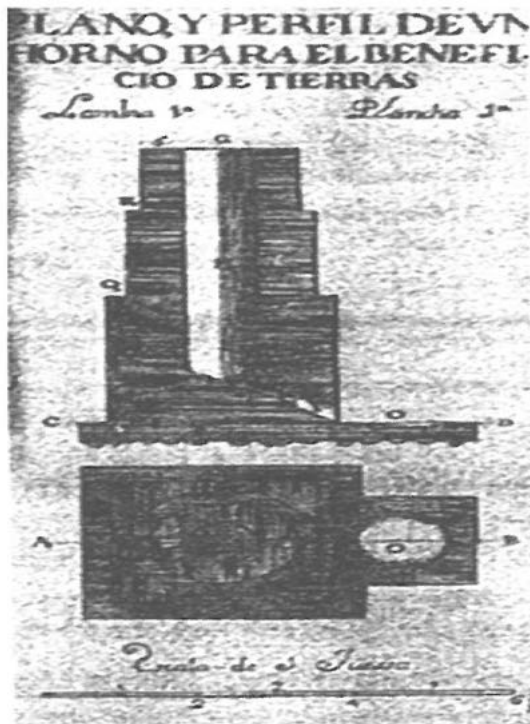
especial por la obra de Biringuccio *De la Pirotechnia*. Sus figuras de balanzas, hornillos, vasijas, cazuelas e interiores con escenas de trabajo en el taller y horno de ensayadores son de gran precisión, a la vez que poseen la belleza propia de los instrumentos científicos. Por estas y otras razones, estas cuidadas impresiones, resultan de un gran interés teórico y a la vez estético.

Desde finales del siglo XVI circularon en España varios tratados de minería y metalurgia, estos libros de carácter técnico, eran de manejo indispensable para el constructor iniciado, para las dificultades de comprensión que pudieran encontrar los técnicos o ingenieros de minas en la consulta de los tratados, se acompañaron estos de laminas con los modelos necesarios para hacer comprensible la explotación o beneficio de los minerales. Desde el siglo XVII operó un cambio de mentalidad en cuanto al tema de la metalurgia: del sistema de obtención de mercurio en ollas cerradas, que se utilizó en Almadén hasta 1646. En este sistema, el cinabrio se mezcla con cenizas en una olla que se cierra herméticamente con barro y se calienta. Las cenizas son en este caso las que se combinan con el azufre. Las ollas se calentaban en unos hornos especiales *jábecas* o *xábecas* y más adelante en hornos de reverberación. Los hornos de reverberación fueron aquellos donde la carga del mineral, se encontraba separada del combustible, el cual se quemaba en un hogar independiente. Había dos clases: el de “tiro natural” usado para tostar los minerales y el de

4. Tratado: Pirometalia Absoluta o arte de Fundiores. Plano y perfil de horno para el beneficio de tierras.

“tiro forzado” usado para fundir los minerales. En 1646 se instala en Almadén un sistema de hornos totalmente nuevo, inventado hacia 1633 en Huancavelica, Perú. Conocido con el nombre de hornos de aludeles, funcionan a una escala mucho mayor que la de ollas, volatilizando el mercurio fuera del horno y condensándolo en un sistema de recipientes de barro cocido (aludeles) unidos entre ellos formando filas. La mayor aportación de América en el campo de la metalurgia del mercurio fue, sin duda, la invención de los *hornos de aludeles*, llamados también *buscolines* y *dragones*. En 1633, en las minas peruanas de Santa Bárbara, Huancavelica, el médico buscador de minas, Lope de Saavedra Barba, apodado por su oficio *El Buscón*, tuvo la ocurrencia de construir un nuevo tipo de horno muy diferente de los de xábecas, utilizados por entonces en Huancavelica, y también de los hornos alemanes de reverbero, empleados en Almadén. Los primeros hornos de aludeles consistían en un gran depósito o vaso en el que se colocaba el mineral descansando sobre una *red*, debajo de la cual estaba el hogar. De la parte superior del horno salían horizontalmente una serie de caños de barro enchufados, cuya finalidad era análoga al serpentín de los *alambiques de culebra* o destiladores utilizados ya por los alquimistas medievales, y que en la edad moderna se mantuvo dejado importantes obras escritas especialmente en Alemania, Francia y España: tratados de minería, metalurgia y fortificación subterránea, susceptibles tanto de ser utilizados para sus fines, como de -en muchas ocasiones- complementados y corregidos. Los tratados se vieron entonces en la misión de ser los agentes depositarios de unos saberes técnicos que habrían de aplicarse en los más alejados extremos del mundo.

Con esta comunicación, se trata de reconstruir a través de ese tejido documental la estructura de las ideas que lo sustenta. La conformación de

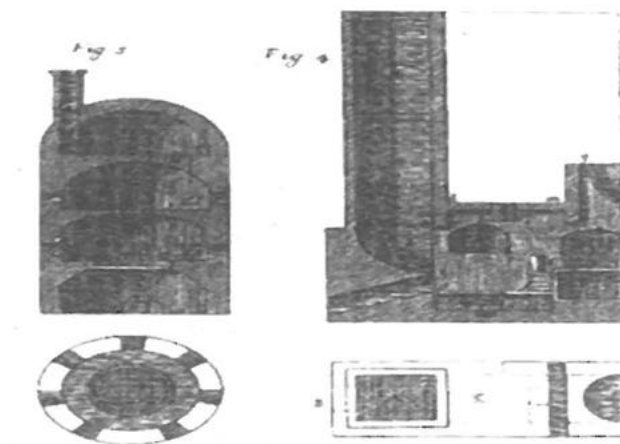




5. Tratado: Principi Fondamentali di Metallurgia.

cuerpos coherentes, es decir, la creación de conjuntos a partir del establecimiento de principios de selección. La delimitación del nivel de análisis en función de los intereses de la arquitectura en el campo de la construcción de instalaciones mineras. Para ello es necesario imponer unos límites: uno geográfico, y otro cronológico. El primero que es tal vez el más sencillo de resolver, se escogieron inicialmente aquellas obras impresas en España, pero una revisión detenida del entorno histórico y cultural, hace que desvincular la tratadística española de la alemana y la francesa sea una consideración insostenible. Hay que decir que los textos alemanes tuvieron una gran importancia, pero ellos llegaron a España a través de versiones francesas. Por su parte, en el marco temporal, vemos como las publicaciones del siglo XIX tenían una profunda raíz no sólo en los tratados del XVIII sino también en los del siglo XVII, que presenciaron la aparición de nuevos materiales y nuevas formas capaces de beneficiar las minas. Los siglos XVI y XVII constituyeron un largo período durante el cual se llevó a cabo una febril actividad constructora en el área de la minería y de la metalurgia (galerías, pozos, hornos, fortificaciones); y es también el momento en el cual se hace posible constatar un proceso de consolidación de la madurez en la estructura y contenidos de los conocimientos que nos interesaba estudiar.

Ahora bien, si el camino escogido es el de los tratados de minería y metalurgia, la atención se fija en el tema central del tratado, puesto que el autor puede hacer mayor énfasis en aspectos tales como la minería o la metalurgia. La estructura de los contenidos y extensión de aquellos que tratan de la metalurgia, permite entender el peso que ella tiene en la concepción general de la obra. A diferencia de los tratados de arquitectura, que disfrutaban de una gran variedad y extensión de sus contenidos de construcción, en los



6. Tratado: Principi Fondamentali di Metallurgia. Hornos para el beneficio de minerales.

ción de aquellos instrumentos de los que nos valemos para su estudio. El conocimiento es un *objeto* en cuanto se halla expresado textual o gráficamente a través de documentos: libros y manuscritos; mediante ellos es posible entender sus límites, determinar sus fronteras en el tiempo, explorar sus contenidos: eso es algo que se tiene ya como una premisa en la exposición de intenciones de esta comunicación. Pero es necesario dejar en claro que las *construcciones mineras* también se pueden estudiar a través de los documentos que de ellos tenemos: planos, memorias, cartas... como fuente que permite la obtención de datos. Recalcado el papel tienen los tratados de minería y metalurgia para la arquitectura industrial, se puede ver como estos influyen en Almadén.



8.921v

114-14-162

1722194

T R A I T É
S U R L A S C I E N C E
D E L'EXPLOITATION DES MINES,
PAR THÉORIE ET PRATIQUE.
 avec un Discours sur les principes des finances;

FAIT pour l'Académie Impériale & Royale de Schemnitz,
 par CHRISTOPHE-FRANÇOIS DELIUS, Conseiller-Commissaire
 de la Cour de Sa Majesté Impériale, Royale, Apostolique &
 Romaine, à sa Chambre des Mortuaires & Mines.

Traduit en français par M. SCHREIBER.

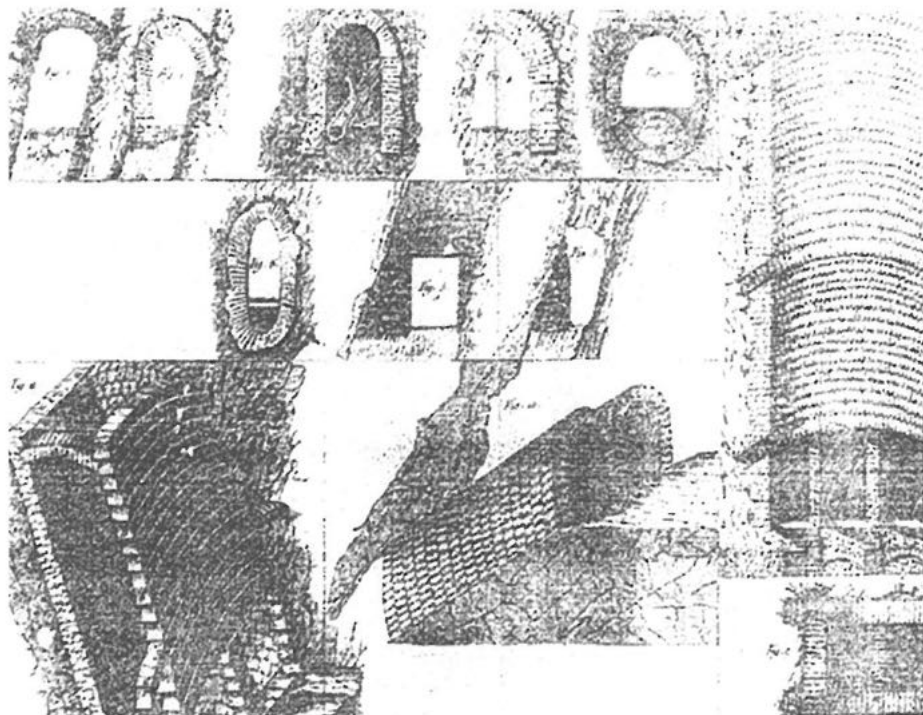
*Dédié à l'Impératrice-Reine, & imprimé à Vienne aux frais de S. M. I. & R.,
 & imprimé en France par l'ordre du Roi & aux frais de Sa Majesté.*

T O M E S E C O N D.



A P A R I S,
 DE L'IMPRIMERIE DE PHILIPPE-DENYS PIERRES,
 Imprimeur du Grand-Conseil du Roi & du Collège Royal de France, rue Saint-Jacques.

M. D C C. L X X V I I I



10. Traite sur las science de l'exploitation des mines. Fortificación subterránea.



UNA CONTRIBUCIÓN PARA LA CONSIDERACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL COMO SEÑA DE IDENTIDAD Y BIEN DE CONSUMO

NATALIA TIELVE GARCÍA

El análisis económico de estas últimas décadas ha venido concediendo una creciente importancia al cambio tecnológico, ya sea en relación con la competitividad, el crecimiento económico o el desarrollo en general alcanzado por nuestra sociedad. Las innovaciones tecnológicas se producen, difunden y adaptan de forma acorde con los requerimientos tanto del sistema económico como social de manera que su generación y difusión están determinadas por el ambiente económico, político, cultural y natural. De acuerdo con esta dinámica, la puesta en valor del patrimonio cultural en nuestra sociedad de la posmodernidad ha alcanzado unas dimensiones sin precedentes. Dicha puesta en valor se puede poner en relación con la *memorización afectiva*¹ del ambiente y del territorio que Lillo Dorfles ha señalado para hacer referencia a la semantización e identificación del ciudadano con el territorio al que pertenece. El patrimonio, o lo que es lo mismo los bienes tanto materiales como inmateriales, tangibles e intangibles que configuran nuestro pasado se presenta como un elemento sometido a la dinámica propia de los nuevos hábitos de consumo, del ocio y del entretenimiento. En numerosas ocasiones identificado con la herencia, en sí mismo el de patrimonio es un concepto que alude a la historia, a la identidad, entroncando con la esencia misma de la propia cultura. Al propio tiempo se afirma como un producto de consumo cultural de masas. Eso significa que, en relación con la mercantilización de la cultura que vivimos el patrimonio - sin obviar su sentido primordial, es decir, como testigo de identidad - se ha convertido en un bien de consumo. Su dimensión como recurso económico hace referencia en particular a su aprovechamiento; un aprovechamiento que trasciende el beneficio social e intelectual para brindar una riqueza de tipo material que no deja de ser su mejor garantía de conservación por cuánto sus beneficios pueden reinvertirse en su mantenimiento.

La salvaguarda de buena parte de nuestro patrimonio pasa por potenciar su rentabilidad económica buscando un equilibrio sostenible entre uso

¹ DORFLES, G.: *Del significado a las opciones*, Barcelona, Lumen, 1975, pág. 195.

social, protección de los recursos y rendimiento económico. Han sido especialmente las estrategias de desarrollo territorial que se han venido propiciando las han llevado a una puesta en valor sin precedentes del patrimonio. Gracias a las posibilidades de desarrollo que han traído consigo los distintos programas de ayudas procedentes de los Fondos Europeos han proliferado múltiples proyectos de recuperación, puesta en valor y explotación del patrimonio como recurso económico, entre los cuales se encuentra su dimensión turística. Y es que el patrimonio en tanto que producto turístico se consolida como fuente de riqueza y factor de desarrollo local en constante evolución, abierto a una pluralidad de visiones, a la globalidad de la experiencia social y cultural cotidiana. En su consideración de recurso de naturaleza no renovable, su conservación constituye un decisivo factor de desarrollo social y económico, cuyo deterioro o pérdida supone un empobrecimiento irreparable para nuestra sociedad.² Esta ha sido la situación que ha propiciado políticas y medidas de actuación de muy diversa raigambre ligadas las más de las veces a planes de regeneración y renovación urbanística, así como a proyectos orientados a mejorar el medio natural. El turismo cultural más que una estrategia de marketing orientada a promocionar en forma de espectáculo supone otros valores más relevantes: acarrea interpretar el patrimonio no sólo como recurso económico o mero objeto de consumo, sino también en tanto seña de identidad. Así las cosas, lo oportuno es establecer un consenso entre la necesidad de proteger y conservar la herencia cultural, la democratización de los bienes culturales y el consumo del pasado como producto turístico. Obviamente la conservación es una de las máximas esenciales bajo las que ha de regirse la valoración patrimonial. Como es sabido, la conservación incluye toda suerte de tratamiento destinado a la salvaguarda e integridad de los recursos culturales, tanto en lo que comporta a sus partes constitutivas como a su entorno. Dentro de ella se distinguen dos vías fundamentales: la conservación preventiva y la conservación correctiva. La primera de ellas es la que tiene como fin evitar posibles deterioros sobre los bienes patrimoniales, mientras que la segunda pretende minimizarlos o subsanarlos, neutralizando los procesos que dan origen al deterioro. En todo caso, además de conservar, proteger e investigar el patrimonio es necesario encontrar medidas que favorezcan su disfrute, su valor educativo, lúdico, en definitiva su uso público. Medidas imprescindibles si tenemos en cuenta que, más allá de lo puramente material, el concepto de patrimonio incluye elementos cargados de valor de

² En este sentido, en la Cuarta Conferencia Europea de Ministros responsables del Patrimonio Cultural (llevada a cabo en Helsinki, en mayo de 1996) se puso de manifiesto la necesidad de cuestionarse cuál es el lugar que ocupa el patrimonio cultural en el proceso de desarrollo. A partir de ello se acordaba una serie de principios que se reconocían como punto de referencia común para el desarrollo de las políticas del patrimonio cultural en todo el espacio europeo. La Conferencia analizó el acceso al conocimiento y uso del patrimonio cultural, su unidad y diversidad, pero además y sobre todo, entendió el patrimonio como recurso económico en el proceso de desarrollo sostenible.



identidad tales como las formas de vida, las tradiciones, el lenguaje, la artesanía o la gastronomía. Como es sabido, el concepto de patrimonio aparece históricamente cuando en el transcurso de generaciones, un individuo o un grupo de individuos identifica uno o más objetos como propios³. Concediéndole un valor utilitario, situamos el patrimonio al servicio de la sociedad y lo mostramos como un signo de calidad de vida para los ciudadanos. Al considerarlo como un bien de uso social y vinculado a políticas de desarrollo territorial sostenible éste se manifiesta como una pieza clave en aquellas actuaciones estratégicas que persiguen apoyar el crecimiento económico, mejorar la calidad de vida de una comunidad y dinamizar el desarrollo territorial.

El patrimonio cultural, generador de imagen e identidad territorial, contribuye pues a la mejora de la calidad de vida de la población. Su correcta gestión permite, entre sus múltiples posibilidades, modernizar infraestructuras y equipamientos, financiar reconstrucciones y proyectos de conservación, recuperar las actividades artesanales y tradicionales, la obtención de beneficios a partir de programas europeos de desarrollo local, así como brindar expectativas laborales a jóvenes cualificados en temas de recuperación, gestión, difusión del patrimonio y turismo. Desde esta perspectiva es indudable el papel que el patrimonio puede cumplir en aras del progreso socioeconómico y cultural de una comunidad, constituida no sólo por herencias sino por un proceso complejo de socialización. En tanto que recurso al servicio de un desarrollo sostenible el patrimonio tiene valor por sí mismo, al tiempo que representa la memoria colectiva de la sociedad. De ahí el reto de integrar la puesta en valor del patrimonio con las perspectivas de desarrollo local. Su difusión entonces puede favorecer una actitud positiva y madura en la colectividad, estimulando su implicación puesto que, como es sabido, quién conoce respeta. Se facilita así de cara a la sociedad su identificación, valoración, disfrute y salvaguarda. En esta línea, las acciones de identificación del patrimonio junto con los proyectos de rescate que llevan aparejadas contribuyen a cuidar y a proteger la memoria colectiva, a preservar las referencias históricas, así como su integridad y autenticidad. Como un beneficio lateral contribuyen a promocionar el turismo cultural, vinculando la historia y las tradiciones con las más destacadas posibilidades de desarrollo social y económico de cada comunidad⁴.

La participación de la comunidad es fundamental para la articulación del patrimonio en una oferta de servicios lúdico-culturales abiertos a la iniciativa

³ "El paso del tiempo - señala Josep Ballart - produce en los hombres la noción de pasado, noción que se contrapone a la de presente. Del pasado llegan objetos y, claro está, informaciones e ideas. Los objetos en concreto sirven muy especialmente para poner de manifiesto claramente ante las personas las nociones de continuidad y cambio entre pasado y presente, porque son evidentes por sí mismos y porque duran. Para llegar a distinguir perfectamente entre pasado y presente la humanidad ha debido trabajar duramente, ha debido crear muchos objetos, los suficientes como para que, a través de los mismos, pudiera ver facilitada la capacidad de distinguir." BALLART, J.: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel, 1997, pág. 17.

de los agentes económicos y sociales. Esto significa que se debe promover la discusión de los proyectos turísticos y en especial discutir los posibles impactos negativos y las medidas dirigidas a mitigarlos si fuese necesario. De tal modo el patrimonio se convierte en un factor capaz de generar efectos positivos en la comunidad atendiendo sus demandas sociales, económicas y culturales. Resulta en este sentido vital la interpretación. Cuando hablamos de interpretación no nos referimos a un mero ejercicio de presentación del patrimonio sino a la puesta en marcha de un determinado discurso comunicativo, así como de un sistema de presentación y de gestión de los bienes patrimoniales. En efecto la interpretación permite, al lado de su afirmación como recurso económico, valorar el patrimonio haciendo ver la necesidad de su conservación, reforzando la conciencia de identidad y el sentimiento de diferencia. En relación a este último aspecto, a partir de sus recursos patrimoniales, una comunidad puede posicionarse frente a otras marcando sus diferencias y desarrollar políticas de explotación turística potenciando sus propios recursos, generando a su alrededor servicios lúdico-culturales. Más allá, ahondando en sus ventajas, puede favorecerse la puesta en marcha de proyectos de investigación, estudio, explotación, rescate, preservación y difusión del patrimonio cultural. De tal modo, generador de bienestar y motor de crecimiento económico, el patrimonio se evidencia como un elemento de desarrollo capaz de integrarse en las políticas de planificación territorial y de crear puestos de trabajo a partir de aquellas nuevas demandas profesionales, vinculadas directa o indirectamente al patrimonio, dentro de los llamados nuevos yacimientos de empleo. Entre estas perspectivas profesionales, la de guía-intérprete del patrimonio cuya labor es la de diseñar, a partir del conocimiento del medio en el que trabaja, líneas de actuación para la puesta en valor y difusión del patrimonio, al tiempo que elaborar medios interpretativos que permitan al público conocer, comprender y valorar el patrimonio. Otro de estos nuevos yacimientos de empleo es el de gestor de turismo, quien ha de organizar, planificar y controlar todo tipo de actuaciones en materia turística, estableciendo contactos con las administraciones para fomentar su cooperación en materia de turismo, diseñando actividades recreativas y realizando labores de promoción y divulgación de las posibilidades turísticas de una zona determinada. También nos encontraríamos entre estas nuevas profesiones con la de gestor de desarro-

⁴ "Es positivo que en las sociedades desarrolladas el concepto de calidad de vida incluya de modo destacado aquellos factores vinculados a los valores del espíritu, debiéndose aceptar la confrontación ideológica con los mitos desarrollistas más comunes, entre los que se encuentra la supervaloración de lo nuevo como sustituto de lo antiguo. La fruición estética del entorno puede considerarse un indicador de calidad de vida y no es otra cosa que el disfrute sensorial de cuantos objetos nos rodean, de sus calidades formales en cuanto portadoras de significados adheridos". En AA.VV.: *Un futuro para la memoria. Sobre la administración y el disfrute del Patrimonio Histórico Español*, Madrid, Visor, 2000, pág. 102.



llo. Este, entre otros cometidos, debe planear proyectos encaminados a mejorar la calidad de vida de las poblaciones, facilitar y tramitar la información para la obtención de ayudas y subvenciones, y fomentar proyectos territoriales que analicen los recursos culturales y naturales en aras de su promoción socioeconómica.

En este sentido, las iniciativas orientadas a dinamizar el patrimonio deben partir de una cuidada y cuidadosa programación y actuación, implicando a diferentes sectores y colectivos para contribuir al desarrollo de las poblaciones receptoras de turismo. Con tal objetivo lo deseable es que las iniciativas privada y pública vean aunados sus esfuerzos al objeto de optimizarlos, cooperando en el impulso de proyectos coordinados que auspicien un rendimiento social y cultural, además de económico. Esto viene a significar la entrada en juego de nuevos actores culturales, circunstancia que han de alentar los gobiernos por medio de medidas tales como diseñar políticas culturales que fomenten la participación de la ciudadanía, mediar para la creación de incentivos fiscales a empresas y organizaciones civiles que impulsan la cultura o, entre otras, propiciar una relación más estrecha de la actividad cultural con la de otras esferas como es el caso de la turística⁵. La promoción del turismo cultural y los nuevos hábitos vinculados con el tiempo libre son los factores que inciden en el hecho de que se esté desarrollando su vertiente social de manera significativa afirmándose como objeto de un mayor interés por parte del público. Es decir, vivimos una *democratización* del patrimonio, una extensión a un público cada vez más amplio que demanda actividades variadas y de calidad⁶. Hablamos de una alternativa al turismo de sol y playa, de un modo de superar la estacionalidad, aportando una oferta de ocio y cultura basada en productos patrimoniales cualificados. Una alternativa en donde la oferta cultural incluye productos tales como los monumentos naturales, el arte y la arquitectura, los museos, las costumbres, la música, los vestigios industriales, la gastronomía, etc. Esto explica el impulso que en estos últimos años están recibiendo proyectos que promueven un desarrollo equilibrado y no agresivo de la oferta turística. Se trata de actuaciones donde el patrimonio es contemplado en su interrelación con el resto de actividades humanas y es promocionado social y económicamente a partir de una utilización de los recursos en un marco de desarrollo sostenible y respetuoso con el entorno. Son actuaciones basadas en premisas tales como la identidad local, la sostenibilidad o la búsqueda de una necesaria contextualización en el territorio.

⁵ Véase BALLART HERNANDEZ, J. y TRESSERRAS, J.J. : *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel Patrimonio, 2001, págs. 164 y ss.

⁶ Conviene no obstante señalar que mientras que algunos ven en esta democratización del patrimonio una posibilidad de poner al alcance de todos lo que antes era privilegio de unos pocos, para otros viene a ser una forma de vulgarizar el pasado, de desvirtuar su esencia y convertirlo en un simple objeto comercial, en un kitsch para turistas. Dos posturas confrontadas que son un reflejo de la conocida dicotomía apocalípticos/integrados ante la cultura de masas, recordando a Umberto Eco.

Dimensionar el territorio significa considerar tanto el patrimonio natural como el cultural, los bienes muebles e inmuebles, el patrimonio material y el inmaterial, obteniendo una visión global de la realidad social, económica y natural, de la evolución cultural y de la identidad de una colectividad. Se trata de actuaciones que han encontrado por escenario de desarrollo Ecomuseos, Parques culturales, Centros de interpretación, Espacios protegidos o Aulas de Naturaleza. La preservación de los recursos patrimoniales y su proceso de transformación en productos turísticos se puede entender como ingrediente fundamental de una ansiada revitalización de la identidad cultural. Esta circunstancia conduce a que el patrimonio haya de ser tratado no ya desde la perspectiva única de su puesta en valor o de su protección pasiva, sino, más allá, dentro de una dinámica más amplia que contemple la planificación estratégica del territorio como condición para su viabilidad futura; que contemple la promoción de estrategias que ofrezcan espacios participativos para la acción compartida entre los distintos agentes sociales y políticos involucrados, así como favorecer actividades que trabajen con los materiales de la memoria⁷. Es decir, estrategias que acarreen beneficios para la comunidad y al mismo permitan a los individuos que forman parte de esa comunidad tomar responsabilidad e intervenir en las decisiones que les afectan, por cuanto el valor de sostenibilidad va ligado a la idea de que la preservación de determinados elementos o sistemas integrantes del patrimonio, no sólo necesita ser asumida por la población, sino que requiere de instituciones que velen por la conservación y transmisión de ese patrimonio a las generaciones futuras.

La integración de los recursos culturales en la planificación turística ha de efectuarse a partir del diseño de estrategias de intervención que, constituyéndose como un factor de desarrollo, promuevan un discurso equilibrado de la oferta cultural y turística, fomentando la calidad de los servicios. Tanto el entorno urbano como el rural se están viendo favorecidos por esta creciente atención que el turismo cultural está despertando. El turismo como es sabido suele ocupar los primeros lugares en los programas de desarrollo rural, sector al que se ha dedicado más del 42% de los importes invertidos en relación con el LEADER I. Son programas donde se ofrece como principal atractivo el encuentro con una sensibilidad peculiar, el acceso al carácter *originario* de los lugares, a un patrimonio enraizado en la historia, a la tradición artesana; el entronque con la especificidad de lo que está por descubrir, el patrimonio local y definido. Además de los programas LEADER, como es sabido, la Unión Europea ha impulsado otros – pensemos en los FECER, FEOGA, INTERREG, entre otros – orientados a favorecer la cohesión territorial cofinanciando acciones de diverso tipo, tales como el desarrollo de actividades alternativas en regiones desindustrializadas o la promoción de proyectos de

⁷ Véase POL MÉNDEZ, F.: “Experiencias recientes. Debates abiertos”, recogido en *La ciudad deseada. Valoración cultural de la ciudad histórica, su evolución sostenible y su futuro en la previsible ordenación del territorio*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 1999, págs. 113-114.



inversión en infraestructuras y formación de recursos humanos en el sector turístico. A partir de esta situación, la actuación integral sobre el patrimonio cultural habría de comprender su marco natural como parte esencial e indisoluble del mismo, en arreglo a sus peculiaridades históricas así como a la eficacia que debe regir su protección y su disfrute socioeconómico. Como factor para un desarrollo sociocultural y económico equilibrado y estable, habría de apuntar hacia un equilibrio entre el aprovechamiento de sus ventajas y la respuesta a los riesgos de destrucción y pérdida del mismo, ligados éstos a explotaciones económicas incontroladas⁸. Los recursos patrimoniales son en todo caso necesarios para que el mercado turístico sea capaz de desarrollar nuevos productos. Desde el punto de vista económico, pero también cultural, histórico, educativo, así como en lo que atañe a la identidad y al desarrollo social, se pueden reconocer sin dificultad las vastas posibilidades que ofrece el turismo; cuando menos el turismo abordado en el marco de una estrategia global. Pero eso sí, siempre que el diseño turístico no sea planteado con urgencia, o al menos con una excesiva urgencia; puesto que la aceleración con la que se pretende actuar muchas veces, no permite visualizar los impactos negativos a los que están expuestos los recursos que son indispensables para asegurar el desarrollo. Y siempre que tal diseño sea planteado de tal modo que permita identificar los objetivos y las acciones para que los recursos patrimoniales puedan satisfacer las necesidades de la población de una manera ordenada, racional y congruente. De no ser así, el peligro de detrimento e incluso desaparición del legado patrimonial está latente.

En todo caso, la competencia creciente para atraer al turismo está exigiendo propuestas imaginativas al objeto de atraer a esa masa de visitantes que desean algo más que sol y playa. A lo largo de las dos últimas décadas se han desarrollado numerosas experiencias en este sentido en los países de nuestro entorno y en el nuestro propio. La configuración paulatina de nuevos instru-

⁸ En palabras de A. Serna: “las estadísticas han demostrado que el factor humano es el principal y único responsable directa e indirectamente del deterioro del patrimonio cultural. Por lo tanto una forma de proteger este patrimonio es trabajar directamente sobre el factor humano, previniendo sobre todo la formación de condiciones adversas y dañinas. Los esfuerzos deberían enfocarse a preparar y capacitar a aquellos que trabajan o tienen relación directa con el área de la protección cultural –administradores, conservadores, restauradores, etc.–, todos aquellos a quienes con diferentes grados de responsabilidad les concierne esta protección. Pensemos por ejemplo en la gran cantidad de tratamientos que no se llevan a cabo, retablos a punto de caerse o trabajos que nunca se concluyen, o aquellos proyectos donde tratamientos equivocados fueron ejecutados o tratamientos correctos que se efectuaron equivocadamente, o proyectos inacabados con tratamientos aplicados a medias; todo esto se debe a la falta de planeación o a una planeación errónea. Al contrario, una de las principales y quizás más eficientes soluciones en la prevención del daño patrimonial cultural es precisamente el desarrollo de una mentalidad de planeación, exactamente igual que ocurre con otros sectores”, en SERNA, A.: “Proyectos de rescate patrimonial”, recogido en AA.VV.: *Patrimonio y turismo*, 5º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, pág. 113.

mentos de gestión, tales como la asociación público-privada, está posibilitando el desarrollo de una estructura organizativa donde la administración pública y la iniciativa privada pueden cooperar en la reorganización y gestión del patrimonio cultural. Tal como ha señalado J.A. Pancorbo de Sandoval haciendo referencia explícita al patrimonio urbano, *"la defensa de la calidad del patrimonio urbano debe instrumentalizarse en el marco de la participación de agentes diversos (institucionales, residentes, usuarios, clientes, turoperadores, asociaciones de vecinos, etc.). el marketing desempeña un papel medular en la gestión del patrimonio urbano en varios sentidos. En primer término, el marketing ofrece una filosofía conductora: la estrategia en la gestión urbana debe centrarse en satisfacer las necesidades del mercado urbano. En segundo, el marketing ofrece información a quienes desarrollan los planes estratégicos, ayudándoles a identificar oportunidades atractivas en el mercado y evaluando el potencial de la ciudad para aprovecharlas. Por último, el marketing diseña estrategias, para cada segmento de mercado, a fin de alcanzar los objetivos propuestos"*.⁹

El compromiso abierto de este modo aboga por los beneficios que acarrea el estímulo proporcionado a proyectos de inversión que conformen una auténtica industria turística. Dicha industria, con una oferta integrada y organizada, puede concienciar a la población del valor de sus recursos, generar puestos de trabajo e incrementar la calidad de vida¹⁰; al tiempo que estimular el deseo de conocimiento, así como atraer y retener al turista, atendiendo a sus expectativas y evitando el riesgo de frustración.¹¹ En un caso especial del patrimonio, el urbano, dentro de las estrategias de planificación de la ciudad contemporánea esta visión se ha traducido en el diseño de políticas de regeneración de zonas o fragmentos urbanos y medidas de actuación derivadas. Estas se han visto concretadas en la ubicación de espacios de uso cultural, planteados como una forma de dinamización sociocultural y como un factor de desarrollo económico, dentro de la propuesta técnica de lo que, con un sentido amplio, puede llamarse ingeniería cultural. A partir de esta actividad se sugieren las posibles acciones a emprender, óptimas en términos de calidad y costes, contemplando aspectos como la definición de objetivos, la puesta en marcha de programas, la movilización de la financiación, la realización técnica del proyecto, su venta y su comercialización. En consecuencia, un reto clave como éste justifica por sí solo y de forma sobrada la nece-

⁹ En PANCORBO DE SANDOVAL, J.A.: "Implicaciones de marketing en la gestión urbana", recogido en *Abaco, Revista de Cultura y Ciencias sociales*, n° 23, "Ciudad, Región, Globalización", Gijón, 2000, pág. 101.

¹⁰ Ver "Museo y sociedad: tendencias actuales y nuevas perspectivas", recogido en *Museo y Sociedad*, Primer Curso de Museos, Santiago de Compostela, 11-14 de junio de 1986, Madrid, ANABAD Galicia, 1987, págs. 85 y 86.

¹¹ Véase PASTOR HOMS, M^a I.: *El museo y la educación en la comunidad*, Barcelona, CEAC, 1992, págs. 23 y ss.



sidad de trabajar en equipo, contando con la labor de historiadores, arquitectos, arqueólogos, documentalistas, entre otros profesionales, capaces de aunar valores oscilantes entre lo educativo y lo lúdico, elaborando proyectos donde los bienes patrimoniales no solamente son protegidos y estudiados, sino que se afirman como instrumentos eficaces para divulgar conocimientos científicos y para favorecer la concienciación de la sociedad sobre su interés y significación. Como resultado de la interacción entre patrimonio natural y cultural, en su valoración de testimonio de identidad, la interpretación del territorio puede generar diversos beneficios en la comunidad, conjugando desarrollo económico, social y cultural. En tanto no existe el espacio natural sino el cultural, el territorio es el resultado de un largo proceso de ocupación humana en el cual se fusionan naturaleza, cultura y sociedad. Interpretar el territorio acarrea desarrollar tanto la protección del patrimonio como la identidad local. La interpretación implica la búsqueda de la comprensión de una realidad en su globalidad, contemplando el patrimonio como un sector de actividad vinculado a las políticas de desarrollo territorial¹². Se facilita de tal modo al ciudadano la recuperación de valores que le son propios, que enlazan pasado y presente, hablando de la propia identidad. Son valores en los que el ciudadano quizás antes no había reparado y que, antes que responder a ideas subjetivas como la belleza, atienden a las costumbres, las tradiciones, la mentalidad o la memoria histórica.

Interpretar el patrimonio desde el punto de vista de la memoria histórica puede servir como instrumento formativo dirigido a las nuevas generaciones, haciéndoles llegar tanto valores humanísticos como conocimientos de relieve pedagógico y social, fomentando el respeto y la identificación con nuestro patrimonio. De acuerdo con esta circunstancia resulta necesario otorgar un especial protagonismo al tejido social en la medida en que éste ha de ser el principal actor en el proceso de desarrollo y de mejora de su calidad de vida interviniendo en la creación de una oferta complementaria dinámica y adaptada a la demanda de los ciudadanos. De ahí la significación que tienen las acciones de identificación del patrimonio, o lo que es lo mismo, acciones que permiten conocer la referencia que éste tiene para la comunidad o grupo que lo aprovechará, y que conducen a obtener una mayor participación de la sociedad en las tareas de conservación y revitalización, dado que, en la mayoría de los casos, como la práctica nos está demostrando, la gestión de la conservación del patrimonio tiene, más que una dimensión *científica*, una dimensión de valoración social. Este tipo de acciones de identificación del patrimonio, y los proyectos de rescate que llevan aparejadas, contribuyen a cuidar y a proteger la memoria colectiva, a preservar las referencias históricas, pero también su inte-

¹² SORROCHE CUERVA, M.A.: "Los museos locales. Una propuesta de difusión del Patrimonio", recogido en AA.VV.: *Actas del XIII Congreso CEHA. Ante el Nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, Vol. I. Granada, 2000, pág. 378.

gridad y autenticidad; permitiendo, como un beneficio lateral, que se promueva el turismo cultural, vinculando la historia y las tradiciones con las más destacadas posibilidades de desarrollo social y económico de cada comunidad. A partir de esta participación de la comunidad pueden estimularse experiencias desarrolladas a través de la presentación *in situ* del bien patrimonial, o lo que es lo mismo, en su contexto. La interpretación *in situ* debe procurar un acercamiento interactivo y comprensible del elemento, utilizando la combinación de aspectos naturales y culturales del territorio. Para ello resultan vitales los Centros de Interpretación, o lo que es lo mismo, centros que aglutinan servicios múltiples llamados a dar a conocer el patrimonio, donde se utilizan recursos pedagógicos muy variados; recursos que van desde la maqueta a los medios audiovisuales e interactivos, pasando por herramientas de luminotecnica, presentaciones en realidad virtual o montajes escenográficos, además de talleres, visitas guiadas, circuitos interpretativos, excursiones, rutas urbanas, salidas de contacto con el medio natural, conferencias y debates sobre programas de investigación, publicaciones tanto a nivel divulgativo como científico, etc. La oferta debe ser en todo caso variada y coherente con su marco territorial, fomentando la participación tanto de los miembros de la comunidad correspondiente como de instituciones culturales, sociales y científicas del territorio. En definitiva y para concluir, con esta comunicación hemos reflexionado sobre la posibilidad de valorar el patrimonio como materia prima de la nueva industria del ocio, de la industria cultural. Adquiriendo una connotación de valor económico y siguiendo unas pautas de marketing se está viendo sometido a la dinámica propia del espectáculo y de la publicidad, con las implicaciones tanto positivas como negativas que esto conlleva.



EVOLUCIÓN Y CAMBIO DE UN ELEMENTO URBANO: LA FUENTE PÚBLICA EN EL SIGLO XX

M^a NURIA TORREBLANCA PERLÉS

Esta comunicación pretende analizar el valor de las fuentes públicas a lo largo del siglo XX. Que el agua es un elemento imprescindible para la vida es algo que nadie puede negar. Sin embargo, para que las ciudades hayan podido disfrutar de ella a lo largo de la historia, han sido necesarios formidables esfuerzos y enormes gastos en infraestructuras, cuyos resultados han sido la mayoría de las veces –al menos en la ciudad en la que hoy nos encontramos–, meramente suficientes. Se han configurado así, desde los tiempos más antiguos, complejos conjuntos hidráulicos, cuyos elementos más sobresalientes son los acueductos que nos ha legado la ingeniería romana. De toda esta compleja red de servicios básicos, el componente que, en última instancia, permite suministrar al pueblo el líquido elemento, es la fuente pública. De su existencia ha dependido el nivel de vida de los vecindarios y el estatus social de sus residentes. En torno a ellas se han gestado numerosas historias, desde relatos mitológicos hasta cancioncillas musulmanas y han sido, con frecuencia, el centro neurálgico de los barrios y el lugar de encuentro de sus habitantes, principalmente de las mujeres. A pesar de ello, el objeto de esta comunicación no consiste en analizar la función de la fuente pública durante los numerosos siglos en que ha suministrado el agua a las ciudades, sino precisamente lo contrario: pretendemos examinar el papel de la fuente en unos momentos en los que ha perdido su función de ser. Gracias a los avances tecnológicos del siglo XX, hemos conseguido algo que hubiera resultado impensable para nuestros antepasados, disponer de agua corriente en nuestras propias casas. Y no sólo eso, sino que, en los países desarrollados, el suministro de agua para la industria y la agricultura, que consumen la mayor parte de los recursos hídricos, suele quedar garantizado.

Esto nos lleva a preguntarnos qué ha ocurrido con las antiguas fuentes que poblaban nuestras ciudades. La mayoría de ellas, por desgracia, han ido desapareciendo, han sido abatidas por la rapidez de la vida moderna y por la especulación urbanística.

No obstante, también hemos asistido a la colocación de fuentes antiguas en espacios nuevos; o a la construcción de nuevas fuentes para viejos espacios. Pero está claro, que el destino de las mismas queda ya muy lejos de su papel original. En muchos casos, su mayor o menor fortuna ha dependido de la aceptación conseguida por parte de los ciudadanos, ya que el rechazo de los mismos ha originado, en ocasiones, el desmantelamiento de algunos de estos elementos del patrimonio urbano. A través del estudio de algunas de las fuentes públicas que se han instalado en la ciudad de Málaga a lo largo del siglo XX, vamos a intentar analizar la función de las mismas en nuestros días, así como las relaciones que se establecen entre éstas y los ciudadanos que a diario conviven con ellas.

Una de las primeras manifestaciones en este sentido, la constituye la construcción de la *Fuente de las Tres Gitanillas* en la Plaza de la Constitución —entonces de Primo de Rivera— en 1960. Hemos decidido comenzar por esta fuente porque creemos que supone el punto de inflexión a partir del cual la fuente pierde definitivamente su función esencial, la de abastecer de agua a los ciudadanos y queda reducida a la no menos importante función ornamental, que es la que hoy conserva. Precisamente en los momentos en los que la corporación municipal, presidida por Francisco García Grana, se encuentra inmersa en la ingente tarea de dotar de agua a todos los domicilios, comienza también una labor de construcción de infraestructuras urbanas con vistas a satisfacer las crecientes demandas turísticas que se estaban experimentando. Por otro lado, la Plaza de la Constitución y la propia *Fuente de las Tres Gitanillas*, se encuentran inmersas en estos mismos momentos en una polémica que ejemplifican perfectamente el nuevo vínculo establecido entre los ciudadanos y las fuentes públicas, como veremos más adelante.

No podemos olvidar que la instalación de fuentes ornamentales en el siglo XX, se enmarca de lleno en la remodelación de determinados espacios urbanos y que, por lo tanto, hemos de concebirlas y entenderlas dentro de los conjuntos en los que se enmarcan. De este modo, la Plaza de la Constitución va a ser el escenario de una de las primeras actuaciones urbanísticas en la Málaga de los años sesenta, motivadas por el creciente aumento del turismo y el deseo de ofrecer a los visitantes, al mismo tiempo, la imagen de una ciudad moderna, y los elementos folklóricos que éstos demandaban. El primer punto susceptible de ser transformado era, pues, la plaza principal de la ciudad. Se acomete así un proyecto de reforma, cuyo elemento fundamental era la colocación de una fuente ornamental [1]. Se pretendía, de este modo, recuperar el aspecto que la plaza había ofrecido con anterioridad, ya que había contado con otras dos fuentes monumentales: la de *Génova* y la de las *Tres Gracias*. Se pavimentaron aceras y calzada, adaptando la plaza a la circulación del tráfico, y se colocó en el centro de la misma la *Fuente de las Tres Gitanillas*.

Se trata de una fuente de piedra, que fue realizada por el escultor malagueño Adrián Risueño. En la elaboración de la misma participó la casa Herederos de la Viuda de Baeza, quien fue la encargada de realizar un molde

de escayola de la fuente. La taza está formada por un estanque de forma octogonal y lados cóncavos¹, por lo que ofrece un aspecto estrellado visto desde arriba y fue realizada en hormigón, con un diámetro de trece metros y medio, y revestida con 224 piezas de mármol. En el centro del estanque se levanta el mástil de la fuente sobre un basamento cuadrangular en el que se asientan cuatro cartelas separadas, por otras tantas volutas que surgen en sus ángulos. En una de estas cartelas se encuentra labrado el escudo de Málaga. Sin embargo, las otras tres han permanecido desocupadas a lo largo de estos cuarenta años, lo que para algunos representa un vacío de significado. Bajo ellas aparece una decoración a base de frutos típicos malagueños, como uvas y limones. Se encuentran rematadas por sendas conchas peregrinas y sobre ellas se sitúa un nuevo basamento, formado por pitas, del que arranca la taza principal. Esta tiene forma de flor estilizada, con un diámetro de cinco metros y está compuesta únicamente por 16 bloques de mármol. Cada uno de estos bloques pesaba cinco toneladas, que quedaron reducidas a una después de haber sido desbastados, lo que da una idea del enorme trabajo empleado en la construcción de la fuente. Sobre ésta, se sitúa otro basamento en forma de trébol compuesto nuevamente por pitas, que sirve de apoyo a las tres figuras labradas por Risueño. Éstas se encuentran adosadas a una columna de pitas estilizadas, de cuya terminación arranca la taza superior, de 1,70 metros de diámetro², donde encontramos otra pita formando el último surtidor. Todos estos elementos confieren a la fuente una altura total de siete metros y medio.

Con esta fuente, el pueblo de Málaga se reconcilia con la plaza de la Constitución reintegrándole un aspecto similar al que tuvo durante el último tercio del siglo XIX. La fuente es, sin duda, un homenaje y un reconocimiento a la de las Tres Gracias o Ninfas, que ocupó durante algún tiempo el mismo puesto. Las Gracias son sustituidas por las figuras de las tres folklóricas. Cada una de las figuras mide 1,80 metros de altura³, viste traje flamenco con volantes, más propio del folklore sevillano que de los trajes típicos malagueños, y llevan el cabello recogido en un moño adornado con flores; sostienen un mantón sobre sus hombros y una de ellas tiene abierto un abanico –instrumento tan popular en nuestros veranos–, mientras que otra apoya el suyo, cerrado, sobre su rodilla.

Sin embargo parecen más bien las protagonistas de un cuadro costumbrista de finales del siglo XIX, que el resultado propio de un taller de la segunda mitad del siglo XX. La obra encaja perfectamente “con la política de convertir a Málaga en un núcleo urbano dedicado al ocio”⁴ que se llevaba a

¹ *Diario Sur*, 16-VII-1960, pág. 1.

² *Ídem*.

³ *Diario Sur*, 11-VII-1960, pág. 1.

⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A.: *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*, Málaga, Real y Excma. Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura, 1996, pág. 417.



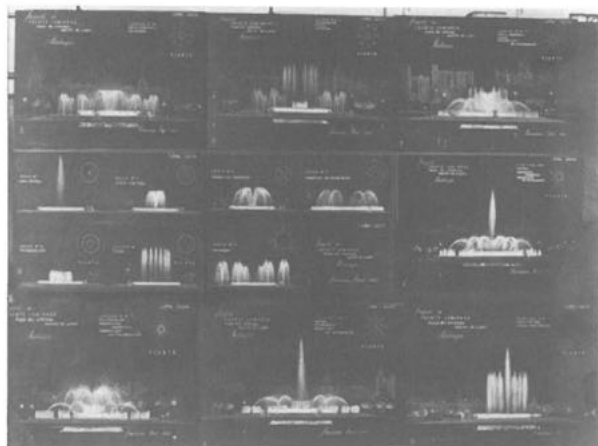
1. Fuente de las Tres Gitanillas.

cabo por aquella época. Con ella se proporciona al público extranjero la imagen folclórica que este busca, imagen que, por otro lado, no hemos dejado de repudiar desde que Prosper Mérimée publicara su popular obra, *Carmen*. Sin embargo, Risueño, obtuvo con estas esculturas el mismo éxito que había obtenido aquel en el siglo XIX, ya que el Ayuntamiento no dudó en encargarle otras reproducciones del mismo tipo costumbrista, como la *Mariquita*, que estuvo hasta hace poco tiempo en otro enclave malagueño de gran evocación popular, el Pasaje Chinitas; o la que permanece en el Parque en el monumento a Arturo Reyes. Según el propio autor, están inspiradas en el monumento a Bécquer del parque María Luisa de Sevilla, obra del maestro del escultor malagueño, Coullart Valera⁵. En este monumento se funden, tanto el mármol y el bronce, como el clasicismo romántico y el modernismo⁶. Junto al busto del poeta sevillano, tres figuras femeninas simbolizan los tres estados del amor, la espera, la consumación y la pérdida⁷. A pesar de las declaraciones del propio escultor, a la emotividad y el movimiento de las figuras del maestro sevillano, se opone el hieratismo y la rigidez de las gitanillas que Risueño realizó para la fuente, por lo que el único elemento que nos remite a Coullart, es el traje de flamenca. Podemos decir, por tanto, que en la *Fuente de las Tres Gitanillas* encontramos tanto el referente culto al que nos remite su predecesora, como la imagen popular que nos brindan las estatuas de Risueño.

⁵ *Diario Sur*, 10-VII-1960, pág. 2.

⁶ PAREJA LÓPEZ, E. (dir.): *Historia del Arte en Andalucía*, vol. VIII. *De la Ilustración a nuestros días*, Sevilla, Editorial Gevers, 1994, pág. 294.

⁷ VV.AA.: *Guías Azules de España*. Sevilla, Madrid, Editorial Gaesa, 1995, págs. 180-181.



2. Juegos de agua Plaza de la Constitución.

Después de esta intervención, parecía que se había configurado la imagen definitiva de la Plaza de la Constitución, se había adaptado a las nuevas necesidades urbanas, facilitando la circulación en el centro de la ciudad, y había recuperado la función representativa que tuvo en sus orígenes. A lo largo de cuarenta años, no se han realizado intervenciones significativas y la plaza se había convertido en escenario de numerosos festejos ciudadanos. No obstante, en los albores del siglo XXI, la concepción del uso del espacio del centro histórico, ha cambiado. El tráfico, considerado en los años sesenta como elemento de modernidad, ha aumentado de tal modo que en la actualidad degrada la calidad de vida, y Málaga se encuentra inmersa en un proceso que aboga por convertir en peatonal el centro histórico de la ciudad. Dentro de este proceso, que ya ha dado lugar a actuaciones como la de la Plaza del Obispo o la de calle Strachan, se enmarca la remodelación que se está llevando a cabo en Calle Larios y Plaza de la Constitución. Del mismo modo que a finales del siglo XIX se consideró que las dimensiones de la *Fuente de las Tres Gracias* entorpecían el uso ciudadano de la plaza, lo que motivó su traslado, a principios del siglo XXI, igualmente, se han considerado desproporcionadas las dimensiones de la fuente que se levantó para sustituir a aquella. Este hecho ha dado lugar a que actualmente, la *Fuente de las Tres Gitanillas*, ya no se encuentre en su lugar. Fue desmontada en los días 8, 9 y 10 de julio, encontrándose ahora mismo en los Almacenes Municipales de “El Duende”. Según las autoridades municipales, la fuente será restaurada y colocada en otro lugar.

El traslado de la *Fuente de las Tres Gitanillas* ha originado una polémica ciudadana, ya que son muchos los malagueños que se han dirigido a los medios de comunicación en defensa de la permanencia de la fuente en su emplazamiento original. De igual modo, ha habido otros que han alabado el proyecto de los arquitectos Iñaki Pérez de la Fuente y Francisco González,



3. Fuente de la plaza de la Marina.

que contempla la recuperación para la Plaza de la *Fuente de Génova*, actualmente en un oscuro rincón en el Parque de la ciudad. Se trata de una fuente de mármol, procedente seguramente de Italia, que llegó a nuestra ciudad a mediados del siglo XVI y que permaneció en la Plaza Mayor hasta la primera década del siglo XIX, cuando comenzó un periplo por la ciudad que la ha llevado finalmente a su emplazamiento actual, donde pasa desapercibida para la mayoría de los malagueños. Precisamente durante la celebración de este Congreso, hemos podido asistir al desmantelamiento de la fuente, llevado a cabo por un equipo de restauración integrado por miembros del Departamento de Hª del Arte de la Universidad de Málaga. Gracias a ello, la fuente se verá beneficiada por un proceso de restauración que venía requiriendo desde hace ya algún tiempo.

A pesar de la oposición de un amplio colectivo ciudadano que aboga por el mantenimiento en la Plaza de la *Fuente de las Tres Gitanillas*, parece que por fin la *Fuente de Génova* va a retornar a su emplazamiento original. No obstante, será colocada en uno de los laterales de la plaza, que quedará convertida de este modo en un diáfano espacio peatonal con una amplia capacidad.

En cuanto a la obstinada oposición al traslado de la fuente de las *Tres Gitanillas*, hemos de tener en cuenta que los malagueños mayores de cuarenta años, vivieron su instalación como un gran acontecimiento, mientras que los que somos menores y no hemos conocido otro elemento en el centro de la plaza —como el popular “sonajero”— podemos considerarla consustancial a la misma. Pero es nuestro deber de historiadores dar a conocer y defender la imagen originaria de nuestra ciudad. Con esta intervención, el centro histórico de Málaga va a recuperar uno de sus elementos más antiguos; a pesar de ello, tampoco podemos olvidar que la *Fuente de las Tres Gitanillas* ha forma-

do parte de nuestro patrimonio urbano durante cuarenta años, y que es igualmente representativa de la época a la que pertenece. Por los tanto, queremos aprovechar estas páginas para reivindicar una correcta restauración de la misma –ya que su traslado no se realizó de la manera más adecuada– así como su nueva ubicación en otro lugar representativo de la ciudad, desde donde continuar su estrecha relación con los malagueños.

La siguiente actuación que se llevó a cabo en nuestra ciudad en materia de fuentes y urbanismo, tuvo lugar en la Plaza de la Marina poco tiempo después de la remodelación de la Plaza de la Constitución. Fue otra actuación urbanística acometida con éxito por la corporación presidida por Francisco García Grana. Si en el caso anterior se trataba de devolver la representatividad al espacio urbano de mayor antigüedad de la ciudad, éste consistía en dotar a la ciudad de una entrada monumental por el mar, el principal punto de afluencia de viajeros a lo largo de su historia. Se realiza así una plaza, rodeada de vegetación, que deja libre la contemplación del Puerto y de la Catedral, y en cuyo centro se instala una fuente luminosa que era la más moderna de España en el momento de su inauguración. Este conjunto estaba acompañado por dos esculturas de Pimentel, el *Cenachero* y el *Biznaguero*, que igual que las gitanillas de la Plaza de la Constitución, enlazaban con elementos del folklore popular. La fuente, realizada por la casa “Enclavamientos y Señales, S.A.” de Barcelona, huía de la representación figurativa e incorporaba como únicos elementos el agua y la luz, ofreciendo un espectáculo que se combinaba durante más de dos horas sin producirse repetición alguna [2].

La nueva urbanización fue inaugurada el 15 de enero de 1964, y el éxito conseguido, especialmente por la fuente luminosa, fue espectacular. Los periódicos de la época hablan de cincuenta a cien mil personas el día de la inauguración⁸. La afluencia de público para contemplar los diversos juegos de agua y luz de la fuente no disminuyó en los días siguientes; y unos días después de la inauguración, el Ayuntamiento publicó una nota en el periódico en la que anunciaba el horario de funcionamiento de la misma⁹. Asimismo, el alcalde, comunicó su más sincera felicitación a la casa de Barcelona por el éxito logrado en la construcción de la fuente¹⁰, e incluso les comunica la posibilidad de encargarles la construcción de otra fuente luminosa en Torremolinos¹¹.

Al igual que la Plaza de la Constitución, la nueva configuración urbana tampoco resultaría definitiva. La Plaza de la Marina sufrió las acometidas de los aires renovadores en 1987, cuando se construyó un aparcamiento sub-

⁸ *Diario Sur*, Málaga, 16/1/1964, pág. 2.

⁹ *Diario Sur*, Málaga, 24/1/1964, pág. 2.

¹⁰ (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga.: Leg. 5616.

¹¹ *Ídem*.

terráneo y se eliminó la vegetación, quedando el suelo reducido a una superficie de albero. Las esculturas de Pimentel fueron trasladadas al Parque, colocándose en su lugar macetones y bancos. Si bien la fuente permaneció, la plaza se convirtió en un espacio inhóspito, demasiado expuesto a los pesados rayos solares de los veranos malagueños. El Ayuntamiento intentó solucionar esto con la incorporación posterior de una pérgola, que mitigaba los efectos de la insolación, y la sustitución del pavimento [3]. No obstante, la remodelación de la Plaza de la Marina será la primera de una serie de actuaciones urbanas que serían duramente criticadas por los malagueños y, aunque las farolas de la plaza recogían elementos clásicos y rememoraban las luminarias de los barcos¹², fueron uno de los elementos de la nueva plaza que recibieron peor acogida por parte del público.

Otra actuación desafortunada fue la que se llevó a cabo en 1973 en la Avenida de las Américas, sobre el solar de la antigua Casa de Socorro. Ya en septiembre de 1972, se convocaba un concurso de ideas para la urbanización del solar resultante de la demolición de dicho edificio¹³. Resultaron ganadores del mismo los arquitectos José Fernández Oyarzábal y Tristán Martínez¹⁴, quienes presentaron un magno proyecto que habría de construirse en hormigón y que ensalzaba la relación de Málaga con el mar. Sin embargo, precisamente por la monumentalidad del mismo, la idea resultó inviable, aunque se contemplaba su posible ubicación en otro lugar de la ciudad. Nunca se llevaría a efecto.

La idea de realizar un monumento con el tema de las Américas procedía del verano de 1972, cuando se celebró un congreso internacional de municipios de América y de España, en el que se señaló “el retorno de las tres carabelas”¹⁵. Dado este hermanamiento entre los pueblos y con motivo de la celebración al año siguiente de una Conferencia de Plenipotenciarios de la Unión Internacional de Telecomunicaciones, el Ayuntamiento malagueño planeó conmemorar la recién recuperada hermandad con los pueblos del otro lado del océano, con la construcción de un monumento que recordara la relación entre ambos.

Desechado el proyecto de Oyarzábal y Martínez, el entonces arquitecto municipal, Jose Luis Esteve, fue el encargado de perpetuar con su obra la unión de las dos culturas. Dado que se partía de la base del retorno de las naves de Colón, Esteve realizó tres mástiles estilizados de cemento, de más de veinte metros de altura, que simbolizaban los de las tres carabelas [4]. La obra se realizó con mucha premura, por lo que no se pudieron concluir las tres naves de fundición que remataría cada uno de los mástiles. En medio de ellos,

¹² CAMACHO MARTÍNEZ, R. (dir.): *Guía histórico-artística de Málaga*, Málaga, Arguval, 1992.

¹³ A.M.M.: *Actas Capitulares de la Comisión Plenaria*, vol. 435, pág. 129, 27/IX/1972.

¹⁴ *Ibidem.* pág. 216v.-217, 27/XI/1972.

¹⁵ *Diario Sur*, Málaga, 13/X/1973, pág. 7.



4. Monumento a la Hispanidad.

un gran chorro de agua partía de un estanque central, desde donde pasaba a una doble piscina de distinto nivel, que medía en su conjunto veinte metros de longitud.

Se trataba de una obra de una gran carga ideológica, que pretendía hermanar las civilizaciones de los dos extremos del océano, por lo que se escogió precisamente para su inauguración el día de la Hispanidad de 1973. Sin embargo, las autoridades vigentes olvidaron que la imagen que en América Latina tienen del

Descubrimiento, dista mucho de coincidir con la que tenemos en el extremo oriental del Atlántico. Quizás fuera este mismo motivo, así como su carácter inconcluso, lo que originó el rechazo de que fue objeto el *Monumento a la Hispanidad*. Quizás la propia comprensión por parte de los malagueños de la enorme distancia —y no sólo física— que les separaba de sus “hermanos” del otro lado del océano, les llevó a rechazar inconscientemente el monumento conmemorativo de la unión de los mismos. La obra fue conocida popularmente como “los Tres Espárragos”, que finalmente fueron retirados por el Ayuntamiento en los años ochenta. No obstante, el estanque permaneció, con algunas adaptaciones, aunque pasa prácticamente desapercibido [5].

La Plaza de Uncibay constituye el ejemplo de otra de las actuaciones urbanas que no fueron bien acogidas por los malagueños. En 1989 el Ayuntamiento de la ciudad encargó a los arquitectos José Fernández Oyarzábal y Luis Bono la remodelación del espacio de la plaza de Uncibay, que había quedado reducido a lugar de aparcamiento y ofrecía una imagen anodina en el mismo centro de Málaga [6]. Oyarzábal y Bono, racionalizaron el espacio de la plaza, manteniendo un eje viario mínimo para la circulación, que quedaba reforzado mediante la hilera de árboles que marca el sentido del tráfico [7]. El resto de la plaza se convirtió en un espacio peatonal, separado



5. Monumento a la Hispanidad en la actualidad.

de la calzada por medio de una escalinata curva, en recuerdo del graderío del Málaga Cinema que estuvo asentado en la misma. El proyecto de la plaza también incorporaba la remodelación de la calle Granados, pavimentada igual que la plaza, por medio de círculos concéntricos que parten del monolito que se encuentra en el baricentro del triángulo que forma la plaza, conectando de este modo la plaza con la popular calle Beatas.

La decoración se consiguió por medio de la colocación del gran monolito de piedra y bronce que ya hemos mencionado, y un programa escultórico que corrió a cargo del escultor José Seguiri. Mientras que bajo el monolito encontramos la representación del *Rapto de una sabina*, sin relación conceptual con el resto del programa, las restantes figuras reproducen el mito de Diana y Acteón. Este programa comienza en la confluencia de las calles Beatas y Granados, con la *Fuente de las Bañistas*. En su parte posterior, mascarones en forma de cabeza de perro simbolizan la jauría de Acteón [8], que contempla el baño de la diosa y sus ninfas, representado en el frontal de la fuente. Desde aquí, el agua baja hasta la plaza por medio de un arriate, dentro del más puro estilo musulmán, que desemboca en un pequeño lago con un surtidor. Junto al lago, la figura de Acteón, que comienza a sufrir los efectos de la metamorfosis, acompañado de dos perros, completan el programa.

La urbanización de la plaza de Uncibay, recibió el *Premio Málaga de Arquitectura 1991*, otorgado por el Colegio de Arquitectos. Sin embargo, ello no fue impedimento para que la nueva urbanización recibiera todo tipo de críticas en los medios de comunicación. Si bien es cierto que todos tenemos derecho a expresar nuestras opiniones, también lo es, que ciertas opiniones carecen de fundamento si no se apoyan en un debido conocimiento del tema sobre el que se está hablando. Y la campaña que se llevó a cabo contra la plaza de Uncibay demostró un total desconocimiento, no sólo de la reforma que se



6. Plaza de Uncibay antes de la remodelación.

había efectuado, sino del más mínimo conocimiento de arte, arquitectura y urbanismo: el rapto de la Sabina fue confundido repetidamente con el rapto de Europa y se dijo que era “una escultura formada por dos niños, que al parecer están jugando”¹⁶; se llegó a afirmar en repetidas ocasiones que la *Fuente de las Bañistas* medía doscientos por doscientos metros¹⁷; fue muy criticado el monolito, insistiendo todo el mundo en buscarle una significación¹⁸, e incluso establecieron que se trataba de una imitación del *Empire State Building* de Nueva York¹⁹; y se lanzaron numerosas quejas a causa de los problemas circulatorios que ocasionarían los coches aparcados en doble fila²⁰, como si competiera a los arquitectos la regulación del tráfico de la ciudad. Pero sin duda, el aspecto que más críticas generó fue la supuesta imposibilidad para que pasaran por ella las procesiones de Semana Santa, a pesar de que según el propio Oyárzábal, se tuvieron en cuenta los tamaños de los tronos procesionales a la hora de considerar las dimensiones del viario²¹. No obstante, no todo fueron críticas, y también se comentó el acierto en el tratamiento de los suelos a diferentes niveles o la recuperación de las obras de arte como elemento decorativo de la ciudad²². Es indudable, que

¹⁶ *El Sol*, 26/4/1990.

¹⁷ *Diario Sur*, Málaga, 19/4/1990.

¹⁸ *Diario Sur*, Málaga, 12/3/1990, pág. 6; *Diario Sur*, Málaga, 17/4/1990, pág. 6.

¹⁹ *El Sol*, 22/4/1990, pág. 6.

²⁰ *Diario Sur*, Málaga, 6/6/1990, pág. 6.

²¹ Quiero agradecer a José Oyárzábal la atención que me ha prestado, así como el material que me ha facilitado, que ha sido de gran utilidad para la elaboración de este trabajo.

²² *Diario 16 de Málaga*, Málaga, 27/4/1990, pág.2.

por encima de consideraciones que atañen a problemas circulatorios y a los aspectos cofradieros, los arquitectos consiguieron la recuperación de un espacio urbano para el uso ciudadano. Hoy la plaza es sede de bares y terrazas que hacen la delicia de los malagueños. Por otro lado, las esculturas de Seguiri, en vez de estar situadas sobre elevadas peanas que las alejarían de los viandantes, se encuentran al nivel del suelo, para que puedan ser tocadas y para que los niños puedan jugar con ellas sin ningún impedimento²³, lo que hace las delicias del escultor. La plaza se ha convertido en punto de encuentro y punto de referencia de la ciudad y ha sido perfectamente aceptada por los malagueños.

Por último, queremos hablar de la postrera fuente del siglo XX que dio que hablar a los malagueños. Se trata de la *Fuente de Teatinos*, aunque pocos la conocen por este nombre, ya que es más conocida como *Fuente de los Lápicos* o de los “Teletubis”.^[9]

La construcción de esta fuente hemos de entenderla dentro de todo el proceso urbanizador de la zona de Teatinos, lugar donde hasta hace unos años se instalaba el Real de la Feria de Málaga. Ante la incipiente urbanización de este ocioso espacio, surgió la necesidad de dotarlo de elementos referenciales y, precisamente se escogieron dos fuentes para el amueblamiento urbano del Puente de Teatinos. Así, en 1998 se colocó la *Fuente de la Barriguilla*, de funcionamiento similar a la de la Plaza de la Marina. De este modo, con su gran surtidor de agua y sus llamativos juegos acuáticos, que se han ido acompañando de árboles y jardines a lo largo de estos últimos años, se ha conseguido una entrada exuberante al Puente de Teatinos. Si bien este lado del puente resulta llamativo por el agua y la vegetación, el otro extremo llama la atención por su diseño arquitectónico. Y ello es gracias a la *Fuente de los Lápicos*, como la llamaremos a partir de ahora. Esta fuente fue diseñada por el estudio de arquitectura de Ángel Asenjo y se trata de una fuente de 32 metros de diámetro, instalada en un estanque, constituido por ocho vasos de diversas formas y tamaños. Cuatro de ellos se disponen en cascada, siguiendo el eje longitudinal principal, mientras que los otros cuatro se colocan dos a dos, de forma simétrica respecto al mencionado eje. La fuente esta concebida para poder adaptarse al tránsito de un tranvía por el centro de la misma –idea bastante utópica–, con lo que los viajeros disfrutarían de modo privilegiado de la contemplación de los juegos acuáticos.

El conjunto se completa con la aportación del escultor José Manuel Cabra de Luna, quien diseñó los conocidos cilindros del perímetro de la fuente. Por medio de los catorce postes de colores que delimitan la fuente se consigue crear el hito urbano característico de la zona de Teatinos. Se trata de cilindros metálicos de fabricación industrial, formas puras que gustan tanto a Asenjo como a Cabra de Luna. Son formas que se pueden repetir con

²³ Lamentablemente debemos evitar actos de desaprensivos como los que rompieron el rabo de uno de los perros de la estatua de Ateón.



7. Plaza Uncibay. Estado actual.

facilidad, en un parque, en una Avenida, susceptibles por tanto de convertirse en el punto de referencia de un espacio urbano. No hemos de buscarle mayor significación que esta, a pesar de que los ciudadanos insistan en ello, lo que demuestra, por otra parte, el gran interés suscitado por la obra. Precisamente Cabra de Luna se muestra muy satisfecho por el hecho de que los ciudadanos hayan dotado a la fuente de un nombre propio, puesto que es señal de la gran aceptación que ha tenido la misma²⁴.

Los cilindros se distribuyen en número de siete opuestos de mayor a menor a cada lado de la fuente, de manera que el más alto es paralelo al de menor tamaño. Los siete colores se disponen según el mismo patrón, por lo que el color uno es paralelo al color siete. En cuanto a la distribución de los colores, estos fueron escogidos por Cabra de Luna de manera que tuvieran una gran potencia visual, rechazando de plano realizar una gradación cromática. De este modo, la persona que entra en la glorieta —evidentemente en coche— encuentra un elemento de gran fuerza visual y plástica que obliga al conductor a contemplar cada cilindro como una obra independiente en sí, lo que no habría sido posible de haberse utilizado una gradación de colores.

²⁴ Igualmente quiero agradecer a Ángel Asenjo y a José Manuel Cabra de Luna la atención que me prestaron y el interés puesto en la elaboración de este trabajo.



8. Fuente de las bañistas.

Con esta obra podemos decir que los autores consiguieron plenamente su objetivo, puesto que la fuente se ha convertido en el punto de referencia obligada del sector de Teatinos. Aunque cuando se inauguró la zona estaba aún desierta, ya son muchos los malagueños que se han instalado en este nuevo sector de Málaga y que han identificado su lugar de residencia con la *Fuente de los Lápices*.

Hasta aquí llega nuestra exposición acerca de las fuentes malagueñas del siglo XX. Pensamos que hemos puesto de manifiesto la importancia de nuestras fuentes en el paisaje urbano de la ciudad y en el sentir diario de los malagueños. Como hemos podido ver, las fuentes públicas constituyen un elemento imprescindible en la planificación de plazas y jardines; gracias a ellas se consiguen ambientes más agradables, al mismo tiempo que los ciudadanos disfrutan de la contemplación de las más variadas obras de arte. Con nuestro fluir diario por las calles de Málaga, nos identificamos con ellas y las incorporamos en nuestras vidas. Algunas nos acompañan desde nuestra infancia, mientras que otras se han incorporado más recientemente al panorama municipal. Y es que todo lo relacionado con nuestras plazas y fuentes suscita un gran interés en la opinión pública malagueña, y así se ha puesto de manifiesto con los recientes acontecimientos relacionados con las fuentes de



9. Fuente de los Lápices.

Génova y de las *Tres Gitanillas*, suscitándose una polémica ciudadana de la que se han hecho eco abundantemente los medios de comunicación. Por tanto, las fuentes han perdido su función práctica para quedar incorporadas a nuestra sociedad como elemento ornamental, pero no como un elemento aislado, sino como un elemento vivo estrechamente relacionado con el contexto en el que se enmarca y con el público al que va dirigido.



MUSEOS ESTATALES Y ACCIÓN CULTURAL PROPUESTAS EDUCATIVAS EN EL PERÍODO 2000-2002

MARÍA VILLALBA SALVADOR
Universidad Alfonso X el Sabio

El protagonismo adquirido por el público en la sociedad actual en el entorno de los museos es algo fuera de toda duda. El profesor Stephen E. Weil impartía una conferencia en 1997 en la que afirmaba que el Museo había sido creado

“para aumentar el nivel de entendimiento público,...para elevar el espíritu del visitante, para refinar y desarrollar el gusto popular. En esto no existía ninguna ambigüedad. Los museos fueron establecidos y mantenidos por los poderosos para los que no eran poderosos, por los limpios para los que no se lavaban, por los que sabían para los que no sabían pero necesitaban saber y podían asistir al museo para aprender. El Museo se estableció para “hacer”. Lo que tenía era que “hacer” el público... Era un lugar para inculcar”¹.

Desde esta reflexión auguraba que, en el plazo de no más de medio siglo, la posición dominante del museo se transformaría en una situación de inferioridad del mismo frente al público, que se convertiría en su nuevo dueño².

La relación de mediación entre el museo y la sociedad en España, según el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos³, es competencia de una de las tres áreas básicas de las instituciones museísticas: el área de difusión. Ésta atiende los aspectos

¹ WEIL, Stephen E., “El Museo y el público”, *Revista de Museología*, n.º. 16, Madrid, 1999, pág.17.

² Véase *infra*. *Ibidem*.

³ Aprobado por Real Decreto 620/1987 de 10 de abril, *BOE* núm.114, Madrid, 13 de mayo de 1987, págs.13960-13961.

relativos a la exhibición y montaje de las piezas para lograr la consecución de los fines encomendados al museo, esto es, la comunicación, contemplación y educación. Por tanto debe procurar acercarse “a la sociedad mediante métodos didácticos de exposición, la aplicación de técnicas de comunicación y la organización de actividades complementarias tendentes a estos fines”⁴.

Así, esta comunicación pretende exponer el planteamiento y las actuaciones más recientes emprendidas por los Museos de Titularidad Estatal adscritos al Ministerio de Cultura y gestionados por la Dirección General de Bellas Artes para favorecer y estimular el interés y la curiosidad del público, siempre desde la convicción del importante papel que desempeñan en el ámbito educativo. Las iniciativas son impulsadas desde la Subdirección de Museos Estatales, o desde los propios museos, como se verá a continuación.

Muy próxima la llegada del siglo XXI, en concreto en 1998, se hizo un gran esfuerzo desde la Subdirección General de Museos Estatales en orden a la incorporación a las nuevas tecnologías y a la divulgación de los contenidos y actividades de estas instituciones en las páginas de Internet. Por lo tanto, puede considerarse aquél un año de cambio en relación con la difusión en cada uno de los diecisiete museos que dependen para su gestión de dicha Subdirección. Éstos debían notificar y presentar las actividades susceptibles de realización, así como su consecuente actualización permanente. En el año 2000 se dio un paso más: hubo instrucción para que se remitiera esa información a la Agenda Cultural que publica el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El cambio más claro se ha producido ya a comienzos del nuevo siglo XXI cuando tienen acceso directo a su propia página web el Museo Nacional de Arte Romano⁵, Museo Nacional de Escultura⁶, Museo Arqueológico Nacional⁷, Museo Sefardí⁸, Museo Nacional de Ciencia y Tecnología⁹, y todavía está pendiente de ajuste la del Museo Altamira¹⁰. Esto supondría, para empezar, que dicha información no necesitaría pasar por la Subdirección

⁴ “Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos”, Cap.VI, Art.19, en *Normativa de Museos de Titularidad Estatal*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1996, pág.14.

⁵ Página web en funcionamiento, aunque aparece el icono “página en construcción”, pues está en proceso de elaboración. Véase. <http://www.mnar.es>.

⁶ Véase. <http://pymes/tsai.es/museoescultura>.

⁷ Véase <http://man.es>.

⁸ Véase. <http://www.ddnet.es/sefardi>.

⁹ Véase. <http://www.mnct.mcu.es>.

¹⁰ Esta página está en proceso de realización en la actualidad, si bien presenta ya algunos contenidos y anuncia mayor cantidad de información para diciembre de 2002.

Véase. <http://www.mcu.es/nmuseos/altamira/index.html>.

¹¹ En mi opinión, las páginas más completas en cuanto a información y configuración se refiere, son las del Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Escultura y Museo Nacional de Ciencia y



tal como se hacía hasta entonces. Por tanto se trata de un momento significativo puesto que se produce la incorporación de manera unitaria de estas instituciones a la sociedad de la información y las nuevas tecnologías. Es decir, se ha dado un gran paso adelante¹¹. Quizás, a simple vista el cambio más significativo en cuanto a la imagen de los museos, pero no el único.

También en este terreno de la difusión, se inició en octubre de 2001 la tarea de creación de la imagen corporativa de los diecisiete museos a los que se refiere este trabajo. Comenzó con la creación de *hojas de mano* que contenían la información básica de cada uno de ellos y una frase significativa y atractiva sobre la colección y alicientes del museo, tales como “Un viaje apasionante al siglo XIX” (Museo Romántico), “El encanto de un palacio” (Museo Cerralbo) o “La luz del Mediterráneo en Madrid” (Museo Sorolla). Del mismo modo, se editaron calendarios que son marcalibros y un abanico de señaladores con el lema *Ven a ver museos... Museos Estatales*¹². En el proceso surgió la idea de presentar una marca de calidad, simbolizada en una M, que posibilitara potenciar la imagen de todos y cada uno al tiempo. Más adelante, está previsto que el proyecto continúe con la renovación de las líneas y los soportes editoriales para la mejor divulgación de la riqueza de nuestros museos.

Por otra parte, en la actualidad existe un proyecto de la Secretaría de Estado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de creación de portales temáticos, cuya pretensión es mejorar el contenido de las páginas web de dicha Secretaría y organizar la búsqueda en Internet por áreas temáticas, en lugar del planteamiento actual de acceso a la información de los distintos organismos que dependen del Ministerio. Así, se está trabajando en la elaboración de cinco grandes portales: Bibliotecas, Libro, Cine, Patrimonio y Museos, en un marco de renovación de la imagen del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El portal de Museos se propone ser referente de información y facilitar el acceso rápido a las instituciones que dependen de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. La organización de los contenidos está prevista a distintos niveles. El primero de éstos recogerá información genérica sobre la institución museística, al tiempo que apoyará la definición de museo y su contextualización tal como está establecida en el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos¹³. El segundo grado de información presentará el directorio de todos los museos españoles con una información muy básica acerca de la tipología, tipo de acceso,

Tecnología. El resto de los museos, que aquí no aparecen citados, salvo el Museo Cerralbo y la Casa-Museo Cervantes, han renovado la presentación de su página de Internet y van introduciendo, poco a poco, nuevos contenidos.

¹² Todo ello editado por la Secretaría General Técnica, Subdirección General de la Información y Publicaciones, Madrid, 2001.

¹³ Véase *Normativa de Museos de Titularidad Estatal*, op. cit., págs. 8-18.

página web y dirección postal¹⁴.

A partir de ahí se centrará en los Museos de Titularidad Estatal dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, incluidos los transferidos a las Comunidades Autónomas. Una vez sentado ese marco de actuación, la idea es unificar información dispersa que sea de utilidad para el profesional de museos y el usuario en general. De esta manera, el tercer nivel facilitará la búsqueda sobre colecciones, edificios e instalaciones museográficas, personal, seguridad y bibliografía. Se procurará, asimismo, ofrecer noticias sobre estudios de museología, cursos, congresos, becas, oposiciones, premios y direcciones de interés. En suma, un proyecto de gran envergadura al que se ha incorporado la Subdirección General de Museos Estatales como una muestra más de las inquietudes y acciones emprendidas en el contexto del Plan Integral de Museos puesto en marcha en el año 2000 e impulsado por Marina Chinchilla, actual Subdirectora General de Museos Estatales¹⁵.

Respecto a los museos que son objetivo de esta comunicación, se abordará el estudio de la realización de actividades y el diseño de programas educativos para el mejor conocimiento de las colecciones. Desde ellos se percibe la velocidad de los cambios que vivimos en la sociedad actual de comienzos del siglo XXI, sin olvidar que, según el ICOM (Consejo Internacional de Museos), el fin principal de éstos es el servicio y la ayuda al desarrollo de la sociedad para favorecer el estudio, la formación y el deleite a través de la contemplación de los objetos que albergan. El papel educativo y comunitario del museo lo establece el ICOM, que incide en la idea de que *"debe aprovechar todas las ocasiones de cumplir su papel de fuente de educación utilizada por todos los estratos sociales o por el grupo especializado al que el museo esté destinado a servir... Tiene el importante deber de atraer un público nuevo y más numeroso...y debe permitir tanto a la comunidad general como a las personas y grupos específicos que formen parte de ella que colaboren activamente en sus actividades y apoyen sus objetivos y su política"*¹⁶.

En general, se puede decir que se percibe en los últimos años un incremento de actuaciones que responden a dos modalidades:

Actividades planteadas con carácter periódico e incluidas en la programación anual de cada museo, y Actividades promovidas desde la

¹⁴ Este trabajo se inició en el año 1999, y la estadística se hizo con rango a la fecha de 2000. En este sentido fue fundamental la cooperación de las Comunidades Autónomas. Desde entonces es un trabajo ya realizado, que fue presentado en prensa y de gran utilidad para este nuevo proyecto.

¹⁵ Información facilitada por Noeli Isábal, de la Subdirección General de Museos Estatales dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, julio 2002.

¹⁶ "Código de deontología profesional del ICOM", *Boletín del Museo de Zaragoza* n.º. 7, Zaragoza, 1988, págs. 227-228.



Subdirección General de Museos Estatales, con motivo de celebraciones y propuestas de ámbito internacional.

Todas ellas contribuyen al mejor desarrollo de la difusión en el recinto del museo o fuera de él, y su puesta en práctica depende, realmente, de muchos factores, como puede ser la trayectoria e importancia concedida en la estructura de los distintos museos al área de difusión, la existencia o no de personal que se preocupe y ocupe de estos temas, el presupuesto con el que se cuente, las prioridades establecidas por la dirección, etc.

Por tanto veamos, en primer lugar, cuales son las propuestas más habituales incluidas en la programación periódica anual, donde podemos distinguir varias tipologías de actividades: talleres, pieza del mes, itinerarios por el museo, visitas guiadas, así como la redacción y publicación de materiales didácticos. Podemos afirmar que han vuelto en algunos museos con fuerza los talleres, iniciados en los años ochenta con motivo de la creación de los Departamentos de Educación y Acción Cultural (DEAC), que complementan la visita y contribuyen a que el público haga suyos los conocimientos adquiridos en la exposición. La implantación de éstos parte del área de difusión y se pone en práctica por el personal del museo (Museo Nacional de Escultura, Museo Nacional de Arte Romano...), o mediante la firma de convenios de colaboración con empresas (Museo Cerralbo, Museo Arqueológico Nacional...). En su mayoría están pensados para el público infantil, pero no faltan los destinados a universitarios, diseñados por el Museo de Ciencia y Tecnología en relación con la exposición *"Enrolate con la Ciencia y la Tecnología"*, y los que están abiertos a visitantes de todas las edades, caso del Museo de Altamira, sobre la caza y el fuego, donde el público de la tercera edad, por ejemplo, pone en relación las costumbres de los pueblos prehistóricos con su propia experiencia en la mina o en la cantera con la madera, la piedra y el fuego o, en el caso de las mujeres, con el cáñamo, las agujas y el hilo utilizados hace miles de años.

Me gustaría destacar las propuestas del Museo de América, que desde el año 1994 dio un impulso a los programas educativos en el contexto de Aula Iberoamericana¹⁷ y que, en 1996, inició los talleres infantiles para niños de tres a diez años con objeto de potenciar la capacidad de comprender más que de aprender. La línea de trabajo del museo se basa en la idea de que el arte abre la puerta a la educación, a la visión integradora de la realidad de un modo vivencial. Entienden que en la sociedad actual, donde se habla tanto de realidad virtual, la cultura se banaliza a través de imágenes. Por ello es importante conservar el objeto y ponerlo en común, pues la obser-

¹⁷ Programa pedagógico que desarrollan conjuntamente el Museo y la Casa de América en colaboración con el Ayuntamiento de Madrid, la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que difunde el conocimiento de América entre la población escolar de Madrid. Constituye el pilar de la oferta cultural del Museo para chicos de 12 a 16 años.

vación y la recreación generan un proceso de reflexión y de mirada absolutamente enriquecedora¹⁸. Además, se inició un ciclo de exposiciones en el año 2000, en colaboración con el grupo de Acción Educativa EnterArte, que ha abierto posibilidades para introducir el arte en la escuela, tan olvidado en la actualidad en los diseños curriculares, en una propuesta muy valiente e innovadora del Museo de América¹⁹.

Por otra parte, el Museo Cerralbo y el Arqueológico Nacional optaron por la suscripción de convenios con empresas de difusión del arte y con actividades diferenciadas para niños, jóvenes y familias. En Valladolid, se organizó en el año 2000 el taller de animación a la lectura, El patio particular de la Casa de Cervantes, en la Casa-Museo del escritor, que se celebra desde entonces en julio y agosto, y el Museo Nacional de Escultura, uno de los más sólidos y de mayor tradición en cuestiones educativas, se ha incorporado este año 2002 a la realización de talleres como Un palacio en mi cabeza, que conviertan el museo en algo atractivo y al tiempo transmitan las funciones de estas instituciones, o que inviten al niño a vagar por el interior de las obras de arte, por ejemplo en El vuelo de un ángel.

En cuanto a los itinerarios por el museo y fuera de éste, destacar la labor del Museo Arqueológico Nacional al plantear una nueva oferta en el verano del 2000 de recorridos temáticos para público adulto que ofrecían distintas visiones de las etapas de la historia reflejadas en las piezas de colección. El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida combina los recorridos dentro y fuera del recinto a través de las jornadas de difusión *¡Conoce los lugares eulalienses!*, ideadas con el fin de que los emeritenses entendiesen la realidad histórica de la colonia romana Augusta Emerita a través de la figura de Santa Eulalia, patrona de la ciudad. El recorrido termina, en estos últimos años, en el museo con la elaboración de un macropanel, a modo de puzzle sobre la vida Eulalia, que se expone en la nave central del museo. Éste es uno de los elementos de actuación de esta institución para conseguir relevancia en la vida cultural de Mérida y constituye un instrumento educativo para estudiar la historia de la Hispania Romana en el aula y fuera de ella²⁰.

En Mérida el museo sale a la calle²¹ en los meses de julio y agosto con la celebración de *Emeritalia* para recrear la vida cotidiana en el mundo romano en conexión con las representaciones teatrales. Se celebran actividades en

¹⁸ Información facilitada por el Departamento de Difusión del Museo de América y en la conferencia "Los museos y los niños", impartida por Elena Delgado y miembros del grupo EnterArte, Museo de América, Madrid, 27/07/2002.

¹⁹ Véase *infra*, nota 27.

²⁰ Estas jornadas están dirigidas a niños de segundo y tercer ciclo de Educación Primaria. Durante el año 2001 participaron once colegios y seiscientos niños. Memoria interna de la Reunión de Directores Año 2002, 2ª sesión de trabajo, Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

²¹ Sobre este tema véase LAVADO PARADINAS, P., "La calle de los museos o los museos en la calle", en *Cien años de historia, 1900-2000. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*.



el foro, las basílicas, el teatro y en el propio museo, todo ello ideado y planteado por el DEAC. Asimismo, se organizan campañas educativas con motivo de la celebración de exposiciones, como *Aquae aeternae* (2000), donde la exposición es de nuevo un medio para transmitir contenidos interdisciplinares de modo lúdico y atractivo, combinando la visita a la exposición y los talleres, en este caso, acerca de la utilización del agua por los romanos²².

También merecen ser reseñadas actividades como la pieza del mes, que inició el Museo de Artes Decorativas en 1995 y que continúa con gran aceptación, habiendo servido esta iniciativa como modelo al Museo Arqueológico Nacional; las vistas guiadas a muy diversos tipos de público que forman parte del programa "Guías Voluntarios de la Tercera Edad para enseñar el Museo a niños, jóvenes y jubilados"²³, en el que participan muchos de los Museos Estatales. Para terminar con este apartado, haré referencia a la elaboración de materiales didácticos, entre los que destacan las guías didácticas editadas por el personal del departamento de difusión del Museo Arqueológico Nacional, y las más recientes publicaciones del *CD.ROM Guía General y Museo Arqueológico Nacional, un paseo por la historia* (Madrid, 2000) y la publicación *Un paseo por la historia*²⁴, instrumento de aprendizaje de cómo un museo puede ser un lugar ideal para el estudio de la trayectoria de la humanidad. El Museo Nacional de Escultura es el que cuenta con un mayor bagaje en la elaboración de unidades didácticas, incluso publicadas en los años noventa, tarea que ha sido seguida, aunque no editada, en estos últimos años por el Museo Cerralbo y el Museo de Mérida. Quizás sea ésta una de las asignaturas pendientes de nuestros museos.

A continuación, nos ocuparemos de las propuestas impulsadas desde la Subdirección en relación con las celebraciones de carácter internacional: el Día Internacional de los Museos y el Programa Primavera de los Museos.

Respecto al primero, en 1977 se acordó durante la duodécima Asamblea General del ICOM en Moscú, que se celebrara el día 18 de mayo el Día Internacional de los Museos. La decisión se tomó al tener en cuenta el papel preponderante que adquirirían los museos en la sociedad, junto con otras

Exposición conmemorativa del primer centenario de su apertura, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo de Santa Cruz de Tenerife, 2000, s.p.

²² Sobre el planteamiento del DEAC del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida véase CALDERA DE CASTRO, P., "La acción del Museo Nacional de Arte Romano respecto a la enseñanza y la divulgación", *Iber* nº.15, Madrid, 1998, págs 57-69.

²³ Véase. JORDANA LAGUNA, J.L., "Las personas mayores como guías voluntarios para enseñar los museos de España", *Jornadas de Voluntariado Cultural*, León, 1998, págs. 31-36; "Voluntariado y Patrimonio Histórico", *IV Jornadas de Patrimonio Cultural*, Santiago de Compostela, 1999, Ministerio de Cultura, Madrid, 1999; MENÉNDEZ ROBLES, M^a L., "Voluntariado y Patrimonio Cultural", *V Jornadas de Voluntariado Cultural*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2000, págs. 78-82.

²⁴ GARCÍA BLANCO, A. (dir.), *Museo Arqueológico Nacional, Un paseo por la Historia*, Barcelona, Ambit, 2001.

instituciones científicas, culturales y tecnológicas, y en orden a intensificar la unión y el mutuo entendimiento entre los pueblos. El objetivo fundamental era la llamada de atención sobre la actividad museística, por lo que se determinó que dicho día se apoyase en el eslogan “*Museums are an important means of cultural exchange, enrichment of cultures and development of mutual understanding, cooperation and peace among people*”²⁵. La recomendación del ICOM abundaba en el día de celebración en torno al 18 de mayo, a pesar de que cada país tiene sus tradiciones y fiestas, en su comienzo en 1978, y en la realización de una serie de eventos con tal motivo, como pudieran ser apertura de nuevos museos y exposiciones, encuentros con visitantes, publicaciones, foros internacionales de debate entre profesionales de los museos sobre aspectos teóricos y prácticos, etc.²⁶

En 1992 se decidió la incorporación de un lema que funcionaría como pauta en todos los países. De alguna manera se anunciaba de este modo un planteamiento que se ha hecho efectivo en este año 2002: *Museos y Globalización*. Los lemas de los otros dos años a que se refiere este trabajo han sido los siguientes: *Museos para una vida de paz y armonía en la Sociedad* (2000) y *Museos: Cultura y Sociedad* (2001).

Con estas pautas, el Museo de América inició en el año 2000 una experiencia de realización de exposición interactiva entre cinco colegios y la institución que ha devenido en un programa muy coherente de tres muestras, todas ellas realizadas con la intención de reflexionar sobre las posibilidades del trabajo escolar cuando se produce adecuadamente la información, la comunicación y la coordinación entre la escuela, la comunidad y las instituciones culturales²⁷. Conviene, además, destacar aquí la actividad organizada por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid que, con el lema “Manos para el arte; Manos para la paz”, puso en práctica una iniciativa para introducir un nuevo elemento de apoyo para la educación en el museo. Se

²⁵12th General Assembly of ICOM, Resolution No.5. International Museum Day, <http://www.icom.org/resoe.html>, (22/06/2001).

²⁶ Véase *infra*. *Ibidem*.

²⁷ Se trata de las siguientes exposiciones *Viaje al Museo 2000* (Museo de América, Madrid, 2000); *Una casa sin fronteras. Un espacio creativo para niños* (2001), y *Reencuentros* (2002). En la primera se partió de la situación actual del museo para ver hacia donde podía ir éste. La propuesta fue un viaje de descubrimiento de Sudamérica hace cuatro siglos, realizado por niños que debían experimentar qué fue lo que vivieron los viajeros, mediante un método interactivo con el que procuraban llegar desde el conocimiento de lo cotidiano (comida, vestido, adornos, instrumentos para el viaje, etc.), a los conceptos de continente, tradiciones, religión... En *Una casa sin fronteras* el eje central era la existencia de una casa común en la que cabemos todos y el descubrimiento de la relación entre los modos de vida de las culturas anteriores y la nuestra, y finalmente en *Reencuentros... de expresiones artísticas infantiles entre España y América*, se partía de la idea de que en el Descubrimiento se habían encontrado seres que habían iniciado un viaje en sentidos diferentes y de que en la actualidad es factible un nuevo reencuentro con la mirada puesta en los ciclos vitales y en el cosmos. El hombre los afronta de formas muy diversas que hacen del mundo un espacio muy rico, tal como se trasluce en esta exposición que supuso de



trataba de información volumétrica mediante estaciones móviles²⁸ que se implementan sobre unos carritos portátiles que posibilitan trasladar el material desde los almacenes hasta las salas. La actividad se organizó entre la Escuela de Arte de Valladolid y el Departamento de Educación y Acción Cultural de Museo y supuso dar acceso a la información sobre técnicas, materiales y máquinas de sacar puntos, mientras que al tiempo se facilitaba tocar las piezas para conocer con detalle el arte de la escultura²⁹.

Este recurso había sido utilizado en 1998 en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida en el programa denominado “Estaciones móviles de interpretación: Un recurso interpretativo para programas de familias en la exposición permanente”, lo que suponía una novedad en España. En este caso se recreó el tocador de una patricia romana y esto permitió sacar a la luz vidrios (originales y reproducciones), perfumes elaborados según las fuentes escritas, y todo ello siempre en el contexto de la exposición permanente y como complemento de ella³⁰.

Con relación a la propuesta del año 2001 en cuanto al papel de los museos en la construcción de la comunidad, se incidía en la idea de que éstos no pueden permanecer ajenos a los cambios económicos y tecnológicos producidos por la globalización, si su pretensión es la de ser impulsores y defensores de la cultura y el patrimonio histórico artístico. La recomendación del ICOM abundaba en “el ejercicio efectivo de esa voluntad de interrelación y servicio que debe presidir, en nuestra labor diaria, el vínculo de los museos con nuestras respectivas ciudadanías...con el fin último de colaborar al estrechamiento y dinamización de las relaciones entre el ciudadano, los agentes sociales y sus museos”³¹. La Subdirección General de Museos Estatales preparó un programa³² del que destacamos, por su adecuación al lema de aquel año, las actividades del Museo de América que se centraban en la exposición *Una casa sin fronteras*³³, la realización del taller “Cuadro para los duendes

nuevo una apuesta por la solidaridad, el respeto y la aceptación de las diferencias, junto con la creatividad artística. Han sido coordinadas por EnterArte, grupo de educación artística de Acción Educativa, cuyo propósito es transformar el concepto de museo tradicional como almacén de piezas, al planteamiento más actual que lo entiende como lugar de encuentro.

²⁸ Sobre este tema véase ASENSIO, M. (et. al.), “Los programas públicos: Evaluación de problemas y diseño de soluciones”, *Revista de Museología*, nº.16, febrero 1999, págs.79-83.

²⁹ El Museo Nacional de Escultura de Valladolid fue el más visitado de los diecisiete Museos de gestión exclusiva de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Y no solamente esto, sino que el público visitante se detuvo a contestar una encuesta que aparecía en un folleto editado por el ICOM a cada uno de estos museos y la diferencia de número de respuestas era sensible respecto al resto. Documentación en los archivos de la Subdirección de Museos Estatales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

³⁰ Véase ASENSIO, M. et al., “Los programas públicos: Evaluación de problemas y diseño de soluciones”, *op. cit.*, págs.81-83.

³¹ *Museos: Cultura y Sociedad*, Folleto “Día Internacional del Museo 2001”, ICOM-CE, Madrid, 2001.

³² *Díptico Día Internacional de los Museos “Museos: Cultura y Sociedad”, 18 de mayo de 2001. Actividades*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

³³ Véase nota 27.

de maíz”, para niños de dos a cuatro años que elaborarían un mural con granos de maíz y colores, y la mesa redonda *América desde España*, en la que participaron distintos colectivos de hispanoamericanos que residen en nuestro país, de tal manera que el Museo de América se situaba en un lugar preponderante para facilitar la comprensión de lo intercultural, sin olvidar la relación entre el pasado y el presente.

El Museo Nacional de Antropología (Sede Alfonso XIII) abrió sus puertas con la siguiente llamada: “*Un día para todos: Ven a tu casa*”, con el fin de que magrebíes, subsaharianos, chinos, filipinos y latinoamericanos, encontrasen en el museo parte de sus propias culturas de origen³⁴. Tenía en cuenta, por tanto, la transformación que generan estos grupos en nuestro entorno social y se proponía facilitarles su inserción en nuestra cultura occidental. Otros museos interpretaban de modo distinto la recomendación del ICOM. Por ejemplo, el Museo Arqueológico Nacional, que organizó un jornada extraordinaria con el programa gratuito “Una noche de Museo”, permanecería abierto de 20:00 a 24:00 horas para ofrecer un espectáculo de imagen, luz y sonido y sesiones de cuentacuentos en distintas salas con el objetivo de adaptarse así a las nuevas demandas de la sociedad como servicio público que es.

Por otra parte, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida organizó un encuentro en el que se analizarían las nuevas proyecciones de los *Museos Arqueológicos para el Siglo XXI*³⁵, y allí se dieron a conocer el pasado, presente y futuro de los nuevos museos arqueológicos de Europa³⁶. Se insertaba en un conjunto de reuniones, denominadas *Europa, nuevos museos*, que proclamaban su importancia como centros vivos y focos permanentes de debate.

Durante este año 2002, el ICOM ha instado a los museos para que el contexto de la globalización sea un estímulo importante en orden a una mayor apertura al exterior, promoción de la diversidad cultural e incremento del valor de las distintas culturas. Sus áreas básicas de competencia adquieren especial relevancia dada su condición de guardianes del patrimonio cultural de la humanidad que les capacita para fomentar el mutuo entendimiento, la cooperación y la armonía entre los pueblos, y desde ahí, transmitir el aprendizaje de

³⁴ Esta propuesta parte de Pilar Romero de Tejada, Directora del Museo Nacional de Antropología (Alfonso XIII), en carta enviada a Marina Chinchilla, Subdirectora General de Museos Estatales, con fecha 5 de abril de 2001. Documentación Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Madrid.

³⁵ Carta de José María Álvarez Martínez, Director del Museo, a Marina Chinchilla, Subdirectora General de Museos Estatales, con fecha abril de 2001. Documentación Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Madrid.

³⁶ Estuvieron presentes directores y conservadores del Nuevo Museo Británico, la Museumsimdel, futuro complejo museístico histórico de Berlín; Roma y sus nuevos museos y espacios arqueológicos, el Nuevo Museo de Arlés, Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid en Alcalá, Museo de Alicante y Museo de Altamira, entre otros.

Véase. “El 18 de mayo, Día Internacional del Museo. “Museos, Cultura y Sociedad”, es su lema”, *El Punto de las Artes*, 11-17 de mayo de 2001, Madrid, pág.17.

³⁷ Véase “International Museum Day. 2002 Museums and Globalisation”, en



la diversidad a través de las piezas de sus colecciones³⁷.

Los Museos Estatales se adhirieron a la iniciativa con distintas propuestas. Por ejemplo, el Museo de América lo hizo basándose en la colonización de América como inicio de la actual etapa de globalización gracias a la navegación y el comercio. Aquella realidad supuso la apertura de relaciones entre África y América debido a la necesidad de mano de obra africana para la explotación del continente americano y la marcha de esclavos que llevaban consigo sus creencias religiosas y su música. Por ello, se diseñó el taller “Entre dos continentes”, para niños, y el concierto “Tambores y cantos de África y América”, que transmitiera la herencia africana en la música americana actual para “sentir la fuerza de la cultura, soporte de la identidad y del diálogo”³⁸.

La puesta en escena de la diversidad cultural fue también el objetivo del Museo Arqueológico Nacional, donde se organizaron distintos itinerarios por el Museo para conocer las distintas visiones del mundo de las culturas anteriores a través del navegante griego, el ciudadano romano, el creyente islámico, el peregrino medieval y el descubridor del mundo moderno. También se organizó un espectáculo especial: “Cuentos del mundo”, para el disfrute de mayores y pequeños de relatos tradicionales de los cinco continentes.

Asimismo, destacar las iniciativas del Museo de Altamira con la organización de un *Programa de talleres especiales*³⁹ durante una semana en los que participaron profesionales de distintas instituciones relacionadas con el mundo de la prehistoria y la puesta en marcha del Ciber Museo para ofrecer al público interesado la posibilidad de navegar por Internet y visitar los museos más importantes del mundo. Estas fueron las iniciativas más originales, si bien todos los museos participaron con la presentación de exposiciones, concursos de dibujo, apertura de nuevas salas al público, etc., lo que produjo una respuesta excelente por parte del público⁴⁰.

Existe otra iniciativa de carácter internacional a la que se han sumado los museos de titularidad estatal y gestión directa de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales este año 2002 por vez primera. Se trata del proyecto Primavera de los Museos que se puso en marcha en Francia en 1999

[http://icom.museum/release_imd2002.html_\(27/07/02\)](http://icom.museum/release_imd2002.html_(27/07/02)).

³⁸ Informe del Departamento de Difusión del Museo de América a la Subdirección General de Museos Estatales con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos 2002, s/f.

³⁹ La realización de los talleres corrió a cargo de miembros de Paleorama (Atapuerca, Burgos), sobre *La evolución humana* y *El curtido de las pieles*; de Aude Labargue, de las Cuevas de Isturitz (San Martín d'Arberoue, Francia), acerca de *El adorno personal* y la *Diversidad de objetos de arte mobiliario*; Miquel Aguirre organizó un taller para conocer *La talla de sílex en la Prehistoria*, y el Departamento de Difusión del Museo se centró en *El primer artista* y *Los sonidos de la Prehistoria*.

⁴⁰ Así lo exponía Marina Chinchilla, Subdirectora General de Museos Estatales, en una nota dirigida a los Directores de los distintos museos, comunicando el éxito de la convocatoria, 29/05/2002, Documentación Subdirección General de Museos Estatales.

y que cuenta con el Alto Patronazgo del Consejo de Europa, a propuesta del Ministerio de la Cultura y la Comunicación. Lo organiza la Dirección de Museos de Francia para sensibilizar al público sobre la magnitud y riqueza de sus fondos y la oferta cultural de estas instituciones.

Durante esa jornada, siempre el primer domingo de abril, los museos ofrecen entrada gratuita y diversos eventos acordes con un lema diferente cada año y común a las distintas tipologías de museos, a las diversas etapas de la historia del arte y susceptible de ser abordado a distintos niveles⁴¹. *El paisaje* fue el lema del año 2001 y *Los cinco sentidos* el del 2002. Han participado más de mil museos, unos ochocientos franceses y doscientos de otros países de Europa⁴².

En España los museos dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales se adhirieron con el objetivo de trasladar al visitante en el tiempo a través de los cinco sentidos. Y así, conocer la vida cotidiana del mundo prehistórico (Museo Altamira), el ambiente del mundo romano (Museo Nacional de Arte Romano), de Al Andalus (Museo Arqueológico Nacional), de un palacio del siglo XIX (Museo Cerralbo), o para descubrir objetos especialmente destacables por sus características sensoriales (Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí”. Todo ello mediante talleres, itinerarios, degustaciones, humos de plantas aromáticas, perfumes y ungüentos así como conciertos o ambientaciones musicales que ayudaron a viajar al visitante durante unos momentos a través del tiempo o, en el caso del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, a interpretar con los cinco sentidos y a identificar las sensaciones que se experimentarían dentro de un cuadro.

Desde la Subdirección se consideró que el proyecto tenía una solidez ya probada en años y que la incorporación al programa “permitiría realizar una difusión importante de nuestros museos en toda Europa, además de establecer redes y contactos con otras instituciones”⁴³. Por ello, se aconsejaba la participación activa, si bien se recordaba que la apertura gratuita sería suficiente para participar en el programa, y así lo hicieron el resto de los museos.

Finalmente como conclusión, podemos decir que algunos de nuestros museos iniciaron hace años una decidida acción cultural que se ha prolongado hasta la actualidad, mientras otros, convencidos de la necesidad de dar a

⁴¹ Véase “Communiqué de presse. “Le Printemps des musées”. Dimanche 1er avril 2001”, [http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/printemps2001/pres/compres.html_\(2/10/2001\)](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/printemps2001/pres/compres.html_(2/10/2001))

⁴² Véase. “Communiqué de presse. “Les Cinq sens”. Dimanche 7 avril 2001”, [http://printempsdesmusees.culture.fr/pres/compres.html_\(1/04/2002\)](http://printempsdesmusees.culture.fr/pres/compres.html_(1/04/2002)).

⁴³ Carta de Marina Cinchilla, Subdirectora General de Museos Estatales, a los directores de todos los Museos, 28 de septiembre de 2001, Documentación Subdirección General de Museos Estatales, Secretaría de Estado de Cultura, Ministerio de Educación Cultura y Deporte.



conocer el Patrimonio Cultural de nuestro país desde sus sedes, han revitalizado en los últimos años las actuaciones en este sentido.

Las respuestas son en cada caso diferentes y siempre acordes con el matiz diferenciado de las colecciones. Queda todavía camino por hacer y dificultades por superar, pero es evidente que estamos en un proceso de revitalización del Patrimonio Cultural que albergan nuestros museos.



PUBLICIDAD E IMAGEN CIUDADANA

ISABEL YESTE NAVARRO
Universidad de Zaragoza

Para Platón, el lugar en donde se había de levantar la ciudad podía condicionar el desarrollo de ésta, ya que, en ese lugar, la “energía divina y el poder de seres sobrenaturales” podía resultar favorable u hostil a quienes la habitaran. Los augures prefijaban la ubicación de la ciudad, un espacio inicialmente indiferenciado sobre la tierra que se transformaba en solar de noblezas e infamias, derrotas y victorias y, para la mayoría, lugar en el que ya vivían sus padres y antes que ellos sus abuelos.

En la actualidad la plusvalía ha vencido al mito y las ciudades, a gran escala, parecen un conglomerado incoherente de funciones, el resultado fortuito de millones de decisiones aisladas. Así, resulta lógico que muchos estudiosos del arte se hayan mostrado remisos a la hora de catalogar la ciudad como obra de arte, e incluso también, que Chueca Goitia dijera que “...las ciudades alcanzan su condición de obras de arte sólo cuando mueren”¹. Este criterio de restricción, basado en los acabados como condición *sine qua non*, ha variado considerablemente. La superación de la estética idealista ha hecho que la ciudad sea considerada en sí misma una obra de arte y como tal, un patrimonio histórico-artístico que conservar y, en algunos casos —teniendo en cuenta sus implicaciones para la ciudad—, lamentablemente también que vender.

Desde aquellos días en que los venecianos entendieron ya que la “venta” de su ciudad podía convertirse en su medio de vida o aquellos otros

¹ CHUECA GOITIA, Fernando (1968): *Breve historia del urbanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 38-39.



1. Imágenes que se quieren transmitir de la ciudad. Cartel publicitario de la Feria de Málaga de 2002.

en que Howard mostraba en un folleto las diferencias existentes entre la ciudad del pasado y la del futuro, en beneficio de esta última, la ciudad se ha vendido a propios y extraños. Se ha publicitado la ciudad del pasado, representada por su casco histórico, como receptáculo del turismo cultural, e incluso, los ensanches del siglo XIX se entienden ya hoy como poseedores de un valor cultural de gran interés patrimonial. Por otra parte, la ciudad del futuro, construida en el presente, se vende a

los propios habitantes de la ciudad, la publicidad no les ofrece tan sólo un edificio sino una mejor forma de vida, en definitiva, una nueva ciudad.

Cada ciudad tiene una imagen propia, aceptada y reconocible por propios y extraños, la cual condiciona su presente y su futuro. Los flujos de vida que transcurren en su interior, las inversiones realizadas en la ciudad —sean estas promovidas por agentes locales, nacionales o internacionales—, el turismo, los enlaces de comunicación con el exterior... dependen, en numerosas ocasiones, de esta imagen ciudadana. Así, algunas ciudades han logrado ser identificadas con un determinado calificativo al que se une indefectiblemente —París, la ciudad de la luz; Roma, la ciudad eterna; etc.—. A estos epítetos, ya tradicionales, se unen otros: ciudad mágica, ciudad de congresos, ciudad del arte...² Esta imagen además, no es, en la práctica totalidad de los casos, exclu-

² Zaragoza, por poner un ejemplo, era conocida en el Renacimiento como “La Harta”, hoy se publicitan lemas como “Zaragoza ciudad abierta” o “Zaragoza ciudad de compras”, ambos quizá demasiado prosaicos frente al “Heroica e Inmortal” utilizado en tiempos no muy remotos, pero, en cualquier caso, más cercanos a los criterios actuales de promoción y venta.

2. Montajes fotográficos permiten recrear un futuro "ideal" que se presta a la venta. *Llave en mano. La revista inmobiliaria*. Málaga, mayo de 2002, nº 159.

siva de una ciudad y ni siquiera, a veces, es su rasgo dominante, sin embargo, es aquella imagen que el colectivo identifica como propia de esa determinada ciudad, colectivo por otra parte que, dados los actuales patrones de movilidad con los cada vez más frecuentes cambios de domicilio y/o de lugar de trabajo, conviene sea lo más amplio posible.

Esta asociación entre una ciudad y una imagen determinada tiene en España un claro ejemplo, relativamente nuevo y de gran interés: Bilbao y el Museo Guggenheim. Decir Bilbao es en la actualidad decir Guggenheim, el museo se ha convertido en la imagen de la ciudad, todo el mundo lo reconoce e identifica con la ciudad en la que se encuentra, aunque nunca la hayan visitado y su única referencia sea una fotografía o el testimonio verbal de un amigo. Se ha dado a conocer la ciudad, se ha rehabilitado el entorno urbano en el que se inserta, se han promovido inversiones... sin embargo y tal y como afirma McKenzie Wark en su "Telegrama desde ninguna parte", el museo no existe por sí mismo, "*la arquitectura está muerta. Muerta, excepto para los vampiros, los medios de comunicación*"³, los cuales, por otra parte, no garantizan el futuro de la imagen. Somos así incapaces de imaginar como comunicará el Museo Guggenheim la imagen de Bilbao en el futuro, ni tampoco si ya cansados, si ya quemada esta imagen, Bilbao deberá buscar un nuevo icono que posibilite su promoción exterior.

La ciudad debe ser, a través de esa imagen que la representa, reconocible en el exterior y además atractiva. Debe intentar que sus habitantes per-

³ WARK, McKenzie: "Telegrama desde ninguna parte", en VV.AA.: *Mutaciones*, Barcelona-Bordeaux, Actar, arc en rêve centre d'architecture, 2000, págs. 30-39.

PUERTA ELVIRA, Nº 29

VIVA EN EL CENTRO DE GRANADA

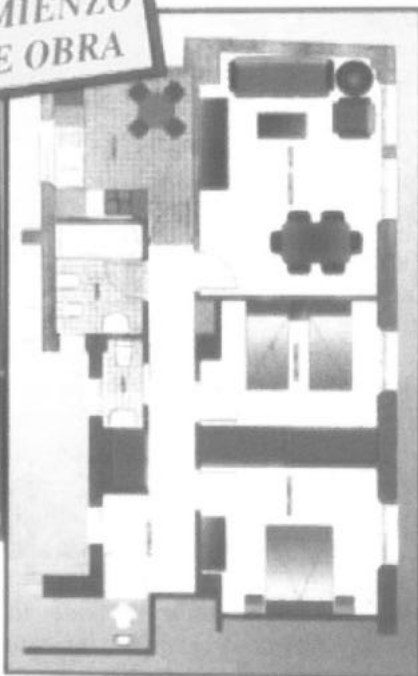
Apartamentos y Áticos de 1 y 2 dormitorios.



COMIENZO
DE OBRA

Materiales de 1ª calidad:

Suelos de pergo
calefacción
carpintería exterior de madera de pino
cubierta de teja árabe
armarios empotrados
ascensor



C/ Fabrica Vieja,

accesos por

Plaza Trinidad y Plaza Los Lobos

ENTRADA CON VENTANILLAS

C/ Angulo, Nº 5 bajo

DETALLE

Entorno: fachada de 11 a 13 m y de 17 a 19 m
Suelo: de 11 a 13 m y de 17 a 19 m

www.gestionar.com

GT

Promociones

Teléfonos

958 26 24 48

958 48 06 48

958 25 25 90

3. La publicidad muestra imágenes parciales que ocultan entornos poco "agradables". Como ocurre en entornos antiguos y degradados, que muestran los planos del edificio como única imagen de la venta. Puerta Elvira. *La revista de Granada*. Granada, febrero de 2002, nº 29.



manezcan en ella e invitar a sus visitantes a que vuelvan, en ambos casos, se tiende en la actualidad a utilizar los procedimientos del marketing para lograrlo. Este tipo de promoción de la ciudad a través de la imagen tiene un origen moderno en el City Beautiful Movement, a partir del cual nace a fines del ochocientos la postal. En ella se recogen aspectos variados de la ciudad: sus monumentos, en los que se une lo grandioso y lo artístico; el transcurrir de la vida ciudadana, con sus calles y paseos; el tráfico como emblema de la modernidad; aspectos de la vida nocturna, etc. Estas viejas fotografías, antes cuadros y libros de viajes y, en fechas más recientes, la promoción publicitaria han *fijado* una serie de imágenes ciudadanas que hoy son reconocibles por todos. Así, estas imágenes deben recrear el pasado y el presente de la ciudad y, también y sobre todo, aquellos lugares comunes que permitan que el visitante viva la ciudad a partir de una lectura previa de la misma:

*“la ciudad vive en el imaginario colectivo a través de sus monumentos (...) y a través de ‘naves, torres, cúpulas, teatros y templos’ los que Wordsworth definía como los monumentos de lo cotidiano”*⁴.

La ciudad así entendida, resulta de distinta comprensión para sus habitantes y para sus visitantes, poseyendo estos últimos una visión fragmentaria de la misma que generalizan gratuitamente, llevando las peculiaridades y grandeza de lo monumental a la totalidad de la ciudad, por el contrario, sus habitantes, poseedores, en teoría, de una visión particularizada de cada una de sus partes, deben aproximarse a ella a partir de peculiaridades que, sin duda, escapan al visitante ocasional. Sin embargo, y curiosamente, cuando deben transmitir la imagen de su ciudad, también recurren generalmente a estereotipos en los que ni siquiera incluyen su entorno más próximo, esto es, su barrio, a no ser que este vaya asociado a la imagen clásica de la ciudad.

En esta búsqueda de la imagen ciudadana se tiende a magnificar una parte de la misma y a hacer que un determinado periodo histórico resulte presente, o si se quiere, eterno. Así, fácilmente identificamos la ciudad de Santiago de Compostela con un pasado que la convertía —junto con Jerusalén y Roma— en destino de las más importantes peregrinaciones medievales. En ella, la plaza del Obradoiro se cierra a partir de la fachada barroca de la catedral medieval que le da nombre, el Hospital de los Reyes Católicos —edificado bajo su reinado—, el Colegio de San Jerónimo —siglo XVII— y el Pazo de Raxoi —construido en 1772, es hoy la sede de la Xunta de Galicia y del Ayuntamiento—. Esta amalgama de estilos, reflejo de siglos de actividad constructora, no impiden que la mayoría de los que visitan la ciudad le otorguen el calificativo de ciudad medieval, lo cual, aunque cierto, no refleja ni una pequeña parte de su riqueza artística y cultural. Por otra parte, Santiago de Compostela ha visto como el número de peregrinaciones y excursiones de

⁴ AMENDOLA, Giandomenico: *La Ciudad Postmoderna*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, pág. 289.

EDIFICIO LAS AMAPOLAS
(Sector El Consuelo-Bomera)

Amplias viviendas de 3 y 4 dormitorios con garaje.

- Recinto cerrado y privado para mayor seguridad.
- Gran jardín con piscina y zona de recreo infantil.
- Salaria de microondas.
- Doble acristalamiento con cámara de aire.
- Pre-instalación de alarma y de aire acondicionado.

Integrado en una urbanización con amplias zonas verdes del propio sector. Además, la vecindad incluye centro de salud, tiendas, bares, restaurantes, hospital, cine, universidad. Magníficamente comunicado por autovía y línea de autobuses.

Y CON EL PRECIO Y LAS FACILIDADES QUE ESPERABA
Financiación y venta en pagos dól. Ant. Pagamos lo mismo
Indicador: El Consuelo-Bomera
Tel.: 952 110 894

COPISA
CONDOMINIO
PRASA

4. Las nuevas urbanizaciones periféricas presentan características comunes de pérdida de la identidad ciudadana. *Llave en mano. La revista inmobiliaria*, Málaga, mayo de 2002, n° 159.

los tour-operadores se ha multiplicado extraordinariamente en los últimos años. Para acoger a esta avalancha de visitantes, la ciudad se ha *desdoblado*, esto es, se ha construido una ciudad nueva unida a la antigua y, a la vez, separada de ella. Ambas *ciudades* no se mezclan, la modernidad no ensombrece con sus formas el tipismo de sus *ruas*, sin embargo, ambas se necesitan, la una mueve a la otra y viceversa, así resulta, afortuna-

damente, una ciudad viva en su totalidad, sin que, como ocurre en otros lugares, los decorados de opereta que se venden como genuinos, queden abandonados por la noche tanto por los turistas como por sus propios habitantes, los cuales han trasladado su residencia a otros lugares *menos históricos* pero evidentemente más habitables⁵.

Este turismo de masas presenta según Agustín Girard exigencias opuestas al llamado turismo cultural⁶, en función de lo cual, deberíamos diferenciar entre lugares apropiados para una y otra clase de turismo y excluir así un determinado número de ciudades de los circuitos mayoritarios para crear lo que él llama *ciudades del arte*. Esta posibilidad así propuesta nos obliga a plantearnos varios interrogantes. Cuando la postal sustituyó a la *veduta*, se ini-

⁵ No existen en España lugares tan significativos, en este sentido, como puedan serlo Venecia en Italia o Carcasona en Francia, no obstante, lugares como Santillana del Mar en Cantabria han *fosilizado* el presente convirtiéndose en un gran escaparate para el turismo.

⁶ GIRARD, Agustín: "Politiques du patrimoine et culturelle en Italie en 1995", en *L'esprit des lieux. Le patrimoine et la cité*, Université Pierre Mendès France. Grenoble, Presses Universitaires, 1997, págs. 455-462.

5. *Obra Nueva*, Zaragoza,
agosto de 2002, n° 110.

ció la democratización de la imagen ciudadana. Los actuales canales de comunicación permiten que un amplísimo número de personas tengan un conocimiento visual de ciudades que, próximas o remotas, quizá jamás nunca lleguen a visitar. Teniendo esto en cuenta y el hecho de que el turismo es entendido mayoritariamente como motor de desarrollo, ¿con qué criterios excluimos unas ciudades u otras de los circuitos mayoritarios?, ¿quiénes pueden o no, ser considerados aptos para llevar a cabo un turismo

cultural minoritario? Y, en definitiva, ¿quién puede constituirse en juez para determinar las respuestas a las cuestiones anteriores?

La ciudad debe presentarse como un lugar idóneo para vivir, el mejor incluso de todos los posibles y para ello debe *competir* con el resto de las ciudades, debe seducir y definir su objetivo de mercado, esto es, fijar aquella imagen que quiere transmitir y hacia quién va dirigida. Para encontrar una imagen que defina una ciudad, que la represente o que, de alguna manera, la evoque inequívocamente, han debido de pasar en muchos casos siglos o como mínimo décadas. En la actualidad, los responsables del marketing, los *media*, pueden crear una imagen ciudadana en poco tiempo. La imagen tradicional de las ciudades ha sido creada por pintores, escritores, fotógrafos, cineastas, etc., hoy, el resultado final tiene la suficiente importancia como para no ser el resultado azaroso e incontrolado de la obra de un puñado de artistas que, más o menos conmovidos por la belleza o monumentalidad de la ciudad, retratan sus grandezas:

“El relato sobre la ciudad y de la ciudad adquiere la lógica y la estructura narrativa de la publicidad. Consciente de su papel (...) la ciudad postmoderna busca (...) el control de la impresión que produce en los demás (...). La ciudad contemporánea elige actuar sobre los demás a través de su



*imagen, considerada por una lado determinante y por otro controlable y manipulable*⁷.

El marketing actual elabora una imagen ciudadana, en ocasiones consolida el pasado que el arte ha recreado, en otras reinventa ese mismo pasado, de una forma u otra la fabrica y la vende, al mismo tiempo la ciudad la hace suya. En este proceso, podemos ver como hay ciudades que fácilmente han encontrado una imagen que las identifique, la presencia en ellas de un monumento señero es suficiente para representarlas: la Alhambra de Granada, la Giralda de Sevilla, la Mezquita de Córdoba, las murallas de Ávila, el acueducto de Segovia o el teatro romano de Mérida; en ocasiones es una fiesta la que las hace únicas: los Sanfermines de Pamplona o las Fallas de Valencia; las hay incluso cuyo nombre evoca un buen número de imágenes que les son propias: Madrid con la Cibeles, el Prado, la estación de Atocha, la plaza Mayor, el Retiro, el Palacio Real, etc. o Barcelona con Montjuïc, la Sagrada Familia, la Casa Milà, el monumento a Cristóbal Colón, la Rambla, etc. Hay, sin embargo, otros lugares que poseen lo que podemos denominar una presencia *difusa*, sabemos que están allí, no obstante, no nos resulta fácil encontrar una imagen que lo represente de manera tan rotunda. En este sentido, las hay incluso que han hecho de la negación un lema, pudiendo señalar así el caso de Teruel. Teruel ha sido tradicionalmente la ciudad de los Amantes⁸, para algunos, no obstante, era la ciudad mudéjar e incluso, para los más pequeños es ahora la ciudad de los dinosaurios –Dinópolis—.

En la actualidad, cansada ya de encabezar el ranking de negaciones –la provincia con menor número de habitantes de España, la única sin un solo kilómetro de autovía o autopista, la peor comunicada por ferrocarril, junto con Soria la que computa un menor número de empresas instaladas en ella, la que ocupa el último lugar en cuanto a los indicadores de bienestar correspondientes a riqueza y entorno y clima, etc.⁹—, ha acuñado un lema que propios y extraños ya conocen: “*Teruel existe*”, completado hace algún tiempo, con enorme ironía, en una pintada realizada a la entrada de la ciudad en la que podía leerse: “*Teruel existe, perdonen las molestias*”.

La imagen ciudadana busca y retrata los aspectos más *fotogénicos* de la misma. Puede suavizar contrastes e incluso eliminarlos a partir de tomas

⁷ AMENDOLA, Giandomenico: *op. cit.*, pág. 293.

⁸ Teruel continua manteniendo la leyenda de los amantes, Diego Marsilla e Isabel Segura, como motivo de atracción turística, es más, desde 1997 se escenifican las bodas de Isabel y la muerte de los amantes. Toda la ciudad participa en la representación y por unos días, sus habitantes ataviados a la manera medieval –modas de la época altomedieval conviven con otras más sofisticadas de época bajomedieval— se pasean por calles cubiertas de paja, en las que tenderetes *medievales* ofrecen alimentos tan *exóticos* como el chocolate artesano o el dulce de patata.

⁹ Estos índices se han establecido tras la consulta de los indicadores publicados en: *Anuario El País 2002*, Madrid, Ediciones El País, 2002.



cercanas que no permiten una gran amplitud de campo, opta por reflejar unos lugares y obviar otros, pero nunca puede mentir, aunque, de un modo estricto, en estas imágenes *no se diga toda la verdad*. Lo que la imagen de la ciudad muestra debe ser la ciudad misma, de no ser así, el visitante engañado y decepcionado realizaría una publicidad negativa de efectos desastrosos para la promoción urbana.

La ciudad contemporánea no es sólo capaz de vender su imagen utilizando para ello su patrimonio urbano, entendido éste de la manera más amplia posible, es también capaz de atraer de forma puntual, esto es, es capaz de crear acontecimientos: un gran concierto, una magna exposición, una reunión política... puede aglutinar de forma puntual en una ciudad, una gran cantidad de visitantes. La ciudad entera se convierte en acontecimiento y todos aquellos que participan en él se transforman igualmente en acontecimiento. Por citar un ejemplo, entre el 30 de marzo y el 2 de junio de 1996 se celebró en Madrid una gran exposición sobre Goya, con motivo del 250 aniversario de su nacimiento. Fue visitada por un gran número de personas, de las cuales, al menos una parte, se sintió atraída por la propia exposición y no tanto por la figura de Goya, la publicidad dada a la misma había funcionado.

Desde un punto de vista amplio, todas las ciudades son potencialmente turísticas, todas pueden atraer y sorprender, no sólo a sus visitantes, sino también a sus propios habitantes. El centro de la ciudad, generalmente meta última para el viajero y representación urbana para el ciudadano, se muestra a ambos con un valor de unicidad. El viajero busca lo específico desdiciendo lo genérico, el ciudadano busca una imagen en la que identificarse y también la posibilidad de sentirse *orgulloso* de su ciudad¹⁰. La ciudad se vende a un número cada vez mayor de *público*, lo cual permite un amplio abanico de posibilidades que, no obstante, pueden reunirse en torno a dos tendencias mayoritarias: destacar los valores de modernidad de la ciudad —competencia, dinamismo, transportes, redes informáticas, etc.— o los valores patrimoniales —monumentos, valores culturales, tradiciones locales, gastronomía, etc.—. Ambas tendencias deben, no obstante, incluirse en el análisis de la ciudad, el cual nos permite reseñar los puntos fuertes y débiles de la misma y en función de ello, fijar un objetivo a alcanzar y las estrategias que deben llevar a su consecución. Este análisis se centra en los siguientes temas¹¹: Estructura social —marginación, movimientos asociativos, identidad local, etc.—, base económica —estructura empresarial, canales de comercialización, dinamismo

¹⁰ En el año 1997 se puso en marcha en Zaragoza el Bus Turístico en horario diurno y nocturno. El objetivo del mismo fue, desde su inicio, acercar al usuario al conocimiento de la ciudad. El Bus Turístico ha sido utilizado tanto por visitantes como por zaragozanos, ya que éstos, según el Patronato Municipal de Turismo, vienen a suponer aproximadamente entre un 30 y un 40% de sus usuarios.

¹¹ FERNÁNDEZ GÜEL, José Miguel: *Planificación estratégica de ciudades*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, págs. 159-163.

del mercado laboral, etc.—, transporte —accesibilidad exterior, movilidad en el casco urbano, transportes colectivos, aparcamientos, etc.—, telecomunicaciones, calidad de vida —mercado inmobiliario, equipamientos urbanos (educativos, deportivos, culturales, zonas verdes, etc.), contaminación medioambiental, conservación del patrimonio cultural, etc.—, estrategias de desarrollo, gestión municipal, cooperación entre inversiones públicas y privadas, etc.

Los mecanismos del shopping afectan cada vez más a edificios y sectores de la ciudad y así ésta no es sólo vendible a los posibles visitantes o inversores exteriores, sino también a sus propios habitantes. Es aquí en donde la ya superada terminología que habla de centro y periferia mantiene todavía cierta vigencia. Tras Aldo Rossi no se concibe una ciudad sin historia, sin embargo, en España se ha optado a lo largo del último siglo por destruir lo superado, llegando en ocasiones a validar la teoría de la *tabula rasa* propuesta por Le Corbusier.

La ciudad construye nuevos edificios que han de ser habitados. En los barrios, viviendas uniformemente anodinas se suceden sin solución de continuidad, el anuncio clasificado o el “*boca a boca*” dan noticia de su existencia. Existen sin embargo dos áreas de la ciudad que presentan un mayor interés desde el punto de vista de la utilización de la publicidad, son el casco histórico y las nuevas urbanizaciones periféricas. En el primero de los casos se vende centralidad y accesibilidad a los principales servicios públicos de la ciudad, en el segundo una nueva concepción de vida que pretende superar los inconvenientes de la ciudad tradicional, de nuevo la utopía *howardiana* como solución a los problemas de la ciudad contemporánea.

El casco histórico de nuestras ciudades recoge la mayor parte del turismo que a ellos se dirige, representa su historia y gran parte de su identidad. El *tipismo* y, en ocasiones, anacronismo de sus edificaciones es fácilmente vendible a aquellos visitantes ocasionales que se recrean en la visión de los vestigios del pasado, sin embargo, no lo es tanto para los propios habitantes de la ciudad dada la degradación física y social en la que se encuentran algunos cascos históricos españoles, su falta de adaptación a las nuevas necesidades de tráfico, la ausencia de zonas verdes o la obsolescencia de sus viviendas. Estos factores los convierten en lugares cuya promoción requiere, en muchas ocasiones, reducir la imagen al límite de lo construido. La publicidad, aún sin mentir, es capaz de hacer atractivo lo *horrible* y, de esta forma, vendible.

Conservamos planos de finales del siglo XIX y principios del XX, en los que podemos ver como los arquitectos dibujaban, con extraordinario cuidado, todos aquellos detalles que habían de configurar una construcción única. En la actualidad, Photoshop produce *collages* de fotografías u otras imágenes digitalizadas que, combinando cualquier cosa con cualquier otra, produce imágenes fantásticas de enorme atractivo; puertas, ventanas, balaus-



6. La publicidad destaca los aspectos más atractivos del objeto a la venta, uniendo lo nuevo y lo tradicional, ya que lo importante es satisfacer las necesidades reales o supuestas del comprador.

tradas, arcos, dinteles o cualquier elemento arquitectónico previamente definido puede multiplicarse hasta el infinito. La combinación de estos elementos crea edificios, así proyectados todos se parecen y todos son distintos, pero ninguno presenta ese carácter único que identificaba a las antiguas construcciones que componen nuestros cascos históricos.

El centro de las ciudades se renueva, en ocasiones, la rehabilitación de sus edificios permite la conservación de una fisonomía urbana que le es propia, en otras, nuevos edificios a los que se les exige una neutralidad¹² que a manera de pantalla enmarque los vestigios del pasado que todavía se conservan, van configurando entornos anodinos en los que se desprecia un posible reaprovechamiento de elementos urbanos preexistentes y su reconversión, la pérdida de la identidad distintiva de la ciudad resulta inevitable. Cuando los edificios históricos se rehabilitan y conservan, la publicidad los ennoblece, la historia se rentabiliza y la nostalgia se convierte en plusvalía. Una antigua casa olvidada durante décadas se vacía conservando únicamente su fachada, se

¹² Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza. Mayo de 1999, aprobación inicial. Normas urbanísticas, capítulo 4.3., artículo 4.3.10, Condiciones de estética.

transforman sus salones, cocinas y graneros en apartamentos de lujo, todo bajo un lema de gran atractivo: “Viva en un palacio”.

Proyectos arquitectónicos realizados a partir de las coordenadas básicas de un programa de ordenador han convertido nuestros centros históricos y, especialmente, los tradicionales barrios de la ciudad en grandes extensiones de viviendas estandarizadas y homogéneas. En lo que respecta a las nuevas urbanizaciones, la uniformidad de lo proyectado y de la manera en como se publicita es todavía más evidente.

En España, al igual que ha ocurrido en el resto de Europa, el modelo norteamericano en el que se compatibiliza el desarrollo industrial con arquetipos arquitectónicos rurales, ha propiciado una evolución de la ciudad de marcado carácter antiurbano¹³. Las periferias de nuestras ciudades se pueblan de urbanizaciones cuyos diseños se parecen enormemente entre ellos y a su vez, con aquellos esquemas urbanos que se utilizaron ya a comienzos del siglo pasado en las *siedlungen* alemanas. Todo ello, en cualquier caso, siguiendo un modelo más cercano al patrón anglosajón que al mediterráneo, ámbito en que debemos incluirnos tanto desde un punto de vista histórico como geográfico. No es aquí, sin embargo, historia lo que se nos vende, ni tampoco la adaptación a un medio geográfico característico —eso queda reservado para la llamada *segunda vivienda*, en la que el estresado urbanita se reencuentra con la naturaleza y con la arquitectura autóctona—¹⁴, las recientemente construidas urbanizaciones proponen un nuevo modelo de ciudad o, si se quiere, una nueva ciudad más allá del tiempo y del espacio:

“*el valor de la calidad*”, “*en un enclave privilegiado*”, “*...mis fines de semana duran siete días*”, “*tu vivienda soñada*”, “*...vivir en plena naturaleza, a diez minutos del centro de la ciudad y a cinco minutos de Hipercor, etc.*”.

En definitiva, la utópica ciudad ideal construida a la medida de aquellos que puedan pagar un sueño.

La ciudad es a la vez el todo y cada una de sus partes, representa el pasado, presente y futuro de sus habitantes, también la meta de otros que ocasionalmente la visitan, invierten o trabajan en ella. El actual movimiento de personas e ideas conlleva la formación de una ciudad en la que los valo-

¹³ FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Barcelona, Anthropos, Editorial del hombre, 1990, pág. 134.

¹⁴ El fenómeno de las urbanizaciones prolifera en la periferia de nuestras ciudades y lo hace también como segunda vivienda, junto a algunos pueblos situados en enclaves geográficos de gran belleza paisajística, con tradición cultural o simplemente pintorescos. En ellas, se busca generalmente una cierta asimilación al entorno y para ello se utilizan formas arquitectónicas que, convenientemente actualizadas, recuerdan, a veces sólo remotamente, a una arquitectura popular que, abandonada, va desapareciendo.



res específicos se pierden en beneficio de la uniformidad, la pérdida de identidad que esto conlleva hace que se recurra a formas más llamativas y ostentosas de sobrerrepresentación de la propia individualidad. La publicidad singulariza a la ciudad más que ella misma, haciendo ostentación de sus maravillas e intentando descubrir al viajero la belleza de lo singular.

Cuando el consumidor de esta publicidad es el propio ciudadano, imágenes mil veces vistas se revisten de una sutileza que las hace nuevas y sobre todo atractivas. En ambos casos, la ciudad *así es, si así os parece*.

ÍNDICE

PRÓLOGO. Rosario Camacho.....	1
PRESENTACIÓN MESA 4ª. Reyes Escalera Pérez y Rafael Sánchez-Lafuente Gémár.....	5
SECCIÓN 4ª	
EL MUNDO MEDIEVAL Y LA INTEGRACIÓN DE LAS ARTES.....	9
PONENCIA	
<i>Integración de las artes en la Edad Media.Hispana: siglo XV.</i> Joaquín Yarza Luaces...	11
COMUNICACIONES.....	45
<i>Un aspecto sobre la integración de las artes a través de los libros de sacristía de la Seu Vella de Lleida: la labor de los orfebres en época bajomedieval.</i> Francesc Fite Llevot, Alberto Velasco González y Carmen Berlabé Jové.....	47
<i>El acabado en la arquitectura. El primer revestimiento cromático del interior de la Catedral de Tarazona (Zaragoza).</i> Carmen Gómez Urdáñez.....	69
<i>Las pinturas murales del claustro de la catedral de Burgos: un ejemplo de integración de las artes en la Castilla del siglo XIII.</i> Fernando Gutiérrez Baños.....	83
<i>Miniaturas en las paredes . La pintura mural en Sant Pere de Rodes y su Scriptorium.</i> Carles Mancho Suárez.....	99
<i>La capilla funeraria en la Navarra medieval.</i> Javier Martínez de Aguirre.....	115
<i>“Ab aquilone mors”. Sobre la orientación de las imágenes triunfales de la muerte en el interior de las iglesias.</i> Alicia P. Suárez Ferrín.....	129
<i>Arquetas musulmanas para los mártires cristianos: la traslación de Santa Eulalia de Mérida al relicario Ovetense.</i> Isabel Ruiz de la Peña González.....	151
<i>Escultura y decoración arquitectónica en el siglo XV: el interior de la lonja de Palma</i> Sebastián Sabater Terrasa.....	169

PRESENTACIÓN MESA 5ª. Fco. José Rodríguez Marín y Javier Ordóñez Vergara..	181
SECCIÓN 5ª	
PATRIMONIO CULTURAL Y PÚBLICO DE ARTE.....	189
PONENCIA	
<i>Patrimonio cultural y público del arte.</i> Mª del Mar Lozano Bartolozzi.....	191
COMUNICACIONES.....	227
<i>Nuevos equipamientos culturales y de servicios en ciudades de tradición industrial. El</i> <i>Avilés del siglo XXI.</i> Carmen Adams.....	229
<i>La arquitectura tradicional adaptada para museos etnográficos, casas-museo u otros</i> <i>centros de exposición: el caso de Mallorca.</i> Jaume Andreu Galmés.....	243
<i>Organización administrativa y financiera de las obras en las casas de encomienda de</i> <i>la orden de Alcántara: el partido de la Serena.</i> José Mª Arcos Franco.....	261
<i>El fenómeno de las campañas napoleónicas en el patrimonio mueble de dos ciudades</i> <i> europeas: Bolonia y Málaga. Convergencias y divergencias desde la historio-</i> <i>grafía para la atribución de dos "quadri" a Francisco Mazzuola, Il Parmigia-</i> <i>nino.</i> Aurora Arjones Fernández.....	277
<i>La conservación del patrimonio en la ciudad de Zamora a través de la labor de la Co-</i> <i>misión Provincial de Monum. tos.</i> Álvaro Ávila de la Torre.....	291
<i>La conservación del patrimonio cultural: ¿quién o quienes son los responsables?</i> <i>Mª Ángeles Ávila Macías.....</i>	305
<i>Recuperar la memoria: la necesidad de conservar los trazados urbanos para la com-</i> <i>prensión, interpretación y valoración de los centros históricos.</i> Belén Calde- <i>rón Roca.....</i>	321
<i>Una actividad contemporánea: el proyecto de intervención de Miquel Barceló en la</i> <i>catedral de Mallorca. La relatividad del patrimonio cultural.</i> Catalina Cantare- <i>llas Camps.....</i>	339
<i>La protección del patrimonio histórico en Granada a través de su recepción social en</i> <i>la prensa: 1850-1900.</i> Mª Dolores Caparrós Masegosa y José Castillo Ruiz....	351
<i>El patrimonio mueble como eje vertebrador del espacio urbano en Vitoria-Gasteiz.</i> <i>Xesqui Castañer López.....</i>	365
<i>Molinos frente a catedrales: el patrimonio histórico como factor del desarrollo y la</i> <i>Historia del Arte.</i> José Castillo Ruiz.....	381
<i>El proyecto de residencia club de los ancianos en el antiguo convento de San Francis-</i> <i>co de Plasencia.</i> Mª del Carmen Díez González.....	395
<i>Los patrimonios desde lo cotidiano hasta lo universal en la enseñanza del Patrimonio</i> <i>Cultural.</i> Olaia Fontal Merillas.....	417

<i>Ciudad histórica y turismo cultural. La Habana vieja: mestizaje y sincretismo en mutación.</i> Concha Fontenla San Juan.....	427
<i>Notas para una visión contemporánea del Patrimonio Cultural.</i> Juan García Murga Alcántara.....	441
<i>La capilla del puerto de Málaga. Recepción y uso.</i> M ^a Dolores Garvayo García.....	447
<i>Análisis, descripción, catalogación y conservación de fondos documentales de foto fija para cine. Una experiencia de colaboración entre el Departamento de H^a del Arte de la Universidad de Barcelona y la filmoteca de Cataluña.</i> Palmira González López.....	463
<i>Patrimonio e identidad ciudadana: el caso de Medellín, Colombia, y el proyecto “Ciudad Botero”.</i> Ascensión Hernández Martínez.....	477
<i>Educación de la mirada y conservación y disfrute del patrimonio: el caso de Cuenca.</i> Pedro Miguel Ibáñez.....	505
<i>Patrimonio artístico: conservación y usos en Burgos (1885-1985).</i> Lena Saladina Iglesias Rouco.....	517
<i>Una relación de las restauraciones de la iglesia-monasterio de San Juan de la Peña.</i> Natalia Juan García.....	531
<i>Mercado público del arte: balance de un siglo y expectativas para uno nuevo: 2000-2002.</i> Agustín Martínez Peláez.....	545
<i>Restauración y rehabilitación del patrimonio arquitectónico: nuevos usos y funciones. La fábrica de “flassaders” de Palma de Mallorca.</i> Jordi Mestre Quetglas.....	557
<i>Rehabilitación y reutilización del Patrimonio Histórico-Monumental. El caso del hotel monumento de San Clodio (Leiro-Ourense).</i> Margarita Novo Malvárez.....	571
<i>La restauración monumental del castillo de Fera, Badajoz.</i> María Antonia Pardo Fernández.....	581
<i>La oligarquía malagueña y su papel en la conservación del patrimonio artístico local.</i> Eva María Ramos Frendo.....	601
<i>Rehabilitación y recuperación de la arquitectura industrial de Málaga.</i> Francisco José Rodríguez Marín.....	617
<i>La gestión municipal del patrimonio urbano en España.</i> María Sánchez Luque.....	643
<i>Transformación del paisaje y patrimonio etnográfico en el imaginario colectivo.</i> Miguel Ángel Sorroche Cuerva.....	651
<i>Tratados de minería y metalurgia para la arquitectura industrial en Almadén (Ciudad Real).</i> Rafael Sumozas García Pardo.....	663
<i>Una contribución para la consideración del patrimonio cultural como seña de identidad y bien de consumo.</i> Natalia Tielve García.....	675
<i>Evolución y cambio de un elemento urbano: la fuente pública en el siglo XX.</i> María Nuria Torreblanca Perlés.....	685
<i>Museos estatales y acción cultural. Propuestas educativas en el periodo 2000-2002.</i> María Villalba Salvador.....	701
<i>Publicidad e imagen ciudadana.</i> Isabel Yeste Navarro.....	715