



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Artes y humanidades
en el centro de los conocimientos.
Miradas sobre el patrimonio,
la cultura, la historia,
la antropología y la demografía**

Coordinadora
Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO
DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO,
LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA

Coordinadora

Sandra Olivero Guidobono

Dykinson, S.L.

2022

ARTES Y HUMANIDADES EN EL CENTRO DE LOS CONOCIMIENTOS.
MIRADAS SOBRE EL PATRIMONIO, LA CULTURA, LA HISTORIA,
LA ANTROPOLOGÍA Y LA DEMOGRAFÍA.

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 49 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-926-3

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
SANDRA OLIVERO GUIDOBONO	

SECCIÓN I PATRIMONIO CULTURAL

CAPÍTULO 1. ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA, ECOLOGÍA: UNA NARRATIVA NO LINEAL DE LOS CAMBIOS DE PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	18
IDOIA HORMAZA DE PRADA	
CAPÍTULO 2. HACER ARTE SIN SER ARTISTA; ART-FABRICATOR.....	45
PEDRO J. GALVÁN LAMET	
CAPÍTULO 3. CREATIVIDAD E IDEA: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS INTERNOS DE CONCEPCIÓN.....	66
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 4. EL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ Y SU DIVULGACIÓN: COBERTURA MEDIÁTICA DEL SARCÓFAGO DE VILLENA.....	89
CARLOS ALBERTO TOQUERO-PÉREZ CARLOS SERRANO MARTÍN	
CAPÍTULO 5. EDUCACIÓN PATRIMONIAL: LA VALORIZACIÓN EDUCATIVA DEL TEMPLO ROMANO DE LA ENCARNACIÓN, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA.....	117
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 6. LA ORDEN DOMINICA EN ANDALUCÍA: FE, DOCENCIA Y CONTROL TERRITORIAL, 1236 A 1535.....	136
GERMÁN HERRUZO-DOMÍNGUEZ JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO MARÍA-TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 7. DE LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS A LAS BAÍDAS: EL USO DEL GRANITO SILICIFICADO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ÁVILA.....	178
RAIMUNDO MORENO BLANCO EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	

CAPÍTULO 8. DOS ARQUITECTOS JESUITAS PARA DOS ANDALUCÍAS: PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.	204
GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
MARÍA MERCEDES PONCE ORTIZ DE INSAGURBE	
CAPÍTULO 9. INFLUENCIA DE LA GEOMETRÍA EN EL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS	235
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
ALBERTO NICOLAU CORBACHO	
CAPÍTULO 10. LA ARQUITECTURA DESCONOCIDA DE LEONARDO DA VINCI.....	264
DAVID HIDALGO GARCÍA	
CAPÍTULO 11. LA CIUDAD DE SEGOVIA EN EL <i>VIAGE DE ESPAÑA</i> DE ANTONIO PONZ. UNA VISIÓN ILUSTRADA DE LOS PERÍODOS ARTÍSTICOS	296
MARÍA SÁEZ-MARTÍN	
EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN	
CAPÍTULO 12. VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y SU GESTIÓN. JEREZ DE LA FRONTERA COMO ESTUDIO DE CASO	323
M ^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA	
CAPÍTULO 13. PAISAJES Y ARQUITECTURA EN TORNO AL TORO. DISFUNCIÓN SOCIAL Y NUEVOS HORIZONTES DE PATRIMONIALIZACIÓN: EL CASO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ.....	355
CLARA MOSQUERA PÉREZ	
EDUARDO MOSQUERA ADELL	
CAPÍTULO 14. IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)	386
MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA	
JUAN P. ARREGUI	
CAPÍTULO 15. EDIFICIOS HISTÓRICOS VERSUS CONTENEDORES CULTURALES EL ESPACIO SANTA CLARA DE SEVILLA	410
CLARA MOSQUERA-PÉREZ	
MARÍA TERESA PÉREZ-CANO	
CAPÍTULO 16. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO Y FUENTES DOCUMENTALES PARA SU ESTUDIO	428
ALBA ESPINA BOA	
JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO	

CAPÍTULO 17. ESTÉTICAS DE CIUDAD: REPRESENTACIONES SOCIALES Y URBANAS	446
ARLEX DARWIN CUELLAR RODRÍGUEZ	
PEDRO FELIPE DÍAZ ARENAS	
CAPÍTULO 18. PATRIMONIO INDUSTRIAL: SALTOS DEL DUERO, MOLINOS, ACEÑAS, BATANES, PISONES	474
JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA	
CAPÍTULO 19. LA RECOMENDACIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO, UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DESDE EL ENFOQUE DE LA SOSTENIBILIDAD. EL CASO DE SEVILLA	504
JULIA REY-PÉREZ	
CAPÍTULO 20. EL PAPEL DEL DISEÑO AMBIENTAL EN LA SEGURIDAD DE LA CIUDAD TURÍSTICA. CASO DE ESTUDIO EN MÁLAGA, ESPAÑA	521
NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR	
FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO	
MARTA CORNAX-MARTÍN	
JOSÉ BECERRA-MUÑOZ	
DIEGO JESÚS MALDONADO GUZMÁN	
CAPÍTULO 21. LA TRAZA Y EL GERMEN: DOS PROCESOS DE CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA	541
ALBERTO NICOLAU-CORBACHO	
AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ	
M ^a PAZ SÁEZ-PÉREZ	
TOMÁS GIL-LÓPEZ	
CAPÍTULO 22. CONVERGENCIA ENTRE PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN Y PATRIMONIO POR APROPIACIÓN. LAS TIC COMO HERRAMIENTAS DE COHESIÓN EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	563
GUIDO CIMADOMO	
CAPÍTULO 23. EXPLORANDO LA MÚSICA DE LA COMPOSITORA VIVIAN FINE (1913-2000): TÉCNICAS COMPOSITIVAS CON SILENCIOS Y PAUSAS.....	590
BOHDAN SYROYID SYROYID	
CAPÍTULO 24. LA CREATIVIDAD MUSICAL Y ARTÍSTICA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA NEUROCIENCIA	609
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO	
JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	

CAPÍTULO 25. ÉTICA PROFESIONAL EN MUSICOTERAPIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUSICOTERAPEUTA	637
ALESSIA FATTORINI VACA DAVID GAMELLA GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 26. LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD.....	671
VICTORIA CAVIA-NAYA ÓSCAR CANDENDO ZABALA	
CAPÍTULO 27. LA CENSURA MUSICAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA: STALIN, SHOSTAKÓVICH Y SU 5ª SINFONÍA	696
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 28. PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS Y LA INCORPORACION DE FUENTES AUDIOVISUALES EN INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA: MÚSICA POPULAR GALLEGA, MUJERES MAYORES Y SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA.....	718
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	
CAPÍTULO 29. LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA	736
CARLOS VILLAR-TABOADA	
CAPÍTULO 30. RECURSOS INTERPRETATIVOS PARA LA ENSEÑANZA DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA FLAMENCA AL CANTE. UN MODELO PARA ACOMPAÑAR LOS CANTES MINEROS	758
DAVID SANTOS MARINA FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO	
CAPÍTULO 31. GLI APPROCCI TRADUTTIVI DELLA <i>SINGABLE</i> <i>TRANSLATION</i> : MACROSTRATEGIE A CONFRONTO NELLE HIT DEI RADIOHEAD E BONNIE TYLER	794
CARMELA SIMMARANO	
CAPÍTULO 32. LA ENCULTURACIÓN MUSICAL: DESDE EL LENGUAJE TONAL A LOS NUEVOS LENGUAJES.....	813
ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 33. LA EDUCACIÓN PARA LA SALUD EN LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES: UN ESTUDIO DE CASO	835
MARÍA RUIZ FERNÁNDEZ	

CAPÍTULO 34. HACIENDO RIZOMA CON LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL AULA UNIVERSITARIA DE LENGUA ITALIANA	856
GONZALO LLAMEDO-PANDIELLA	
CAPÍTULO 35. MÚSICA Y HUMOR: REFLEXIONES SOBRE SU USO EN LAS CLASES DE ARMONÍA.....	879
MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 36. MÚSICA, INCLUSIÓN Y GESTIÓN EMOCIONAL EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL.....	901
VICENTA GISBERT CAUDELI MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 37. INCLUSIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD	918
JUAN RAFAEL MUÑOZ-MUÑOZ JAVIER GONZÁLEZ-MARTÍN MACARENA CASTELLARY LÓPEZ	
CAPÍTULO 38. LA ÓPERA EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN.....	942
MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR FRANCISCO JOSÉ COMINO-CRESPO	
CAPÍTULO 39. APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN EL AULA DEL LENGUAJE MUSICAL: UNA PROPUESTA CON LA PLATAFORMA MOODLE	960
AMALIA GUERRERO ROCHA MANUEL TIZÓN DÍAZ	
CAPÍTULO 40. MÁS ALLÁ DEL TEXTO: LA SONORIDAD DE LA DRAMATURGIA LOPESCA O LA FUNCIÓN FESTIVA	986
ROSA AVILÉS CASTILLO	
CAPÍTULO 41. PARTICULARIDADES DEL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE ANA BELÉN EN EL <i>CINE CON NIÑO</i> ESPAÑOL DE LOS SESENTA.....	996
DIANA DÍAZ GONZÁLEZ	
CAPÍTULO 42. TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS.....	1015
LIUBA GONZÁLEZ CID	
CAPÍTULO 43. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE CUENTOS POLÍTICOS DE LA COMPAÑÍA ARDEN.....	1039
DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO	

CAPÍTULO 44. EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA
PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S)
DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS 1058
ANA MAESO-BRONCANO

CAPÍTULO 45. EL PROCESO CREATIVO EN LA
OBRA DE MAYA DEREN PARA UNA PRÁCTICA FÍLMICA
COMO PERFORMATIVIDAD..... 1076
MARÍA MARTÍNEZ MORALES

CAPÍTULO 46. EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE
MOVIMIENTO EN ESTUDIANTES DE CIRCO FRENTE A
GIMNASIAS DE COMPETICIÓN MEDIANTE LA BATERÍA FMS..... 1094
ALICIA SALAS-MORILLAS
ANTONIO AZNAR-BALLESTA
EVA M^a PELÁEZ-BARRIOS
MERCEDES VERNETTA-SANTANA

CAPÍTULO 47. ASOCIACIÓN ENTRE ESTREÑIMIENTO
Y DOLOR LUMBAR VARIABLES CONFUSORAS:
REGRESIÓN LOGÍSTICA BINARIA..... 1111
IVÁN SYROYID SYROYID

SECCIÓN II HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

CAPÍTULO 48. LA ESTRUCTURA POLÍTICO A
ADMINISTRATIVA DE GALICIA EN EL SIGLO X Y LA
GESTACIÓN DEL NUEVO REINO CRISTIANO 1125
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ

CAPÍTULO 49. EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA
SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANO Y LEONÉS
DEL SIGLO XIII. UN ESTUDIO DE LOS FUEROS DE BELVER
DE LOS MONTES, CUENCA, CORIA, LAS PARTIDAS Y
OTROS TEXTOS DE INTERÉS HISTÓRICO..... 1159
PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO

CAPÍTULO 50. LA CONCEPCIÓN URBANÍSTICA DE
LEONARDO DA VINCI..... 1179
DR. DAVID HIDALGO GARCÍA

CAPÍTULO 51. CRUZAMIENTO DE TESTEMUNHOS
QUINHENTISTAS SOBRE FORMAS DO CORPO SOCIAL GERIR A
PRODUÇÃO EM PROVEITO DA *RES PUBLICA*..... 1210
MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ

CAPÍTULO 52. EL HOMBRE Y EL LOBO EN GALICIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII	1228
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 53. JURISDICCIÓN ORDINARIA, SEÑORÍO Y REALENGO EN BURGOS EN EL SIGLO XVIII	1256
RODRIGO POUSA DIÉGUEZ	
CAPÍTULO 54. UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DIDÁCTICA SOBRE UNA FUENTE HISTÓRICA DOCUMENTAL: EL ARTE DE GRANJERÍAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LOS GRADOS DE EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA.....	1281
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 55. UN GRAN PROPIETARIO EN UN ENTORNO DE MEDIANA PROPIEDAD. EL SUBDELEGADO FERNANDO DE QUINTANILLA Y SU FRUSTRADA SOLICITUD DE TIERRAS EN LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1781-1784)	1290
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 56. LA TRAYECTORIA POBLACIONAL DEL CONCEJO DE CARREÑO (ASTURIAS) EN EL SIGLO XVIII A PARTIR DE LOS CENSOS POBLACIONALES	1309
PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 57. CENSOS, LEGISLACIÓN Y PRÁCTICA NOTARIAL: LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL CRÉDITO HIPOTECARIO MALAGUEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	1324
ELIZABETH GARCÍA GIL	
CAPÍTULO 58. UNA AMPLIACIÓN FRUSTRADA. LA SIERRA DEL TARDÓN EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1776-1799).....	1345
ADOLFO HAMER-FLORES	
CAPÍTULO 59. ESTUDIO DEL PROCESO SOCIOHISTÓRICO BRASILEÑO A PARTIR DE UNA TRAYECTORIA VITAL: EL CASO DE SEBASTIÃO DOS REIS	1362
LUCAS REIS-SILVA	
CAPÍTULO 60. JULIA MARTÍNEZ DE VELASCO, LA “HIJA” DEL POLÍTICO QUE RECHAZÓ FORMAR GOBIERNO DURANTE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA.....	1385
RAFAEL LAHOZ-BELTRÁ	
CAPÍTULO 61. CARTAS PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA EN LA ERA DIGITAL.	1400
CARMEN LAURA PAZ REVEROL	

CAPÍTULO 62. CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL EN EL ECUADOR.....	1421
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
CAPÍTULO 63. DEL ATLÁNTICO EN LAS DOS ORILLAS. VOCES Y MEMORIA DE MUJERES OLVIDADAS.....	1429
ADELAIDA SAGARRA GAMAZO	
M. ISABEL GEJOSANTOS	
CAPÍTULO 64. ANÁLISIS JURÍDICO DESDE LA SOCIOANTROPOLOGÍA SOBRE LA ŞAHİFAT AL-MADİNAH O CONSTITUCIÓN DE MEDINA.....	1448
JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA	
CAPÍTULO 65. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO.....	1464
LUIS XAVIER GARAVITO TORRES	
ANA EDITH CANALES MURILLO	
CAPÍTULO 66. INCLUSIÓN EN LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA. ¿UNA CUESTIÓN DE DEMOCRACIA?.....	1490
JORGE CRESPO GONZÁLEZ	
MARÍA JOSÉ VICENTE VICENTE	
CAPÍTULO 67. MEDIOS ALTERNATIVOS DE COMUNICACIÓN Y RECUPERACIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA: CASO: TV ÉTNICA KANKUAMA DE LA SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA (COLOMBIA).....	1505
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA	
YOVANY SALAZAR ESTRADA	
CAPÍTULO 68. APROXIMACIÓN AL URBANISMO TURÍSTICO RESIDENCIAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	1525
EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES	
INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ	
CAPÍTULO 69. MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA.....	1541
JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO	
VICENTE GALBIS LÓPEZ	
CAPÍTULO 70. LA CONTINUIDAD DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO CLÁSICO EN LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO DE LA BAYT AL-ĤIKMA A LA CÓRDOBA OMEYA.....	1562
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	

CAPÍTULO 71. EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA DE LA OBRA DE LA CINEASTA EXPERIMENTAL CHANTAL AKERMAN	1582
MARÍA MARTÍNEZ MORALES	
CAPÍTULO 72. EL PATRIMONIO CULTURAL COMO RECURSO EDUCATIVO: APLICACIONES DE LA NUMISMÁTICA AL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE	1599
DIEGO MANUEL CALDERÓN PUERTA	
CAPÍTULO 73. UN EJERCICIO PARA ACERCAR LA EPIGRAFÍA AL ALUMNADO: CREAR UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA	1616
ANDONI LLAMAZARES MARTÍN	
CAPÍTULO 74. APROXIMACIÓN DIACRÓNICA A LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA DURANTE LA ÉPOCA MODERNA	1623
YASMINA PANISELLO FERRÉ	
CAPÍTULO 75. LA BAUHAUS, UNA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA	1642
BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO	
CAPÍTULO 76. EL DAOÍSMO CHINO Y SU LEGADO CULTURAL EN CHINA Y JAPÓN	1667
GABRIEL TEROL ROJO	

En la primera parte de este monográfico se reúnen estudios e investigaciones sobre la arquitectura como disciplina vertebradora de los espacios de convivencia y el patrimonio histórico como herramienta para el estudio, comprensión y conservación de los elementos singulares de esos espacios tendrán cabida en este simposio.

El Patrimonio Arquitectónico se manifiesta en las ciudades. Relevantes edificios, monumentos y jardines son un reflejo del pasado, mostrando una historia y unas tradiciones que hay que conservar. Estos espacios comparten la peculiaridad de haber sido elaborados por el ser humano, creados con un fin determinado y planificado. El patrimonio es un vehículo de integración social, como obra o legado del pasado.

Se hace necesario concienciar de la importancia de la protección, conservación, utilización, valoración, restauración y mantenimiento del Patrimonio, promover su divulgación y compartir experiencias en todos sus ámbitos: educacional, cultural, social y en investigación. En este monográfico destacados investigadores y arquitectos aportan los resultados de sus estudios desde una perspectiva histórica hasta el modelo de sostenibilidad urbana. Arquitectura, paisajística, arqueología se conjugan para enseñarnos técnicas y modelos de construcción, preservación y difusión del patrimonio internacional.

Las artes escénicas aglutinan expresiones artísticas directas e inmediatas. Su naturaleza efímera posee la capacidad de proporcionar al público una experiencia única e irrepetible. El contexto histórico en el que estas artes se han desarrollado ha evolucionado de manera similar a los propios medios de comunicación humana. Actualmente y abarcando múltiples manifestaciones, las artes escénicas aparecen en multitud de formas, tamaños y contextos, siempre con el propósito de alcanzar un puente o nexo de comunicación con el otro. También, la pandemia y la

situación global ha hecho que ciertas manifestaciones artísticas y didácticas modifiquen el rumbo de los enfoques.

Por tanto, ¿cuál es el futuro de las artes escénicas tradicionales dentro de este mundo hiperconectado?, ¿son adecuados los canales de comunicación empleados?, ¿consiguen los artistas conectar con un nuevo público joven que ha crecido bajo parámetros de inmediatez y accesibilidad?, ¿están los artistas preparados para afrontar un nuevo paradigma en el entorno de las artes escénicas?, ¿con qué nuevas estrategias didácticas innovadoras nos encontramos?, ¿en qué medida se pueden emplear estrategias como la inclusión en un mundo globalizado?, ¿qué nuevas investigaciones pueden plantearse dentro de la música y la musicología moderna? Estas son solo algunas preguntas de esta temática, por lo que ante tanto interrogante e incertidumbre solo nos cabe profundizar en aspectos concretos que nos merezcan especial atención, y, de esa manera, tratar de acercarnos a la comprensión de aquello que cobra verdadero significado en el momento en que comienza la experiencia artística.

Un interesante número de trabajos en torno a la música como expresión creativa, artística y educativa nos señalan resultados extrapolables a otras disciplinas. La expresión dramática, el teatro y la performance añaden nuevas líneas de investigación a través de magníficas aportaciones.

La segunda parte de esta obra propone, a través del análisis histórico-témporo-espacial, dar cabida a todas las investigaciones que nos acerquen al conocimiento y la comprensión del hombre en diversas épocas y escenarios geográficos. Se contemplan estudios de análisis historiográficos, de fuentes, de larga duración, temáticos, que trasciendan límites temporales y espaciales para abarcar una problemática más global. Por otro lado, se incorporan también trabajos, resultado de investigaciones más concretas en el ámbito histórico, referidas a un área y/ o a un período histórico determinado. Es decir, por una parte, se contemplan estudios de historia conectada o comparada, y por otra, trabajos de historia regional, local o microhistoria. Pues partimos del convencimiento que el análisis macro y micro histórico contribuyen a la conformación de la ciencia y del conocimiento. Diversas fuentes se interpelan,

tales como censos, pleitos, normas y leyes, etc. El recorrido comienza en el siglo X hasta alcanzar la contemporaneidad.

Las investigaciones demográficas basadas en los estudios estadísticos a partir de variables de población permiten establecer constantes de comportamientos humanos y sociales a nivel individual, familiar y social. Definir poblaciones según comportamientos sociodemográficos en la larga duración permite establecer procesos de continuidad y ruptura respecto a conductas de sociabilidad, convivencia, crecimiento y decrecimiento poblacional, etc. Estas investigaciones pueden realizarse desde la demografía, la historia demográfica, la estadística o los estudios de población actual. Es decir, aplicando técnicas y métodos propios de la demografía a la luz del análisis no sólo estadístico sino también social, económico y político.

El enfoque antropológico posibilita conectar la memoria histórica con los medios de sociabilidad actuales donde, sin lugar a duda, los enfoques filosóficos incorporan varias disciplinas que confluyen en la conformación de identidades.

Una vez más las artes y las humanidades se colocan en el centro de las miradas sobre estudios que vinculan el patrimonio artístico, educativo e histórico, sin dejar de lado la mirada socio-antropológica sobre la identidad, la cultura como manifestación humana y los procesos históricos.

SANDRA OLIVERO GUIDOBONO
Coordinadora del libro

SECCIÓN I

PATRIMONIO CULTURAL

ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA, ECOLOGÍA: UNA NARRATIVA NO LINEAL DE LOS CAMBIOS DE PARADIGMA EN EL PENSAMIENTO, EL CONOCIMIENTO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

IDOIA HORMAZA DE PRADA
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Ante la actual crisis que nos ha conducido a un nuevo y amenazante período geológico: el Antropoceno¹, las artes ecológicas en conjunción con las ciencias y las tecnologías subrayan una opción distinta a la imperante visión tecnocrática. ¿Para qué representar una realidad que ya existe? Para hallar cosas de esa realidad desconocidas. Desde el punto de vista de la ciencia semiótica y la capacidad intelectual humana, raciocinio, la creación de la imagen en cuanto a lenguaje icónico, es capaz de cuestionarse simultáneamente la representación de la forma que la constituye y la realidad que representa (Marchán Fiz, p. 23). Cuando entran en juego la estadística, la probabilidad, la incertidumbre y la contingencia.

Los cambios de paradigma producidos en las ciencias y filosofías junto con otras de nuevo cuño, la cibernética de primer y segundo orden, la Teoría General de Sistemas, la complejidad y las ciencias de la complejidad, fueron posibles gracias al cruce de materias, a la inter-, multi-, intra-, transversalidad, maneras de aprehender el mundo rompiendo con las barreras del conocimiento disciplinares y generadas por profesionales de distinto ámbito.

¹ Existe un debate científico en torno al término "Antropoceno" y su consideración como una nueva era geológica.

Estos nuevos abordajes han afectado a numerosos ámbitos y direcciones del pensamiento y el conocimiento, otorgando una visión transversal y holística del mundo, porque lo sistémico es inherente a todas las formas del entendimiento, se aplica al pensamiento en la filosofía, al conocimiento en la epistemología, a las ciencias y a las artes en general. Es por esta razón que un número creciente de profesionales de variado rango se han ocupado de esta materia (Maldonado y Gómez Cruz, p. 12).

En este artículo se trata de comprobar cómo las artes ecológicas que se sirven de distintos campos –cibernética, Teoría General de Sistemas, ciencias de la vida, ecología, física y tecnología– se han conducido en la producción de conocimiento guiadas por el cambio de paradigma que ha significado un gradual viraje de lo antropocéntrico a lo sistémico. Una lenta y nueva consciencia ecológica –lenta teniendo en cuenta que los inicios para estos cambios de percepción, la sistémica y otras asociadas, comenzaron a darse en los inicios del siglo XX– vinculada a los ecosistemas, al estado de peligro del planeta.

2. OBJETIVOS

- ¿Cómo han influenciado las prácticas artísticas ecologistas en la cibernética, la teoría de sistemas y la teoría de la información? ¿Cuáles han sido los intentos de proteger y salvaguardar el ecosistema? ¿Cuáles podrían decirse que han sido los cambios y herencias en el interés y cuidado de la ecología producto de la investigación y la práctica transversal arte, ciencia, tecnología?, ¿en qué obras es manifiesto?
- Se trata de establecer una guía de ruta de la aparición de otras ontologías producidas o incorporadas por las artes ecológicas frente a la imperante. Un seguimiento de la evolución del papel de las artes ecológicas y de cómo los artistas han incorporado la cibernética, la Teoría General de Sistemas y la complejidad en sus prácticas artísticas. Un desarrollo para plegarse a otras formas de pensamiento más inclusivas que rompen con el antropocentrismo se ven reflejadas en las artes ecológicas.

3. METODOLOGÍA

Esta tesis se mueve en la transdisciplinariedad en cuanto a que contempla una fusión de ámbitos del conocimiento estudiados de manera conjunta, como los ya indicados. La historia de la actividad artística ecológica ya engloba la dicotomía humanidades y ciencias. La superposición cronológica de los hechos condiciona una lectura no lineal que ofrece la posibilidad de adentrarnos en un tejido vivo. Se investiga cómo la colaboración entre distintos agentes del conocimiento técnico, científico, artístico y ecológico y se indaga qué métodos se han establecido para aumentar de forma creciente el conocimiento y las capacidades humanas para un mundo ecosostenible. Este recorrido se basa también en revelar una serie de características inherentes a la unión de la cibernética, la Teoría General de Sistemas, la complejidad, la ecología y las artes, una parcela de actividad idiosincrática de nuestro tiempo (insertas en un período de urgencia ecológica que parten de un conocimiento científico). En esta ruta se presta especial atención a los mecanismos de implicación, conceptualización, asimilación de las ciencias en las prácticas artísticas para inmiscuirse en los procesos de la actividad social.

4. RESULTADOS

Estos distintos apartados y su coherencia tratan de trazar una visión que fija la atención en actuaciones, que al menos en la actualidad -no sabemos cómo se considerarán en un futuro-, están funcionando para conseguir cambios en el pensamiento producto de una visión cultural determinada: la del neoliberalismo, el postcolonialismo y la petrocultura. Lo que implica cambios sociales, políticos, económicos y ecológicos, incluso el ingreso en un nuevo y amenazante período geológico: el Antropoceno.

Las artes ecológicas obedecen al hecho de que muchas necesidades no quedan cubiertas, desde los abusos de poder en la petrocultura, que oficialmente promueve un tipo de conocimientos científicos y tecnológicos frente a otros. Las limitaciones y las necesidades han dado lugar a la creación espontánea de estructura, emergencia, la reagrupación en organizaciones sociales y profesionales. Frente al beneficio

cortoplacista cimentado en la exploración para la expansión del capital, las artes imitando la ecología, concentran la atención en una sostenibilidad estable a largo plazo. Dan prioridad a la calidad, realidad compleja de los ecosistemas, frente a la cantidad, medible, donde sólo se ve el beneficio del producto, en nuestra actual Era de la Información.

Las artes haciéndose eco del conocimiento científico, alcanzan otro panorama ontológico y pragmático. Pueden acercar una visión más reparadora de la ecología y forzar a que abandone su aspecto más potenciado: el tecnocrático.

Los equipos de conocimiento transversal han resultado ser tan enriquecedores y estimulantes que se han convertido en un medio para conocer el mundo desde otras perspectivas, afianzando el papel del arte como ciencia y tecnología creativa en sí mismo. Los resultados son altamente originales y amplían las aperturas de las aplicaciones tecnológicas y científicas en una recuperación y defensa del ecosistema. Se trata de establecer los caminos de las oportunidades que se tomaron y dibujaron nuestro actual panorama artístico en relación con las prácticas ecológicas. Hasta qué punto esta confluencia de saberes ha promovido una nueva forma de convivir (simpoiesis) con los organismos, en los ecosistemas, las sociedades y si a través de las artes pueden igualmente alcanzar a la masa social.

4.1. INFLUENCIAS EN LAS ARTES DE LAS CIENCIAS, LAS TECNOLOGÍAS Y LA ECOLOGÍA

Todos estos movimientos científicos, filosóficos y sociológicos, han interesado a los artistas, que se han volcado en temas como la causalidad circular, la autoorganización, la emergencia, la agencia, la retroalimentación, la autopoiesis, los sistemas complejos, la simpoiesis, otras inteligencias, desde una perspectiva ecológica, sistémica y compleja. La recreación de procesos orgánicos y seres vivos se aproximan a otras metodologías de lo no humano (Bruna Pérez, 2020, p. 102). Parcelas todas inspiradoras para los artistas, que las han utilizado y de las que a su vez se han servido para la creación de nuevos dispositivos de: *hardware*, *software*, *wet* y conceptuales. Se abre un interés que deriva desde la ontología, las cosas como son, a la ontogénesis, cómo surgen las

cosas (Polli, 2013), que aborda la práctica artística en el arte cibernético, sistémico, biónico, la vida artificial y el arte genético.

Como se ha indicado en la introducción, un aspecto esencial para la creación de estas nuevas ciencias y materias es la ruptura de los compartimentos estancos disciplinares. Del mismo modo que estas ciencias se crearon y elaboraron influyéndose las unas a las otras, alcanzaron las artes modificándolas sucesivamente, ya que entraron en la misma serie de dinámicas. El creciente ánimo multidisciplinar que mueve las investigaciones científicas desde principios del siglo XX ha dado lugar a la cibernética, la Teoría General de Sistemas, la bioquímica, la microbiología o, la neurociencia, por citar algunas.

Las disciplinas artísticas también se sacuden entremezclándose y generando hibridismos más radicales o de forma más ostentosa con materias que, en un principio, se alejaban de su competencia. El hibridismo puede ser disciplinario, tecnológico, e incluso, genético. Desde los años sesenta las artes han recogido este testigo de forma ideal, ya que adoptaron la misma serie de dinámicas dando lugar a prácticas que siguen inmiscuyéndose en todos los aspectos científicos y tecnológicos imaginables.

Las artes ecológicas surgieron en el tenso contexto político de la década de los años sesenta del pasado siglo. Hubo muchos factores que alertaron de las fuerzas destructivas humanas sobre la naturaleza. Esto despertó una conciencia ecológica de la que los artistas formaron, y forman, parte abandonando el aparato estético por uno más pragmático e implicado con la realidad social. Se mueven en un contexto mucho más amplio que el artístico, pues el arte en cuanto a proceso, lenguaje y modo relacional se inmiscuye en todos los aspectos de la sociedad humana y en lo no humano. Ésta es una característica primordial del arte contemporáneo y las artes ecológicas han acusado un cambio estructural en estas implicaciones desde sus inicios en un intento de denunciar problemas ecosistémicos.

Las primeras incursiones de las artes en las perspectivas ecológicas, científicas y tecnológicas se fijaban en problemas reales como la contaminación, la sostenibilidad, la preservación de la vida, la recuperación

de ecosistemas. En la línea de la sistémica y la cibernética, se inclinaban hacia la creación de ambientes sistémicos e informacionales. En el momento en que las tecnologías y las redes digitales hicieron su aparición en la década de los años noventa, se volcaron con mayor intensidad en estas líneas (Broeckmann, 2016, p. 224).

En definitiva, los artistas plantean numerosas propuestas conceptuales y pragmáticas para la consecución de cambios sociales, políticos, económicos y ecológicos. Esta conjunción de materias es una de las ramas artísticas más experimentales de tono impredecible de las últimas décadas que parten de la ciencia para inmiscuirse en los procesos ecológicos y de la actividad social. Si bien el arte ha tenido siempre una relación con la ciencia y la tecnología, en función de los distintos tiempos, distintas teorías, materias y disciplinas.

4.2. CAMBIOS CIENTÍFICOS Y EJEMPLOS ILUSTRATIVOS EN LAS ARTES ECOLÓGICAS

A continuación, se detallan algunos de los principales cambios científicos asumidos por las artes ecológicas con algunos ejemplos artísticos que han contribuido a su configuración dinámica y pueden tener un efecto último progresivo en las cosmovisiones y el imaginario colectivo.

4.2.1. PRIMER CAMBIO. RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS

El primer cambio que se podría señalar no es un objetivo de las artes, pero las equipara a la capacidad de las ciencias para detectar, presentar y resolver problemas. Quizás la diferencia primordial sea que en el arte los métodos son más flexibles, pues no se trata de una ciencia formal ni la matemática es una herramienta fundamental de su lenguaje ni de su hacer (Bunge, 2014, p. 7), sino la imaginación y la creación. Del mismo modo que la buena ciencia trabaja con problemas (Maldonado y Gómez Cruz, 2011, p. 72), las artes se ocupan "de producir el sentido de la existencia humana, de indicar trayectorias posibles, en el seno del caos de esta realidad" (Bourriaud, 2006, p. 64). No se ocupan, por tanto, de buscar una verdad lógica, sino de producir alternativas a la realidad.

Helen Mayer y Newton Harrison, "The Survival Pieces" (1970-73)

Esta serie consta de distintos fragmentos de ecosistemas portátiles: pastos porcinos, granjas de gambas, de peces y huertos con el propósito de reclamar y apoyar la biodiversidad acusando anomalías (Spade y Lipton, 2002, p. 32). Estudian el desplazamiento forzado de la flora y la fauna a hábitats ajenos (Sánchez León, 2013, p. 73), por similares que sean, con una ulterior llamada de atención sobre las vías consumistas que los afectan negativamente a escala global alterando los delicados ecosistemas a los que pertenecen.

FIGURA 1. Helen Mayer y Newton Harrison, *Portable Fish Farm*, *Survival Piece # 3* (1971)



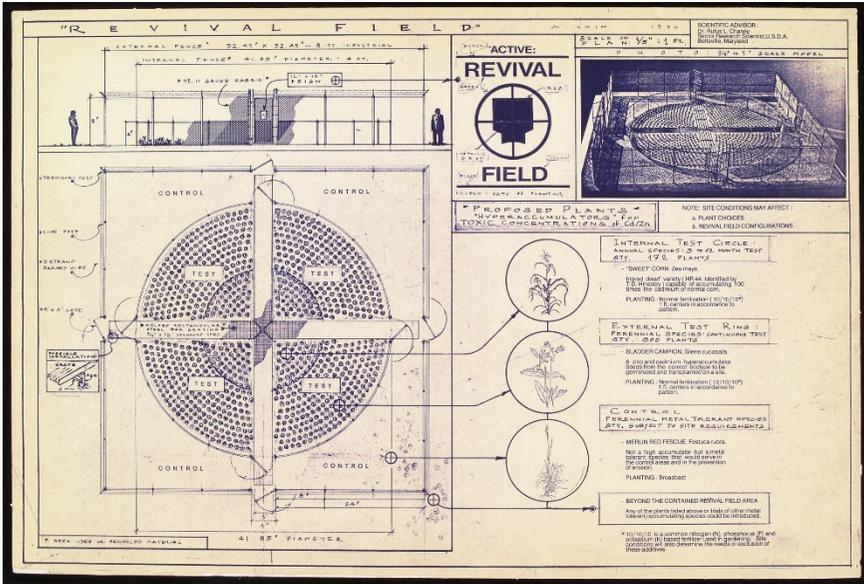
Fuente: Google Arts & Culture

Mel Chin, *Revival Field*, 1990

Revival Field proponía una profundización en la fitorremediación, capacidad de algunos microorganismos que contienen algunas plantas y algas para descontaminar suelos y aguas degradando compuestos

nocivos (Boswell, 2017). Su función era analizar qué plantas funcionaban como hiperacumuladoras, cuáles eran capaces de absorber metales y minerales para acelerar así los procesos de recuperación (Spaid y Lipton, 2002).

FIGURA 2. Mel Chin, Revival Field (1990)



Fuente: Collection Walker Art Center

4.2.2. SEGUNDO CAMBIO. HOMEOSTASIS CIBERNÉTICA

El segundo cambio, se basa la concepción de un sistema en términos cibernéticos, se fija en la comunicación y el control de la estructura. La cibernética rompe con la idea de la narración lineal a favor de la idea de la red interconectada, de la causalidad lineal a la circular. Este viraje es producido por el estudio de la homeostasis, es el conjunto de fenómenos autorregulados por la retroalimentación negativa. Las ideas cibernéticas defienden que la retroalimentación de la información de un sistema le permite adaptarse a su entorno tomando medidas para lograr un objetivo mediante la autorregulación.

Hans Haacke, Rhine Water Purification Plant (1972)

Jack Burnham denominó "sistema social en tiempo real" (Burnham, 1969) a este tipo de instalaciones de corte sistémico incluyendo este modelo a escala de una planta de depuración, ya que era extensible a la relación entre política, economía y ecología. En este caso, a los sistemas producidos por personas que depositan basura y contaminación en el agua. Por un lado, el artista revelaba un problema a la ciudadanía, por el otro, sugería una solución (Gentili, 2016).

FIGURA 3. Hans Haacke, Rhine Water Purification Plant (1972)



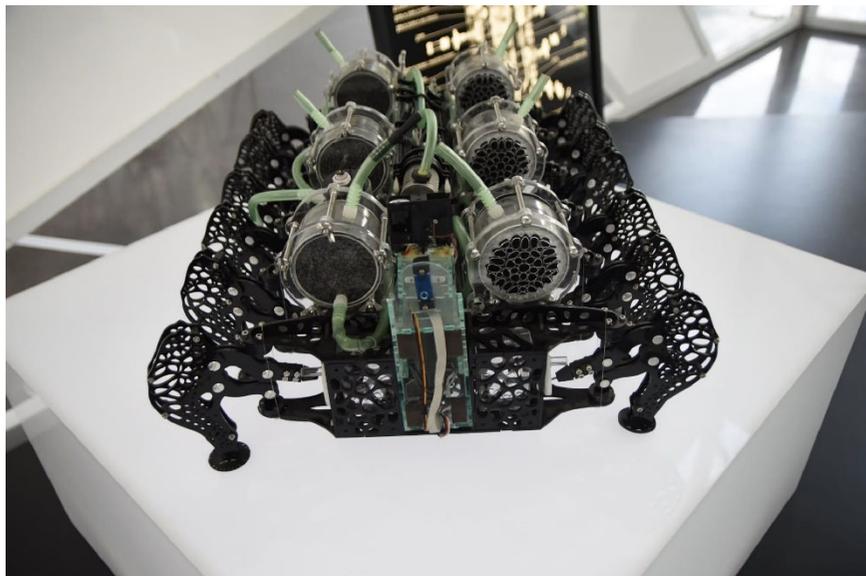
Fuente: wikiart.com

Gilberto Esparza, *Plantas nómadas* (2008 – 13)

Un robot autónomo cuya existencia simbiótica incorpora vida biológica y mecanismos artificiales. Su "aparato digestivo" se compone de plantas y microorganismos que, cuando sienten hambre, activan el movimiento en busca de aguas contaminadas, su alimento,

regenerándolas². ¿Es la tecnología potencial reparador o daño y causante de hibridismos alienantes?³

FIGURA 4. Gilberto Esparza, *Plantas nómadas* (2008 – 13)



Fuente: Google Arts & Culture

4.2.3. TERCER CAMBIO. INTERCONEXIONES EN SISTEMAS ABIERTOS

El tercer cambio, tiene relación con el paso de la creación objetual a la creación de procesos relacionales. La Teoría General de Sistemas junto con la física moderna y las ciencias de la vida y una física cuántica relacional –las partículas subatómicas son interconexiones (Capra, 1998)–, evidenciaron la no existencia de sistemas cerrados, todos los

² Debatty, R., Grover, A., Regina Gouger Miller Gallery., & Carnegie Mellon University. (2011). *New art/science affinities*. Pittsburgh, Pa: Miller Gallery at Carnegie Mellon University and CMU STUDIO for Creative Inquiry, .

³ LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. (16 de marzo de 2010). El artista mexicano Gilberto Esparza presenta en LABoral *Plantas Nómadas*, una reflexión sobre la fuerza de la tecnología para transformar el mundo [Nota de prensa]. <https://1library.co/document/q20vr7rz-el-artista-mexicano-gilberto-esparza-presenta-en-laboral-plantas-nomadas-una-reflexion-sobre-la-fuerza-de-la-tecnologia-para-transformar-el-mundo.html>

sistemas están compuestos y en relación con otros sistemas, procesos relacionales. Esto significó el tránsito de la física del ser a la del devenir (Maldonado y Gómez Cruz, 2011, p. 30) que tuvo su repercusión en las artes afectando sus ontologías. Actualmente se podría decir que lo fundamental es el devenir de la obra, pues la mayoría de los artistas ya no hablan de obras sino de procesos. La implicación de las artes con la cibernética también contribuyó al abandono de la objetualidad en pro de lo conceptual «donde prevalece la teoría frente al objeto (Marchán Fiz, 1986)». La nueva característica informacional del arte, lo introduce en un esquema de comunicación donde la respuesta del público, *feedback*, afectará su posterior *modus operandi*, autorregulación. De lo que se deduce la amplia influencia de la terminología y mecanismos básicos de la cibernética.

Critical Art Ensemble y Beatriz Costa, *GenTerra* (2001 – 03)

Critical Art Ensemble indaga la fina y variable línea cultural que separa la pureza de la contaminación. Pusieron a disposición de los participantes, un laboratorio para que ellos mismos crearan productos transgénicos, pudiendo posteriormente decidir, si los liberaban o no. De modo que cualquier interesado adquiriría un rol equivalente al del poder a la hora de seguir determinando estos roles en la producción de nuevos híbridos genéticos (Critical Art Ensemble y Beatriz da Costa, 2003).

FIGURA 5. *Critical Art Ensemble y Beatriz Costa, GenTerra (2001 – 03)*



Fuente: critical-art.net/genterra/

Natalie Jeremijenko, Environmental Health Clinic / Clínica de salud medioambiental (2007 –)

«¿Ha experimentado recientemente una mayor conciencia de las preocupaciones ambientales?». Con su equipo de asistentes, Jeremijenko ofrece una receta que no es sino una invitación a participar en interesantes proyectos de arte y diseño para mostrar los problemas ambientales y contribuir a la mejora del propio entorno urbano⁴.

⁴ Himmelsbach, S., Volkart. (2007). *Ökomedien: ökologische Strategien in der Kunst heute = Ecomedia : ecological strategies in today's art* [catálogo]. Hatje Cantz, 93.

FIGURA 6. Natalie Jeremijenko, *Environmental Health Clinic* (2007 –).



Fuente: MACBA

4.2.4. CUARTO CAMBIO. CARTOGRAFÍA DE PATRONES

El cuarto cambio es un método que surge de los planteamientos sistémicos que permitieron avances en el discernimiento de los fenómenos químicos y de la vida. El primero fue la irrupción de las matemáticas de la complejidad, pero el que aquí nos interesa, es el segundo: la aparición de los términos "autoorganización" y "emergencia". En todos los sistemas, dinámicos y fuera del equilibrio, se dan propiedades emergentes con una tendencia a la organización. Si bien, los elementos que lo componen son medibles, pueden ser estudiados con la química, la física y la matemática, no ocurre así con el patrón de organización de

dichos elementos, en las relaciones que entre ellos se producen (Capra, 1998). Esto impulsó otro método: la cartografía en base a datos que dibuja la relación de la configuración de los distintos patrones, que lejos de ser cuantificables, son cualitativos. En contra del neopositivismo, también fomentado por el primer arte computacional donde primaba la estructura frente al significado. Los mapas de relaciones han permitido una nueva y reveladora visión científica de conceptos sencillos en la ciencia no lineal⁵.

Peter Fend, Ocean Earth Construction and Development Corporation
(1980 –)

Uno de los pioneros en el uso y lectura de los datos de imágenes satelitales que les permitieron anticiparse a determinados sucesos políticos y observar las agresiones ecológicas en el paisaje silenciadas por los medios: desertificación, pérdida de hábitat silvestre, calentamiento global, urbanización, monocultivo (Fend, Joselit y Harrison, 2008)⁶. La ecología y el ejército convergen, porque ambos tienen relación con el territorio⁷.

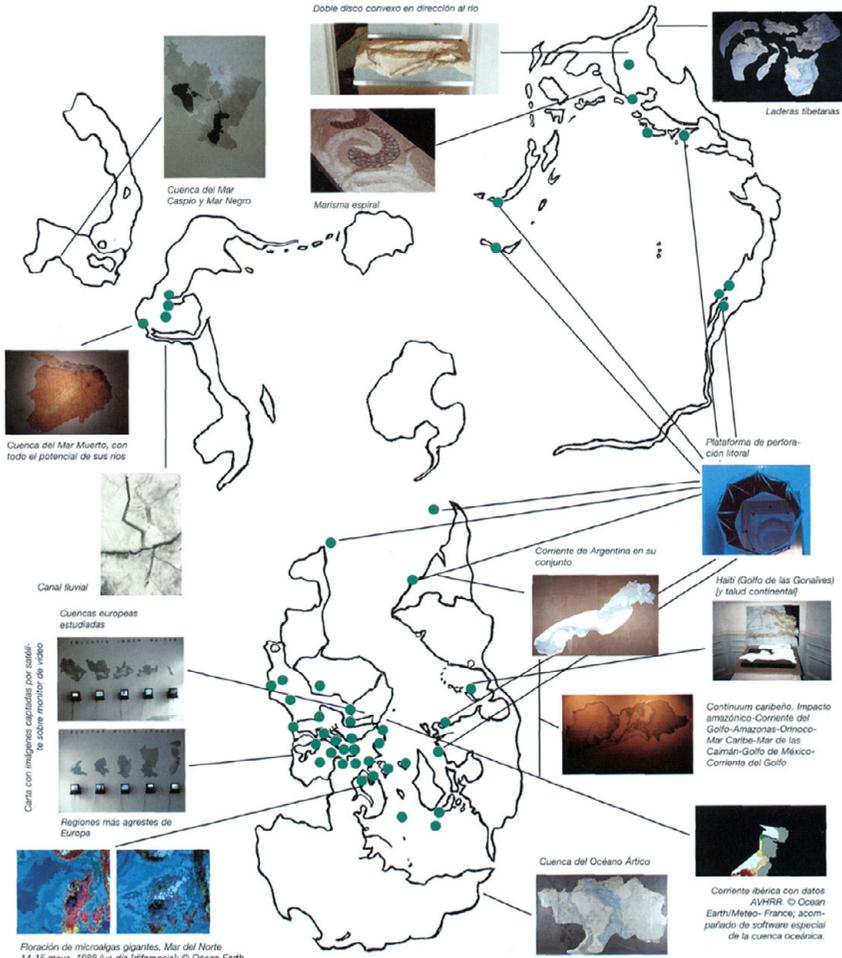
⁵ Joachim Peinke, Jurgen Parisi, Otto E. Rossler, Ruedi Stoop, Encounter with Chaos. Self-Organized Hierarchical Complexity in Semiconductor Experiments (Berlin Heidelberg: Springer-Verlag, 1992), V.

⁶ Spaid, Susan, Lipton, Amy, Contemporary Arts Center (Cincinnati, Ohio), Greenmuseum., & Ecoartspace. (2002). Ecovention: Current art to transform ecologies. [Catálogo]. S.l.: Greenmuseum.org., 38 ,39.

⁷ Peter Fend, David Joselit and Rachel Harrison. (2008). A Conversation with Peter Fend. October. The MIT Press 125, 117–136. October , Summer, 2008, Vol. 125 (Summer, 2008), pp. 117-136

Fend, P., Joselit, D., & Harrison, R. (2008). A Conversation with Peter Fend. The MIT Press, 125, 117–136.

FIGURA 7. Peter Fend, *Ocean Earth, Giant Algae System and ocean industry* (1993)



Fuente: Biblioteca Universitaria de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Helge Mooshammer y Peter Mörtenböck, *A World of Matter*, 2014

Ante el actual panorama marcado por la creciente escasez de recursos, Mooshammer y Mörtenböck, crearon una cartografía de las rutas comerciales en el globo y la presencia de minas de metales y depósitos de petróleo. Una forma visual única para analizar lo inviable de la explotación en un planeta finito en el contexto del cambio climático, el agotamiento de los combustibles fósiles y la pérdida de la biodiversidad (Mörtenböck y Mooshammer, 2013).

FIGURA 8. Helge Mooshammer y Peter Möitenböck, *A World of Matter* (2014)



Fuente: mabebethônico.online

4.2.5. QUINTO CAMBIO. RUPTURA DE LA JERARQUÍA CIENTÍFICA

El quinto cambio, es el papel de la física, el pensamiento sistémico y la cibernética de segundo orden, en su modificación de la jerarquía del conocimiento y su desplazamiento como principal descifrador de la realidad frente a las ciencias de la vida relegándola a un plano de igualdad. En la cibernética de segundo orden aparece y se introduce la figura del observador. En el momento en que se dan relaciones en un complejo entramado, el sesgo del objeto de estudio obviará inevitablemente otras relaciones implícitas en ese mismo objeto. La localización de patrones, de objetos, es arbitraria y dependen en gran medida del observador, de su método, del proceso de conocimiento y de las mediciones.

En los años cincuenta tuvo lugar la introducción de la epistemología en la ciencia, que irrumpió tras el abandono de la visión mecanicista-cartesiana de los fenómenos de la naturaleza a favor de la visión en red. En el pensamiento sistémico y la complejidad, todos los componentes de la red son iguales en importancia, así como selectiva la apreciación

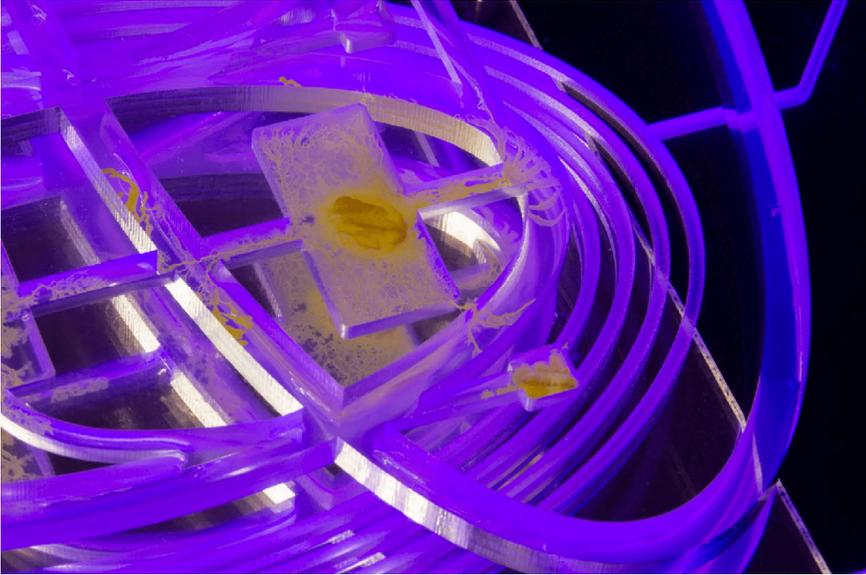
del observador que constituye el objeto, por tanto, la ciencia abandona su carácter objetivo. Esta incipiente deconstrucción del conocimiento jerarquizado, en cuanto a escalas de valor, beneficia a las artes en alianza con las ciencias y las tecnologías como forma para la producción de conocimiento.

Estos temas plantean una alteración en las cosmovisiones y escalas de valores, lo que implica una denuncia de las desigualdades sociales, producto de la frontera entre el yo y el otro, con un nuevo concepto de la "naturaleza", lo "no humano", lo "indígena" o, las generaciones futuras que heredarán este planeta. Se señalan estas acotaciones conceptuales porque los artistas han mostrado un amplio interés en estas materias cuya exposición supone un mayor conocimiento del mundo en que vivimos y parte importante de los problemas con los que nos debemos confrontar. Esto conlleva la defensa de quien, o lo que, no tiene voz.

Jenna Sutela, *From hierarchy to Holarchy* (2015)

En su trabajo sigue la estela de las formas descentralizadas de organismos y organizaciones en sistemas biológicos y computacionales. El moho de fango, *Physarum polycephalum* (muchas cabezas), comprometió la creencia arraigada en los científicos por su comportamiento holocrático, un grupo coordinado donde todas las células de la colonia son intercambiables, en vez de jerárquico. Dependiendo de la fase vital pueden comportarse alternadamente como individuos, una de las células funciona como un ser vivo independiente o, colonias, existe una división del trabajo. La artista los inserta en laberintos escultóricos para investigar la inteligencia biológica y computacional, revisando las teorías contemporáneas sobre la inteligencia, un constructo cultural. El laberinto alude tanto a la resolución de problemas computacionales como a las teorías sobre la mente y es una estructura en la que se encuentran y colisionan, cohabitan, el espacio natural y el artificial (Sutela y Wilk, 2016).

FIGURA 9. Jenna Sutela, *From Hierarchy to Holarchy* (2015)



Fuente: jennasutela.com

5. DISCUSIÓN

5.1. PUNTOS DE CONVERGENCIA DE LAS CIENCIAS, LAS TECNOLOGÍAS Y LA ECOLOGÍA

Es bien sabido que fue el biólogo Ernst Haeckel quien concibió el término “ecología” el año 1866 haciendo referencia a la "ecología y geografía del organismo o fisiología de las relaciones entre el organismo y el mundo exterior" (1866, p. 237). El año 1899 propuso una definición más completa: "el estudio del entorno natural, incluyendo las relaciones mutuas entre los organismos y su entorno (Odum y Barret, 2006, p.4)". A mediados del siglo XX, la ecología, recibió el impacto de los nuevos modelos auspiciados por la Teoría General de Sistemas y la cibernética. La Teoría General de Sistemas consideró las sociedades como sistemas inmersos en redes e infraestructuras. En esta lectura se entendió el medio ambiente como ecológico, un sistema de fuerzas con agentes interdependientes. La ciencia de la ecología asentada en la biología se instauró como una nueva disciplina de los procesos físicos y biológicos

conectando las ciencias naturales y las sociales (Odum y Barret, 2006, p.4). En este esquema, los datos y los objetos son reales, la forma de percibir los fenómenos está sujeta a múltiples factores culturales, semánticos, políticos, es decir, son construcciones conceptuales (Bertalanffy, 1989, p. XVI) y ése es el valor que tienen. Con estas premisas el paso consecutivo en este esquema es natural, todos los fenómenos están relacionados en un plano de igualdad, de modo que la experiencia humana fundamentada en la percepción humana pierde su primacía (Avanessian y Malik, 2016, p. 7). A su vez, la cibernética, significó el cambio de transformación y transmisión de la energía a la transformación y transmisión de información (Kline, 2015, p. 14), a los sistemas de interacción, comunicación y control de la tecnología y la naturaleza. Estos presupuestos convirtieron la ecología en una ciencia paradigmática en la cada vez más propugnada disolución de las fronteras conceptuales de la naturaleza, tecnología, sociedad, individuo. La mirada holística de la complejidad y la transversalidad no sólo es reveladora para entender la humanidad como la parte de un todo (mundo animal, vegetal, mineral, ecosistemas, universo), del antropocentrismo a lo sistémico, sino para cancelar clasificaciones que se han construido culturalmente que favorecen la desigualdad ecológica, social y cultural. Se ha modificado radicalmente el modo de entender y relacionarse con la otredad, entendida ésta en torno a cinco ejes conceptuales principales o, en la cuestión que nos ocupa: procesos y fenómenos como son la "naturaleza", lo "no humano", lo "indígena", el "hibridismo", además de las generaciones venideras que heredarán este planeta. Los artistas han mostrado un amplio interés en estas materias sucesivamente cuya exposición supone un mayor conocimiento del mundo en que vivimos y parte importante de los problemas con los que nos debemos confrontar.

El cambio de la física mecanicista newtoniana a la física de la probabilidad ha sido el principal detonante para la creación y elaboración de ciencias como la cibernética de primer y segundo orden, la Teoría General de Sistemas y las ciencias de la complejidad. Todas se basan en la observación de comportamientos y fenómenos que, lejanos al

equilibrio, son tendentes al orden en la creación de patrones en continuo cambio, a un mundo de posibilidades y oportunidades.

Los trabajos que modificaron la visión mecanicista a una probabilística del universo surgieron en la física del austriaco Ludwig Boltzmann (1844 – 1906) y el estadounidense Josiah Willard Gibbs (1839 – 1903), quienes iniciaron una apertura a un enfoque diferente de los problemas y sus resultados. En la física se habían cuestionado las bases de la antigua ciencia mecanicista y universalista newtoniana, pues la elaboración de los experimentos demostraba la inexactitud de los cálculos decimales. Con su aportación a la física de las teorías de la probabilidad y la introducción de la estadística en la física como método, demostraron que "ninguna medida física es precisa" (Wiener, 1988, p. 10). La física no se ocupa de lo que ocurre, sino de lo que ocurrirá con una mayor probabilidad. Entraban en juego la probabilidad, la estadística, la incertidumbre y la contingencia, cálculos aproximativos a la distribución de los sistemas.

Inmerso en esta corriente de la probabilística aplicada a la transmisión electrotécnica de los mensajes, en combinación con las máquinas de cálculo, los autómatas, la psicología y la neurociencia, Norbert Wiener (1894 – 1964) crea una nueva ciencia que nombra: cibernética. Surgida a finales de los años cuarenta, es la búsqueda de analogías y similitudes entre los seres humanos, los animales y las máquinas (Wiener, 1988). Se establece una división de los componentes, un orden de los funcionamientos de los sistemas nerviosos y de tipos de inteligencia, que siendo en teoría de más fácil asimilación, pudieran ser imitados por las máquinas. El interés reside en la aptitud de los seres vivientes de autorregularse en función de su relación con el medio ambiente: la homeostasis y la retroalimentación.

Ludwig von Bertalanffy (1901 – 1972) comenzó a esbozar una Teoría General de Sistemas a finales de los años treinta que llegó a instaurarse como una ciencia completa en los años sesenta. En la observación de la segunda ley de la termodinámica –el universo tiende al desorden– y los sistemas de la vida –tendientes a la organización–, halló una evidente contradicción que le empujó a intuir la no existencia de sistemas cerrados. Todos los sistemas se relacionan con su entorno, tienen un carácter

procesual, de ahí su intuición de que son abiertos. En la década de los cincuenta no era posible resolver matemáticamente este problema (Capra, 1998, p. 68).

En los setenta, Prigogine introdujo la línea del tiempo en la física. Observó en el tiempo un configurador de patrones solucionando la contradicción no resuelta indicada por Bertalanffy. Demostró que los fenómenos se mueven en una línea de tiempo irreversible, una tendente al equilibrio, la del orden y la muerte, y otra al desequilibrio, la de la vida alejada del equilibrio. La comprobación desarticulaba la existencia de los sistemas cerrados, pues todo sistema necesita de elementos que se hallan en su exterior: materia, energía, información (Maldonado y Gómez Cruz, 2011).

En la revisión y solución de dos principios clásicos de la evolución, la segunda ley de la termodinámica y la teoría de la evolución de las especies faltaba un aspecto. Ambos axiomas están sujetos a las bifurcaciones y las fluctuaciones y su estado último, el equilibrio en la termodinámica, el diseño evolutivo más apto, no eran una meta con un único resultado histórico, sino una continuación. Es así que la historia como proceso alcanza el tiempo, es necesario conocer los estadios anteriores de los sistemas dinámicos para interpretar dónde se hallan en el presente (De Landa, 2017, p. 11).

Las ciencias de la complejidad se constituyen lentamente y son, en parte, herederas de la cibernética y la sistémica, además de otros avances científicos en la física y las ciencias de la vida, en cuanto a que estudian los procesos y sistemas atendiendo a la emergencia de la autoorganización. La principal diferencia con la cibernética es, que al ser entendidos en paralelo (los procesos y los sistemas), están interconectados –pensamiento sistémico–, no están jerarquizados. Más bien al contrario, se mueven en el borde del caos, entre la anarquía y la estabilidad. Es en esta dinámica flexible donde reside la riqueza de un sistema, donde agentes autónomos funcionan en conjunto para adecuarse los unos a los otros –autoorganización– generando emergencias: propiedades colectivas cuyo cúmulo, estratos históricos, puede producir la vida (Waldrop, 1992), la desaparición de algunas especies, un crack bursátil, el fin de un imperio de siglos de duración o el de la esclavitud.

La emergencia es el espacio para la espontaneidad, la sorpresa y la novedad. La complejidad, creciente, se ocupa, por tanto, de la inestabilidad de todos los fenómenos sin diferencia ontológica, epistemológica o axiológica. (Maldonado y Gómez Cruz, p. 65). Los primeros institutos que se dedican a su estudio surgen a finales de los años setenta y principios de los ochenta. En un período de tiempo relativamente breve, el recorrido comenzó por la comprensión, el análisis transdisciplinar para culminar con la creación de organismos complejos concretos y abstractos (Johnson, 2004, p. 19).

Todos estos avances habrían sido inviables sin la ayuda de los ordenadores porque permiten resolver ecuaciones complejas y crear simulaciones⁸ en las que observar las interacciones de los distintos elementos que componen los sistemas (De Landa, 2017, p. 16) para su posterior estudio. La construcción de sistemas que evolucionan se adapta aprendiendo del ambiente gracias a la retroalimentación, las capacidades de cómputo de los sistemas biológicos y su implementación como nuevas arquitecturas y modelos de computación y los algoritmos genéticos (Maldonado y Gómez Cruz, 2011, p. 105).

La biología del desarrollo y la modelización matemática se han ocupado unidas de simular la vida para estudiar la autoorganización y emergencia en la morfogénesis y la ontogénesis a través de experimentos (Etxeberria y Bich, 2017). En concreto, la biología junto con la tecnología ha inspirado: la biónica, la vida artificial y la ingeniería genética, la modelación y la simulación de sistemas complejos.

6. CONCLUSIONES

La cibernética de primer orden, la Teoría de la Información y la primera computación, están fuertemente vinculadas en sus inicios a instancias bélicas y militares. Por otro lado, hay que tener en cuenta el positivismo, cada revolución industrial ha traído consigo una idea utópica de que las máquinas favorecerían a la humanidad. Estos proyectos no se

⁸ Warren Weaver fue el primero en intuir que sería más fácil de desvelar el comportamiento de los sistemas complejos si fuera posible observarlos en tiempo real (Johnson, 2004, p. 36).

han cumplido, sino que vivimos inmersos en una tendencia en aumento de las desigualdades sociales y económicas. "El único mito es la idea de una ciencia desprovista de todo mito" (Latour, 1993, p. 93), cuando la realidad es que la ciencia y la tecnología no dependen exclusivamente de la razón. La racionalidad no es la esencia de la condición humana, sino que también se hallan las fuerzas psicológicas (Medosch, 2015). La tecnología centralista y corporativista no es la solución a todos los problemas, es «el fracaso de las mentirosas promesas del Progreso Moderno» como enuncia Anna Tsing (Haraway, 2019, p. 69). Para desmantelar las jerarquías que tan sólo existen gracias a la desigualdad, hay que cambiar el paradigma de percepción humano.

En las conferencias Macy (1946 – 1953) organizadas en la Universidad de Princeton para la discusión de cuestiones cibernéticas, se generó una jerarquía del conocimiento en la que las ciencias sociales quedaban supeditadas a las físicas y las matemáticas (Kline, 2015, 40). Este cuadro fue uno de los factores que fomentó una sociedad tecnocrática, la Era de la Información que aún persiste. El reduccionismo de los componentes para una posible investigación de las complejidades intrínsecas a los sistemas nos conduce a una paradoja recogida por Guattari (2017, 22-23). Por un lado, el estado avanzado de los conocimientos y medios técnico-científicos se hallan en grado de resolver los problemas ecológicos y la actividad social de y a escala mundial; por el otro, las consecuencias de la "jerarquía Macy", impidieron su pleno desarrollo y ésta es una de las razones por las que hoy acusan carencias, una falta de coordinación y acuerdo con las fuerzas sociales. Este hecho impide que las ciencias centralistas sean efectivas para la sociedad y con su colaboración. Como se ha comentado anteriormente, la fortaleza de un sistema reside en su flexibilidad y su falta de centralismos.

Nicolas Borriaud resume en dos preguntas que recogen, casualmente, las preocupaciones de la urgente necesidad expresadas por Guattari de crear subjetividad desde un carácter artístico:

"¿cómo puedo habitar tu realidad?" o "¿cómo puede el encuentro entre dos realidades modificarlas de manera bilateral?" (2006, p. 63)".

György Kepes aludía a la imaginación como principal motor para la invención de un estado de las cosas deseable, una creadora de alternativas éticamente correctas ante los posibles futuros aún insondables, por explorar. En la medida en que la humanidad conoce su ambiente —entendido como un todo integrado—, es su responsabilidad utilizar ese poder imaginativo de la mejor manera posible. Es el alegato de una idea, una “gestalt más elevada” impulsada por la conjunción arte y ciencia y por una cita del ingeniero Dennis Gabor “el futuro no puede ser predicho, pero puede ser inventado” (Kepes, 1972, p. 12). Del mismo modo se percibía el arte en los inicios de la conjunción arte-ciencia en los años sesenta del siglo XX, como el antídoto ante las tendencias inhumanas de la ciencia. El arte como herramienta aplicada a las ciencias y las tecnologías, a las mismas artes y, en consecuencia, como modeladora de la sociedad (Goodyear, 2004).

Tras esta exposición se puede concluir que estas artes se cuestionan con una mirada crítica lo que subyace a la superficie, a la apariencia de las *cosas, hechos*. En el momento en que las artes se interesan por los procesos, los problemas, las relaciones, los sistemas, los artistas trabajan con los cambios de percepción brindados por los descubrimientos cibernéticos, sistémicos, biológicos y ecológicos. En esta situación de excepción, los artistas no pueden sino tratar de proponer alternativas para pensar un nuevo mundo en el que ecología y la justicia social están inextricablemente unidas. Se observa que un número creciente de artistas que está repensando alianzas y herramientas para contrarrestar el daño medioambiental e iniciar prácticas reparadoras y no agresivas en relación con el ecosistema. Así como se interesan por ofrecer y difundir cambios de percepción dando la posibilidad a la sociedad de tener otra visión o toma de consciencia sobre cuestiones que, en un principio, permanecen ocultas o son ignoradas.

El arte es una manifestación sensitiva de la cultura que aglutina en formas lo inmaterial de las ideas, las creencias y los valores. La fusión de las ciencias y las humanidades es una fuerza más necesaria para tomar el rumbo de esta “nave espacial Tierra”. Las artes ocupan un papel importante en esta historia de contingencias y competencia tecnológica en la recuperación de los ecosistemas. Esto puede significar

una oportunidad para hacernos responsables del futuro, porque falla el aparato social.

El arte es una herramienta poderosa, de pensamiento radical y experimental que aporta una cantidad ingente de material que invita a implicarse en una crisis urgente que compete a todos.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Deseo hacer expreso mi agradecimiento a mi directora de tesis doctoral Esther Moñivas Mayor, quien siempre me estimula, aconseja, atiende de forma tan cariñosa y eficiente. Fue ella quien me animó a presentarme a este congreso con su posterior publicación. A mi codirectora María Cuevas Riaño, por su manera cálida y sabia de compartir consejos y su apoyo en distintas cuestiones. A María Ángeles de Prada Vicente, por su conocimiento matemático y cultura general, generosamente compartidas. A Maren Hormaza Orube por su educación en clave de humor desde su inmensa erudición. A René Cuillirier, por sus conversaciones, indicaciones y matizaciones en el campo de la física. A Josu Rekalde Izagirre por sus reflexiones poéticas y certeras sobre las artes y las ciencias. A Jordi Martínez Vilalta por encender una luz sobre la opinión de los científicos acerca de las artes y descubrirme la tesis de Paula Bruna Pérez. A Óscar por su comprensión, ayuda y tolerancia.

8. REFERENCIAS

- Avanessian, A., & Malik, S. (Eds.). (2016). *The time complex: Post-contemporary*.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora
- Boswell, P. (2017). Invisible Aesthetic: Revisiting Mel Chin's Revival Field. Walker Art. [Website]. bit.ly/3t9O8kc
- Broeckmann, A. (2016). *Machine Art in the Twentieth Century*. The MIT Press
- Bruna Pérez, P. (2020). *Arte y ecología política. Un viaje desde el modelo antropocéntrico a las realidades de los no humanos*. [Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona]. bit.ly/3GasZDX
- Burnham, J. (1969). Real Time Systems. *Artforum*, 8(1), 49-55.

- Bunge, M. (2014). *La ciencia. Su método y su filosofía*. Penguin Random House Grupo Editorial
- Capra, F. (1998). *La trama de la vida*. Editorial Anagrama
- Critical Art Ensemble & Beatriz da Costa. (2003). Genterra 2001 – 03. Critical Art Ensemble and Beatriz Costa. Critical Art Ensemble. [Website]. bit.ly/3tbukwS
- Debatty, R., Evans, C.L., Garcia, P., Grover, A., & Thumb. (2011). *New art/science affinities*. Miller Gallery at Carnegie Mellon University and CMU STUDIO for Creative Inquiry
- Goodyear, A. (2004). Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology. *Science in Context*, 17(4), 611-635. DOI: 10.1017/S0269889704000286
- De Landa, M. (2017). *Mil años de historia no lineal*. Gedisa
- Etxeberria, A. y Bich, L. Auto-organización y autopoiesis. En Claudia E. Vanney, C.E., Silva, I. y Franck, J. F. (Eds.). *Diccionario Interdisciplinar Austral: Ciencia, Filosofía, Teología*. bit.ly/34tbFIL
- Fend, P., Joselit, D., & Harrison, R. (2008, Summer). A Conversation with Peter Fend. *October*. The MIT Press, 125, 117–136. DOI: 10.2307/40368514
- Gentili, G. (2016). Ecology and Economics in the Art of Hans Haacke. In what ways do ecology and economics inter-relate in Hans Haacke's work from the 1960s onwards?. University of Edinburgh. bit.ly/3JVu4YC
- Guattari, F. (2017). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.
- Haeckel, E. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen*. Reimer
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni
- Himmelsbach, S., und Volkart. (2007). *Ökomedien: ökologische Strategien in der Kunst heute = Ecomedia : ecological strategies in today's art*. [Catalogue]. Hatje Cantz
- Johnson, S. B. (2004). *Sistemas emergentes: O que tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. Turner
- Kepes, G. (1972). *Arts of the environment*. G. Braziller
- Kline, R. R. (2015). *The cybernetics moment, or, why we call our age the information age*. Johns Hopkins University Press
- LABoral Centro de Arte y Creación Industrial. (16 de marzo de 2010). El artista mexicano Gilberto Esparza presenta en LABoral Plantas Nómadas, una reflexión sobre la fuerza de la tecnología para transformar el mundo [Nota de prensa]. bit.ly/32ZLsuQ

- Latour, B. (1993). *We Have Never Been Modern*. Harvard University Press
- Maldonado, C.E. y Gómez Cruz, C. (2011). *El mundo de las ciencias de la complejidad*. Editorial Universidad del Rosario
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Akal Ediciones
- Medosch, A. (2015). The Technological Unconscious and Digital Art. En Ekmel Ertan. E (Ed.). *Histories of The Post Digital (65-100)*. [Catalogue]. Akbank bit.ly/3f2XYfF
- Mörtenböck, P., & Mooshammer, H. (2013). World of Matter. Contemporary Resource Ecologies. A collaborative art and media project by international artists and theorist. [Website]. bit.ly/3G8pbte
- Odum, E. y Barret, G. (2006). *Fundamentos de la ecología*. Cengage Learning Editores
- Peinke, J., Stoop, R., Rössler, O., & Parisi, J. (1992). *Encounter with chaos: Self-organized hierarchical complexity in semiconductor experiments*. Springer Verlag
- Polli, A. (2013). Ecology, Cybernetics and Open Systems in Art and Technology (panel). 19th International Symposium on Electronic Art (ISEA). [Website]. bit.ly/3n8EYAJ
- Sánchez León, N. (2013). *Arte público de enfoque ecológico. Análisis de los resultados según Suzanne Lacy*. [Trabajo de Fin de Master, Universitat Politècnica De València]. bit.ly/3F6W3kM
- Spaid, S., & Lipton, A. (2002). Ecovention: Current art to transform ecologies. Contemporary Arts Center (Cincinnati, Ohio), Greenmuseum & Ecoartspace
- Sutela, J., and Wilk, E. (2016). Slime Intelligence. Rhizome. [Website]. bit.ly/3n9uaCm
- Von Bertalanffy, L. (1989). *Teoría General de los Sistemas, fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. Fondo De Cultura Economica
- Waldrop, M. M. (1992). *Complexity: The emerging science at the edge of order and chaos*. Simon & Schuster
- Wiener, N. (1998). *Cibernética y sociedad*. Editorial Sudamericana.

HACER ARTE SIN SER ARTISTA; ART-FABRICATOR

PEDRO J. GALVÁN LAMET
Esic University

1. INTRODUCCIÓN

El artista ha necesitado y necesita de colaboradores técnicos que le asistan en los procesos técnicos de producción de sus obras. A lo largo de la historia del arte la existencia de asociaciones, gremios, cofradías, talleres y oficios, han sido fundamentales en la evolución en los modos de producción y la división del trabajo en arte. Este aspecto corporativo, delegado y subsidiario de la producción perdió visibilidad en la cimentación social de la figura del artista moderno. Un individuo capaz de asumir personalmente la construcción de su propuesta artística, materializando sus obras, justificándola teóricamente, y consolidando su prestigio social.

Históricamente, desde Leonardo a Duchamp, se ha legitimado la separación jerárquica entre la conceptualización de la obra, y su ejecución. El desarrollo técnico de cada momento histórico ha profundizado en esta división de la fotografía a la impresión 3d. En la actualidad es aceptado mayoritariamente el hecho que muchos artistas plásticos no ejecutan sus obras. Pero paradójicamente la actividad subsidiaria necesaria en la realización de estas obras en pocas ocasiones se visibiliza y se valora públicamente.

Hoy el modo de producción de la cultura según Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015) es el resultado de una simbiosis del espíritu financiero y el artístico, que causa una intensiva «artistización» de los procesos de intercambio y producción. La industria de la cultura y sus lógicas de mediación y especialización se producen en un contexto

«transestético» e «hipertecnológico» que demanda necesariamente, el papel de profesionales técnicos que ejecuten los proyectos de artistas y curadores. La producción del arte se aproxima ya a los procedimientos de otras disciplinas artísticas más industrializadas, como el cine o el teatro. Sin embargo, no posee sus modelos de comunicación para dar visibilidad pública e institucional, a sus modos colaborativos de trabajo.

Como explica Bourriaud (2006). La esencia de la práctica artística reside en la invención de relaciones entre sujetos, pues la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible, el trabajo de cada artista dice, es un manejo de relaciones con el mundo.

En esa misma línea *relacional*, el sociólogo Howard Becker (2008) nos descubre como las obras no son productos de individuos “*artistas*”, son producto de colectivos de personas que cooperan por medio de las *convenciones propias* del mundo del arte. Los conflictos entre artistas y sus colaboradores se desarrollan sobre las diferentes interpretaciones de esas convenciones artísticas o técnicas y no están aisladas, forman parte de un sistema entrelazado de convenciones; entre ellas el equipo, los materiales, la formación, los lugares e instalaciones disponibles, los sistemas de conservación, y todavía el estereotipo de artista romántico.

Becker pues, vincula la asunción de las convenciones vigentes con el éxito, y en cambio las nuevas soluciones no convencionales a la falta de reconocimiento y la libertad creativa. Explica como las situaciones revolucionarias, inevitablemente afectan al hecho de *quienes pueden actuar juntos para hacer qué*, implican cambios deliberados en los lenguajes convencionales del arte.

Sobre esta idea de intercambios entre lo técnico y lo conceptual nos parece especialmente pertinente el concepto de *momento editorial* que Becker propone, lo define como las situaciones en que se concretan las decisiones clave de los artistas en la creación de sus obras. Son esos momentos, poco definibles e inestables, donde se produce la solución que materializan la obra, donde aparece el intercambio entre técnicos y artistas, como un nodo en la red de producción en el que se hace inidentificables los roles.

Los artistas, según Becker, tienen dificultad para verbalizar y dar razones sobre estas situaciones, suelen utilizar expresiones como "suena mejor así", "me pareció bien" o "funciona". Los artistas cooperan sobre la base de esas vaguedades confiables, y explica:

“Durante el momento editorial, entonces, todos los elementos de un mundo de arte están presentes en la mente de la persona que toma la decisión, que imagina las posibles respuestas a lo que se hace y toma las siguientes decisiones de acuerdo con eso. Se toman múltiples pequeñas decisiones en un diálogo constante con la red cooperativa que constituye el mundo del arte en el que se hace el trabajo.”⁹

Este concepto aclara las relaciones interdependientes entre técnico y artista. Este intercambio de papeles, ocasional e indefinido parece clave a la hora de para poder producir una obra fuera de las convenciones y reglas habituales del mundo del arte. En palabras Richard Sennet «No dividir el pensar del hacer, sino desarrollar el pensar que el hacer genera».¹⁰ Podríamos decir una manera de pensar colectiva

Paradójicamente estas relaciones interdependientes entre artista y ejecutor consolidan el relato convencional sobre el poder del artista romántico. Las creencias sobre el arte y su construcción social como explica Pierre Bourdieu (1995) se fundamentan sobre la creencia colectiva o mejor aún, sobre el desconocimiento colectivo, dice, colectivamente producido y mantenido, desconocimiento que fundamenta la capacidad del artista para producir el capital simbólico. El artista pues primará las acciones que consolidan ese capital simbólico sobre la materialización de la pieza. es decir, el trabajo de conceptualización, las justificaciones teóricas, la investigación, pero también las tareas de gestión asociadas a cualquier profesión, la comunicación, la promoción, el seguimiento, y financiación de sus proyectos.

El colaborador técnico del artista, al trabajar en la ejecución de la obra con materiales y procedimientos complejos, y contextos experimentales accede a las dinámicas asociadas tradicionalmente al arte como

⁹ Becker, H. (2008). (p. 235).

¹⁰ Sennett, R. (2009). El artesano. Barcelona: Anagrama (p. 10).

*téchne*¹¹, es decir, a la capacidad que tiene la práctica artística de producir un conocimiento no asequible a través de la teoría de sus conceptos y lenguajes. Dicho de otra manera, el artista estaría delegando parte de este proceso de generación de conocimiento, mediante la *téchne*, en sus colaboradores técnicos. La aportación de los colaboradores técnicos en la aplicación del I+D, la alta tecnología o los nuevos materiales, está modificando el carácter de algunas obras que son al mismo tiempo, obras de arte, investigaciones tecnológicas y experimentos científicos. ¿Dichos técnicos, en esos casos tendrían entonces parte de la responsabilidad en las soluciones artísticas de las obras?

El hecho del encargo en la construcción de una pieza de arte a una empresa o particular es entendido convencionalmente como un proceso eminentemente mecánico con un principio y un fin comercial. Cobra entonces especial importancia las preguntas sobre el quién, el cómo, el dónde y por cuánto se realizará la pieza. ¿Es así en los casos que interviene la investigación tecnología y la experimentación artística? ¿En algunos casos concretos pueden aportar nuevos conceptos al propio autor? ¿Por qué entonces no se da visibilidad a sus aportaciones? Un espacio posible para un *arte* donde la actividad del artista se desvanece¹².

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO GENERAL

- Demostrar la importancia histórica de la figura del colaborador técnico en los procesos de ejecución de las obras de arte contemporáneo.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Explorar la actividad de la figura del colaborador técnico del artista para aclarar y precisar su estatus y visibilidad.

¹¹ Etimológicamente *téchne*; traer ahí delante, desocultar

¹² Este artículo expone algunas de las conclusiones de la investigación realizada en la tesis de Galván Lamet, P. J. (2018) La figura del fabricante en los procesos técnicos de arte contemporáneo <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49654/>

- Averiguar la responsabilidad artística en la actividad del colaborador técnico sobre la obra de arte, y su transcendencia creciente en la revolución digital

3. METODOLOGÍA

Dentro del mundo del arte la producción es una cuestión opaca y confidencial por lo que la literatura publicada es muy reducida y no existen especialistas en este campo. Dadas estas peculiaridades hemos desarrollado un modelo metodológico basado en la combinación de tres fuentes principales:

En primer lugar, los textos teóricos se han seleccionado con la intención de contextualizar y explicar el fundamento social y esta figura. Nos hemos apoyado especialmente en los autores Howard Becket (1928) y Richard Sennet (1943) entre otros.

En segundo lugar, la monografía editada por la revista Artforum que dedicó en 2007 un número especial sobre los productores de arte. Hemos contado con la colaboración personal de Michael Petry (1960) uno de los primeros crítico y artistas dedicados a este tema. Además de un recorrido histórico fundamentado en Rosalin Kraus (1941) .

En tercer lugar, un trabajo de campo¹³ ha sido fundamental para suplir la escasez de investigaciones disponibles dada la novedad y singularidad del tema. La investigación realizada ha sido necesaria para acercarnos a fuentes directas, en tres direcciones complementarias:

- Una investigación cualitativa basada en una entrevista en profundidad semiestructurada o focalizada donde se ha priorizado la selección de los entrevistados: diez especialistas en diferentes áreas del mundo del arte para poder acceder a diferentes perspectivas sobre nuestro objeto de estudio.
- Las entrevistas a fabricantes se han basado en seleccionar circunstancias de trabajo diversas que aportaran experiencias

¹³ Ver (p.30) Tesis de Galván Lamet, P. J. (2018) La figura del fabricante en los procesos técnicos de arte contemporáneo. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49654/>

contrastables. Importantes fabricantes de arte como Dan Benveniste. Fabricator-editor de obra gráfica de Ángela de la Cruz, Jacobo Castellanos, Cristina Iglesias, Rita McBride, entre otros. Rubén Polanco. Fabricator-artista y escultor para Juan Muñoz, Cristina Iglesias Guillermo Perez Villalta. Ektor Rodríguez. Fabricator-asistente de escultura y jefe de proyecto de Anish Kapoor. Andoni Trecet. Fabricator-fundidor de la empresa Alfa-Arte de producción escultórica, con clientes como Miquel Barceló, Pellu Irazu, etc. Adam Lowe. Fabricator-mediador digital de la empresa Factum Arte, con clientes como Anish Kapoor, Marc Quinn, Marina Abramović, etc.

- Las entrevistas a artistas han sido seleccionadas con una especial afinidad con la colaboración o la investigación tecnológica.
- Las entrevistas a galeristas o gestores han sido necesarias para recabar una opinión fundamentada en el entorno institucional y comercial del arte. La participación de Vicente Todolí¹⁴ nos ha garantizado una visión a nivel internacional.

4. PRECEDENTES

Desde las primeras vanguardias, la tecnología se ha interpretado como una metáfora de liberación de los procedimientos tradicionales del arte asociados a la mimesis. Pero es sobre todo el *ready-made* dadaísta con la iniciativa duchampiana de *transportar* objetos no artísticos hacia el campo del arte, la que inicia el abandono de la ejecución de las obras, y al mismo tiempo incorpora literalmente a los objetos industrialmente elaborados a la obra. Ya en 1923, László Moholy-Nagy realizó un pedido por teléfono de cinco imágenes de esmalte sobre acero, para que los produjera una empresa de Berlín. La mano del artista ya no era indispensable a la hora de ejecutar una obra, y las empresas convencionales podían colaborar en este cometido.

¹⁴ Director Artístico en IVAM, Valencia (1988-96). Tate Modern, Londres (2003 – 2010)

Las estrategias de producción de obras con asistentes y procedimientos industriales se inauguran audazmente con las serigrafías en serie de Andy Warhol, y anticipan los procedimientos de los *artistas-marca*¹⁵ actuales con la industrialización del trabajo con asistentes.

Esta evolución se justifica teóricamente con el exitoso concepto de *espacio expandido* acuñado por Rosalind Krauss (1941). Según el cual el arte había entrado en la era "*post-medio*", en la que los medios artísticos habían dejado de ser el eje que estructuraba la investigación del artista. Esto en la práctica suponía un alejamiento definitivo de las pericias técnicas, una renuncia a la maestría que se dejaba en manos de técnicos especialistas. La libertad del artista impulsaba otras posibilidades de producción y representaba un reforzamiento de la creatividad de los autores.

Será el minimalismo el que *expande* la producción industrial del arte y el trabajo con colaboradores industriales y sus modos de producción. Como explica claramente Hal Foster: "El minimalismo y el pop a menudo se aproximaron a un modo de producción en serie que les emparentaba, como a ningún arte anterior, con nuestro sistemático mundo de bienes de consumo e imágenes"¹⁶. EL minimalismo se alejaba de la ejecución humana y exigía a la obra un acabado industrialmente geométrico, Dan Flavin reivindicaba "no ensuciarse las manos", potenciando la colaboración con productores no artísticos y el acercamiento del artista a profesiones y modos de trabajo empresariales.

Las nuevas prácticas artísticas como el Land Art, las instalaciones, performance, potencian las experiencias colectivas y colaborativas, naturalizando la colaboración artística incluso en la producción de la documentación gráfica de las obras. De igual manera el arte conceptual también reforzará las estrategias subsidiarias en la producción de las obras fortaleciendo las posturas teóricas del artista, y el abandono de la ejecución.

¹⁵ Se refiere a artistas preminentes en el mercado cuyos modos de producción están industrializados y diferidos a un gran número de asistentes y fabricantes

¹⁶ Foster, H. (2001). El retorno de lo real. Akal (p.110).

Es pues en los primeros años 60 hasta finales de los 70 cuando se produce un contexto general, político, social y teórico que refuerza los comportamientos y actitudes colectivas. Movimientos como la lucha por los derechos civiles, la contracultura, las protestas estudiantiles, la revolución sexual o la segunda ola del feminismo van a crear una atmósfera social que potencia lo colaborativo y socaba las bases de la autoridad. Además de un desarrollo tecnológico, como anota Paz Tornero (2012), la carrera espacial, el desarrollo militar en la guerra de Vietnam, la difusión del medio televisivo dota del contexto necesario para que los artistas comenzaron a intervenir en las nuevas tecnologías. Los años sesenta dotarán de la base sociológica necesaria, para la demanda de un arte con vocación pública, y desarrollo tecnológico que dan fundamento al crecimiento de un arte más involucrado en la nueva sociedad; el arte público.

Es en EE. UU. como nuevo centro del arte contemporáneo internacional donde se produce con más fuerza este proceso de industrialización del arte, conformando la fábrica como nuevo sitio de la creación artística. Una creciente demanda de arte público para sus ciudades va a dar pie a que las empresas empiecen a ofrecer servicio exclusivo para artistas.

El acercamiento del arte hacia la arquitectura desde el minimalismo acabara arrastrando al artista hacia los modos de trabajo del estudio del arquitecto y a la obra como proyecto. Las dimensiones de las obras condujeron inevitablemente a la combinación de medios, desde camiones hasta excavadoras, dinamita y bulldozers, favoreciendo así un trabajo colectivo. Como explica Armajani¹⁷ hablando de arte público, defendían el acercamiento colectivo al problema común, en lugar del acercamiento individual, pues la idea individual les parecía bárbara y que la obra de colaboración era la metodología esencial para identificar y resolver los problemas públicos.

El acercamiento entre arte e industria se realiza en una doble dirección: por un lado, la industria se interesará por las necesidades técnicas de la producción del arte y sus posibilidades comerciales y promocionales y

¹⁷ Citado por Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado. Mondadori. (p. 166).

de comunicación, el arte por su parte se irá acercando progresivamente a la oferta técnica y sus formas de gestión. Muchas de las primeras empresas que aceptaron trabajar con artistas eran fabricantes de metal y las nuevas técnicas de construcción en arquitectura, así como la tecnología aeroespacial desarrollada después de la segunda guerra mundial facilitara este proceso. Por ejemplo, la legendaria Treitel-Gratz Co., Inc. que trabajó con Donald Judd, Barnett Newman, Sol LeWitt y realizó los pararrayos de acero de Walter De María. Entre las pioneras Milgo Industrial, que incorporó nuevos procesos en la formación y acabado de metal de los rascacielos que fueron utilizados en nuevas estrategias escultóricas de trabajos para Donald Judd, Richard Serra y creó nuevos procedimientos para la obra pop de Claes Oldenburg.

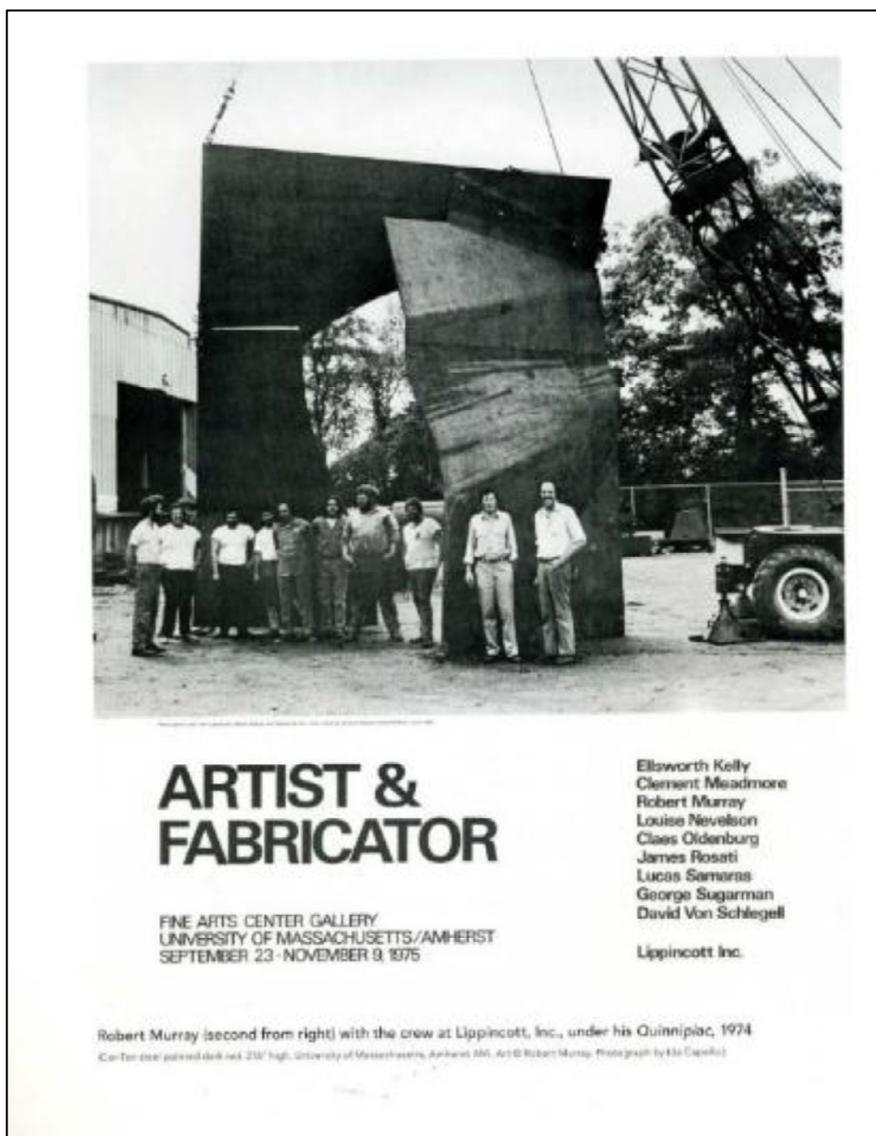
En 1966, la aproximación entre las tendencias artísticas e industriales se concretan en la fundación por Donald Lippincott y Roxanne Everett de la empresa Lippincott Inc., que será el primer fabricante industrial dedicado exclusivamente al arte, a la escultura a gran escala. Kenneth Tyler abre también en ese año la empresa Gemini GEL para investigar industrialmente el grabado experimental. Dick Polich abre su fundición en Cold Spring, Nueva York a finales del 68. Lippincott, Polich y Tyler inician el cambio de la empresa hacia la producción de arte

Podemos elegir a Donald Lippincott¹⁸ como representante de la figura inaugural del art fabricator pues su empresa se dedicadara exclusivamente a la producción de arte contemporáneo, des vinculada de los oficios tradicionales como la impresión o la fundición, con relaciones duraderas con artistas destacados como Claes Oldenburg, Barnett Newman, James Rosati, etc. En su actividad debemos destacar de una manera especial la exposición realizada en Masachussets en 1975 que tiene el sorprendente nombre de *Artist and Fabricator* . Representa a nuestro parecer el momento en que se consolida la figura del art-fabricator y el termino art-fabricator. Pues en el mismo catálogo se incluye una entrevista con los fundadores de la empresa, Don Lippincott y Ro

¹⁸ Sims, P. (2012). «Introduction». En Lippincott, J. Large scale fabricating sculpture in the 1960's and 1970's (pp. 11-23). Nueva York: Princenton Archi-tectural Press.

xanne Everett. Son presentados en el texto como elementos claves y esenciales para entender la escultura monumental pública y la empresa es nombrada en el catálogo como la única empresa de su clase en EE. UU..

FIGURA 1. Portada del catálogo de la exposición *Artist & Fabricator*.



Fuente: Ida Capello

Debemos entender el hecho de incluir en el nombre de la exposición a los constructores de las piezas su igualamiento moral con los artistas, y un reconocimiento de la importancia técnica y creativa del rol del fabricante. Es significativa la imagen de la portada del catálogo que hace protagonistas de la exposición al equipo de colaboradores técnicos y no a los artistas, es quizás la ocasión más clara donde un colaborador técnico comparte la visibilidad pública como un igual con el artista. En efecto, la empresa funcionaba como una extensión del estudio del artista y el propio Dan afirmaba que "a menudo hacemos cambios importantes durante el proceso de fabricación," aportando una gran cantidad de "interacción" y "pensamiento". Una obra podía estar en proceso de fabricación entre seis meses y un año, y durante ese tiempo se iban acomodando flexiblemente las fases del trabajo desde la idea inicial a la materialización de la obra, adaptándose a los modos y tiempos de los diferentes artistas ya que la fábrica podía estar trabajando eficientemente en varios proyectos de manera simultánea. Las diferentes formas de plantear los inicios de una pieza reflejan la confianza de los artistas en la interacción con Lippincott y su capacidad para llegar a un entendimiento final. El trabajo de Lippincott empezaba con una conversación inicial con el artista para revisar el proyecto. A partir de estos modelos y estudios preparatorios, se definían materiales y escalas, luego se hacía una aproximación de costes y estimación de fechas, incluyendo los posibles requerimientos de ingeniería, transporte, e instalación. Una vez decidido todo ello se encargaban los materiales y empezaba la construcción. Los artistas podían estar implicados en todas las fases de fabricación, sobre todo en el momento de la soldadura por puntos, que era cuando se podían hacer más fácilmente los cambios en las piezas. Luego se completaba el ensamblado y se discutían acabados, pintura y finalización. La proximidad a New York hacía posible que los artistas viajaran en el día o incluso se quedaran allí durante el proceso de fabricación.

Estos hechos apoyan nuestra hipótesis de que el rol de fabricante moderno de arte se origina en los antiguos oficios artísticos (fundidores, grabadores, editores) expandidos a través de los objetivos creativos de

los artistas hacia el mundo industrial y tecnológico y es el origen de las modernas empresas actuales de producción de arte.

El desacoplamiento entre el artista y sus tradicionales oficios abrió un espacio para que el fabricante de arte se convirtiera en un rol necesario en el arte contemporáneo. Este rebasamiento no implica la anulación de las anteriores formas de producción sino su acumulación en capas sucesivas, que irán asumiendo todas las capacidades tecnológicas que la sociedad ofrece al artista. Sociedad sometida ya a un proceso de *artisitización* de todas sus actividades profesionales y comunicativas.

¿Significa esto que el arte contemporáneo acabará visibilizando la figura del productor como el resto de las disciplinas artísticas? Y más aún ¿Son las empresas de fabricación con las nuevas tecnologías capaces de producir por ellas mismas capital simbólico de un artista? ¿En qué condiciones?

4. RESULTADOS

El rol del fabricante tiene su origen en las tradicionales figuras del editor gráfico y el fundidor, al que se han ido añadiendo los editores fotográficos y audiovisuales, colaboradores de industriales, y expandido su potencial con la reciente revolución digital, incorporándose al *mediador digital*, que permite esta interrelación de oficios, medios y tecnologías. Podemos destacar después de nuestro trabajo de campo¹⁹ las siguientes características y funciones:

1. El *fabricator* funciona como una figura que engloba e incluye la evolución histórica de la ejecución subsidiaria: artesanos de taller, maestros de oficios artísticos, empresas industriales y mediadores digitales. La figura del fabricante contiene los diferentes perfiles del personal de apoyo del artista cuando su participación es relevante.
2. La figura del *fabricator* es un rol destacado y en expansión en los modos preminentes del arte contemporáneo internacional.

¹⁹ Ver tesis de Galván Lamet, P. J. (2018) La figura del fabricante en los procesos técnicos de arte contemporáneo <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49654/>

Después de realizar nuestro estudio, hemos verificado el fuerte impacto que la producción de arte basada en *fabricators* tiene para los artistas relevantes y con acceso al mercado.

3. La figura del *fabricator* realiza las siguientes funciones;

Asesor. Decide junto al artista la viabilidad del proyecto. Informa y propone nuevas técnicas o materiales. Ayuda, como pedagogo, al artista a entender mejor las posibilidades y limitaciones de los medios. Puede actuar en sus relaciones como contraste conceptual para el artista.

Realizador. Ejecuta personalmente la obra y condiciona su aspecto final determinando la calidad, durabilidad, conservación y coste. Posibilita la producción en tiempo y presupuesto acordado. Coordina y documenta equipos y fases de producción, proporcionando el espacio y las herramientas necesarias.

Investigador. Investiga soluciones técnicas específicas para la obra y tendencias tecnológicas de posible interés para el artista. Promueve en los artistas la innovación y la experimentación. Crea y combina herramientas y nuevos procedimientos.

Empresario. Ofrece servicios en la gestión, montaje, transporte, instalación de la obra. Posibilita una red de contactos necesarios para la producción. Opera como promotor de arte y dinamizador comercial.

Socio. Actúa, en los casos en que la relación con el artista es duradera, como testigo privilegiado y asociado del artista para materializar su ejecución, tendiendo a crear relaciones duraderas, colaborativas y organizadas en redes de producción.

1. El *fabricator* asume la responsabilidad técnica de la obra, pero en los casos en los que su relación con el artista es duradera en el tiempo, tiende a compartir con él los procesos de producción cercanos a las decisiones creativas, y los llamados *momentos editoriales*, que sirven para decidir aspectos fundamentales de las obras que lindan con la colaboración artística.
2. Respecto a la documentación y visibilidad del trabajo de los fabricantes, estas vienen dadas por la actividad de sus empresas en la red, que se apoyan en la relevancia social de los artistas para

los que trabajan para conseguir encargos y clientes, es decir, se basan en la fortaleza de la figura del artista como modo de producción de aura para generar confianza comercial. La firma o marca facilita la comercialización de la obra y aporta claridad al mercado. La actitud general del fabricante es de confidencialidad, hecho que dificulta su investigación, puesto que es muy difícil en general acceder a los detalles de la producción de las obras. Esta reserva se concreta legalmente en el caso de los artistas-marca.

3. El término que hemos propuesto, *fabricator*, se justifica en la importancia histórica demostrada en el estudio de la producción de arte público en Estados Unidos y, sobre todo, por su utilización en la exposición *Artists and Fabricators* de 1975 en Massachuset. Se trata de un término que explica la función de su rol, su origen anglosajón y su utilización cada vez más generalizada en la producción internacional de arte; aunque debemos admitir que, una vez propuesto a los especialistas en el trabajo de campo, no ha sido admitido unánimemente, valorándose alternativamente el término castellano de *productor*. Sin embargo, la utilización del término *fabricator* contribuye a explicitar la transformación del medio artístico, su carácter colectivo y proyectual y la diferenciación de proyectos autoproducidos.

5. DISCUSIÓN

La justificación de la ejecución subsidiaria de una obra de arte es entendida como un falso debate dentro del arte contemporáneo, pues es una práctica que ha caracterizado gran parte de la producción del arte en el siglo XX y XXI. Las discusiones más relevantes y sensibles que el rol de los art-fabricators suscita las podemos articular en torno a tres grandes temas; su *visibilidad* y la *artisticidad* de su trabajo y el impacto *tecnológico* que supone ese trabajo para el mundo del arte.

Primero, respecto a su *visibilidad* es mayoritaria la idea que los artistas poseen la total autoridad en lo que afecta a la visibilidad de sus *fabricators*, a diferencia de otras artes como el cine o la arquitectura que

tienen protocolos profesionales que lo facilitan. La posición del artista plástico es jerárquica respecto a sus fabricantes y suele estar avalada bajo un contrato laboral que permite el control de esa información por parte del artista. En el caso de los *artistas marca* es reforzado con cláusulas específicas de confidencialidad. El artista decide qué se debe comunicar y que no, respecto a los datos de producción de sus obras.

Esta autoridad es respetada por las instituciones culturales que siguen sus instrucciones respetuosamente en todo lo tocante con la información que se comunica sobre la obra. Así lo ven algunos galeristas y gestores, para ellos es irrelevante como se produce la obra para poder valorarla. Paradójicamente existe la necesidad institucional y legal de conservar la mayor cantidad de información posible sobre las cuestiones de producción de las obras, custodiadas o compradas por museos y galerías, independientemente de la visibilidad que se dé a esta información, pues es muy útil para afrontar los eventuales problemas de restauración, protección, y los posibles casos de producción de obra póstuma²⁰.

En algunos casos los artistas creen relevante está información para la comprensión de las obras como el caso de Hamilton. De igual manera algunos artistas han dado especial protagonismo conceptual a la participación de voluntarios o la ejecución remunerada en sus obras son los casos de Ai Weiwei, Franz Ackermann o Santiago Sierra, por ejemplo.

Es de destacar la posición de algunos artistas por ejemplo Jan Hendrix al respecto, que ha desdoblado su estudio de trabajo en dos. Uno para su trabajo creativo, otro para su estudio con colaboradores, procurándoles visibilidad con una web específica para ellos ²¹. De la misma manera otros artistas ²² ha desarrollado un estudio donde la participación y visibilidad de sus colaboradores es protagonista como es el estudio de Olafur Eliasson. En estos casos los artistas han roto ya con los límites

²⁰ Se refiere a una obra producida después de la muerte del artista utilizando técnicas de reproducción como vaciados, planchas de grabado, copias fotográficas.

²¹ Jan Hendrix otorga visibilidad a sus colaboradores en su página web Hendrix + Studio.

²² La lista de su personal esta publicada en su web con sus cargos específicos

de las disciplinas profesionales y artísticas y los rigores de la opacidad de unos privilegios anquilosados.

La mayoría de *art-fabricator* consultados admiten su falta de visibilidad, para poder acceder a mejores proyectos y mantener relaciones estables y cercanas con los artistas. Pero consultan a los artistas cómo y qué comunicar desde sus webs, donde suelen destacar la participación en obras de artistas relevantes como forma de prestigiar su trabajo y como reclamo comercial. Suelen contar con los permisos de que información e imágenes puede publicar en sus webs. En otros casos se les pide a los fabricantes no añadir ningún tipo de sello o marca de su participación industrial ²³ en las obras. En general la visibilidad que el fabricator reclama se decanta más sobre las condiciones efectivas de trabajo aspecto legales y laborales como pueden ser la peligrosidad, toxicidad, seguridad social, salarios, etc.

Los *artistas marcan* suelen dar a sus colaboradores cercanos un reconocimiento en el círculo de sus relaciones personales y más cercanas ²⁴ pero casi nunca de una forma institucional y pública. Aunque es normal que realicen videos de *making off* con sus asistentes para sus webs.

Michael Petry propone a los artistas dar mayor visibilidad a sus fabricantes, pues es cada vez más común que no se ejecute personalmente las obras y cree positivo reducir la paradoja que se produce en el artista entre su libertad en no ejecutar su obra y la innecesaria exaltación de su figura que nadie pone en cuestión. Aunque evidentemente el recelo que se encuentra en algunos artistas en compartir información sobre sus fabricantes pues refleja un posible impacto negativo en su imagen y por lo tanto en su capital simbólico que repercutirá en su valoración en el mercado. Es interesante añadir el comentario del conocido fabricator Rubén Polanco ²⁵ que matiza que los más reticentes artistas en dar visibilidad a sus fabricantes suelen ser artistas más jóvenes e inseguros.

²³ Según Andoni Trecet director de Alpha arte.

²⁴ Según Ektor Rodríguez asistente, artista, art-fabricator jefe del equipo del artista Anish Kapoor.

²⁵ Fabricator, artista y escultor para Juan Muñoz, Cristina Iglesias Guillermo Perez Villalta, entre otros.

Según Glenn Adamson y Julia Bryan-Wilson (2016) los grandes talleres de fabricators, acrecientan su visibilidad en la red algunos de ellos, incluso, están publicando monografías de sus trabajos, demostrando sus importantes contribuciones estéticas a las obras de los artistas y posicionándose como un factor determinante del éxito de estos

En segundo lugar, el grado de participación en la *artisticidad* que pueden tener los roles subsidiarios. Este tema no suele ser relevante en la mayoría de los casos pues la actividad del fabricator parte de una relación estrecha y discursiva con el artista y se instituye sobre una premisa obvia dentro del mundo del conocimiento y del arte: la idea tiene más valor que su ejecución, concepto admitido mayoritariamente y que fundamenta gran parte del desarrollo del arte moderno²⁶ y contemporáneo donde el proceso técnico-manual queda relegado a un plano subsidiario. Esta premisa condiciona la relación entre artista y fabricator, que se enfatiza por los roles de cliente y proveedor de la actual economía de mercado y de una sociedad del conocimiento en la que el acceso a la información funciona como mercancía. Por tanto, la obra solo estará finalizada si el artista reconoce en ella la materialización formal de su idea. Pues las tareas de los fabricantes suelen ser mecánicas y muy supervisadas por el artista. Es clara las estrategias de grandes *artistas marca* como Koons, Hirst, Murakami, que diseñan su participación de los fabricators, con operaciones pensadas para que no aparezca el toque individual, y puedan ser supervisadas rigurosamente.

Para algunos teóricos la aportación del trabajo de fabricador en algunos casos es sin ninguna duda artística como Germano Celant (2003), refiriéndose al trabajo del famoso fabricator Mike Smith. “Esta acción implica una experiencia relacionada con un proceso de aprendizaje y especialización entre el procedimiento y el conocimiento, de modo que el acto se hace cognitivo y el conocimiento activo”.²⁷ En este plano teórico debemos plantearnos si la generalización de la actividad del fabricator cuestiona una característica tan esencial en el arte como es la

²⁶. Litigio iniciado desde el Renacimiento con la disputa del valor del arte ante la artesanía Blunt, A. (1982). La teoría de las artes en Italia. Madrid: Cátedra (p. 66).

²⁷ Mike Smith Studio Making Art Work (2003). Patsy Craig (pp. 12-16).

«*autopoiesis*»²⁸, por la que cada idea encuentra su propia forma o, en palabras de Juan Luis Moraza (1999)²⁹ Es la capacidad de un sistema para organizarse de tal manera que el único producto resultante es él mismo. No hay separación entre productor y producto. El ser y el hacer de una unidad *autopoietica* son inseparables y esto constituye su modo específico de organización. Entonces, si el artista no ejecuta la obra, ¿cómo se encuentra esa unidad entre la forma y la idea?

Y, en tercer lugar. La cuestión más sensible se refiere al *impacto tecnológico* que los fabricantes están ofreciendo como una nueva caja herramientas para los artistas. Como muestran Glenn Adamson y Julia Bryan-Wilson en su reciente trabajo (2016), el debate se está desplazando realmente hacia si la capacidad y potencia de la fabricación, en sus palabras «se ha vuelto tan grande que supera a la concepción». Estos mismos autores apuntan al hecho de cómo los valores de la producción se están convirtiendo en el centro de la escena artística, asumidos sin discusión por curadores, galeristas, etc..

Un caso muy claro es la obra de Marina Abramović *Sculptural Works*³⁰ de Marina Abramović (2011). Una escultura de alabastro, realizada en estrecha colaboración con Factum Arte. En 2012, Marina Abramović llegó a Factum Arte con una petición específica, ella quería encontrar una manera de hacer un objeto físico que capturara su presencia, pero de una manera permanente y efímera la vez. Factum propone la resolución técnica que consiste en que se han codificado los valores tonales del medio fotográfico y se han traducido a un archivo 3D. El tono puede ser transformado en relieve, atribuyendo profundidad a la escala de grises, para convertir una imagen en una forma de 3D los traslada al medio escultórico por medio de una fresadora digital, produciendo un efecto fotográfico visto de frente y un efecto abstracto visto desde cualquier otra perspectiva.

²⁸ Propuesto por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en 1972.

²⁹ Moraza, J. L. (1999). Decálogo-deseo para un arte de la enseñanza (de las artes); véase en <https://cutt.ly/3U93s1f>.

³⁰ Véase en Experimentos en tono y relieve, en FactumArte; <https://cutt.ly/IU9952b>.

Esta capacidad intermedial e interdisciplinar de la tecnología supone una especialización técnica tal que el artista demanda un intermediario técnico no solo por el desconocimiento de las posibilidades siempre cambiantes de la alta tecnología, sino por el acceso a unas herramientas tecnológicas muy costosas y difícilmente actualizables y rentabilizables para un artista. Amplían su espectro técnico, y pueden experimentar con el taller o en fases previas a la producción. Buscan la solución más apropiada para la idea del artista. En los casos más extremos aportan a la construcción de un hardware adecuado a la obra³¹. Con lo cual contribuyen a definir las características diferenciales de cada artista.

6. CONCLUSIONES

El fabricante de arte es un rol definido y asumido relativamente por el mundo del arte. Pensamos, junto con Germano Celant (2003), Michael Petry (2011), Glenn Adamson y Julia Bryan-Wilson (2016), que el *art-fabricator* debe ser visibilizado por el propio artista, el mundo del arte y sus instituciones, aceptando y reconociendo su relevancia creciente en la producción de arte del siglo XXI.

Actualmente la *visibilidad* del *fabricator* se desarrolla dentro de círculos del arte apartados del ámbito público. Desde el punto de vista de las instituciones y de la gestión patrimonial, observamos la importancia de incluir a los *fabricators* en los protocolos de catalogación de las obras dada su importancia en la reconstrucción y restauración o reedición del patrimonio artístico. Su visibilidad pública queda en manos de los propios fabricantes a través de sus webs y la reclamación de una legislación más clara sobre su categoría laboral y sobre todo sus condiciones reales de trabajo.

Respecto a la *artisticidad* que aporta a la obra es asumido como parte del trabajo de colaboración con los artistas. Pero su reconocimiento pocas veces sale de un ámbito restringido, aunque periódicamente

³¹Ver caso de estudio sobre la construcción de la impresora de cemento para Anish Kapoor de 2009 en la tesis de Galván Lamet, P. J. (2018) La figura del fabricante en los procesos técnicos de arte contemporáneo <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49654/> Greyman Cries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked. (p.460)

emergen conflictos de intereses con los artistas por los términos en que *fabricator* interviene en la obra pudiéndose entender como una coautoría o colaboración. Esta situación es consecuencia de la diferencia de criterio respecto a las tareas que un artista debe realizar, pues la función principal de un artista del siglo XXI es la acumulación de *capital simbólico* no la materialización de la pieza. La coherencia artística entre forma e idea se mantiene en el diálogo y la interacción con el *fabricator* en lo que Becker (2008) llama el «momento editorial».

Pero es el *impacto tecnológico* sobre la obra, protagonizado por talleres multidisciplinares con un alto grado de sofisticación tecnológica, las que amplían desmesuradamente las posibilidades técnicas para los artistas, y están afectando a los modos de colaboración artística e inclusive conmocionando el desarrollo del arte y la propia materialización de la obra.

Tanto Glenn Adamson y Julia Bryan-Wilson (2016) Latour, B. y Lowe, A. (2010) entiende el momento actual como un cambio de paradigma que está afectando a la concepción de la producción de la obra y del arte en sí mismo. Los proyectos que dirigen están redefiniendo la relación entre el artista y su *fabricator*, ofreciendo más protagonismo a este último. Su trabajo puede tener consecuencias a largo plazo dada la capacidad de la producción digital de hacer *editable* cualquier superficie en palabras del galerista Fernando Cordero “se puede llegar a la desaparición, no del artista, que pasaría a ser una especie de autor colectivo, las obras pueden llevar a la desaparición del objeto artístico como tal y su sustitución por una multiplicidad de objetos, representativos de los valores que encarna desde el punto de vista del lenguaje”³² incluso la propia idea de arte.

El *art-fabricator* se vislumbra como un factor necesario de mediación para la formación de equipos multidisciplinares relacionando cada vez más con los límites de la ciencia y la alta tecnología. Por ejemplo, las formas de producción del estudio del artista Olafur Eliasson, expuestas anteriormente, ilustran esta idea de la interconexión de disciplinas y

³² ver tesis de Galván Lamet, P. J. (2018) La figura del fabricator en los procesos técnicos de arte contemporáneo <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49654/> (p.394)

roles. En su estudio, se realiza un tipo de producción de conocimiento a medio camino entre el arte, la ciencia, y la producción convencional, la iniciativa empresarial y la pública; una posición negociada entre la producción colaborativa y la autoría artística, y entre la ética, la económica y la ecología. Destacamos en esa línea el ejemplo paradigmático del trabajo en el Mit medialab de Massachussets de Neri Oxman donde une arte, biología, ingeniería, destacamos la creación de Silk Paviloon 2013, una en los límites del arte y la ciencia.

8. REFERENCIAS

- Adamson, G. y Bryan-Wilson, J. (2016). *Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing*. Thames and Hudson (cap 7).
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Prometeo
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Córdoba: Adriana Hidalgo.
- Celant, G. (2003). *Making Art Work*. Londres: Trolley Publishing.
- Kuo M. (2014) *Industrial revolution: The History of Fabrication*. Recuperado e7 - 2-2017 de <https://cutt.ly/PU98xE5>;
- Labaco, R. (2013). *Out of Hand: Materializing in the Postdigital*. Black Dog
- Latour, B. y Lowe, A. (2010). «The migration of the aura or how to explore the original». *Switching Codes*: University of Chicago Press.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Anagrama.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Mondadori.
- Petry, M. (2011). *The Art of not Making*. Thames and Hudson.
- Rose, B. (1968). «Blow up: The problem of scale in sculpture». *Art in America*, 4, pp. 80-91.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sims, P. (2012). «Introduction». En LIPPINCOTT, J. *Large scale fabricating sculpture in the 1960's and 1970's* (pp. 11-23). Nueva York: Princenton Architectural Press.
- Tornero, P. (2012). *Tecnologías de la creatividad*. Tesis doctoral. Madrid.

CREATIVIDAD E IDEA: ANÁLISIS DE LOS MECANISMOS INTERNOS DE CONCEPCIÓN

ALBERTO NICOLAU-CORBACHO

Universidad Politécnica de Madrid, España

M^a PAZ SÁEZ-PÉREZ

Universidad de Granada, España

AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ

Universidad Politécnica de Madrid, España

TOMÁS GIL-LÓPEZ

Universidad Politécnica de Madrid, España

1. INTRODUCCIÓN

Todo ser humano está constantemente realizando acciones creativas. La capacidad de pensar de forma creativa no es algo que pertenezca a unos privilegiados o genios que con sus descubrimientos o aportaciones a la cultura dejen su huella en la historia, sino que es algo propio de todas las personas. Es una capacidad que está íntimamente ligada al propio proceso de pensamiento.

Diversos estudios (Navarro, 2020), (Alba, 2016), (Espinoza, 2014), (Gervilla, 2012), (Velasquez et al., 2010), (Kaufman et al., 2005) analizan la creatividad y su implicación en diversos ámbitos relacionados con el proyecto arquitectónico.

Según Vygotsky (2004), un acto creativo es cualquier acción o pensamiento que suponga para el individuo la producción de una novedad respecto a todo lo conocido, aprendido o asimilado con anterioridad por este. La creatividad es por tanto una capacidad que pertenece al sujeto, que forma parte del mecanismo de comprensión del medio en el que se

encuentra y que permite su interacción con él y su adaptación al mismo (Zweig,2012).

Desde este punto de vista, no importa si el resultado de la acción creativa es grande o pequeño, si tiene alguna trascendencia para los demás o si por el contrario su influencia se limita a la persona que realiza la acción. La creatividad es parte intrínseca del comportamiento humano, tanto de su capacidad de aprendizaje y comprensión del medio como de su habilidad para interactuar con el entorno y progresar en él.

La diferencia entre la creatividad del genio y la del individuo anónimo no estriba en el proceso de generación del objeto propositivo, que es en ambos casos el mismo, sino en el impacto que dicho objeto produce en el medio (Nicolau et al, 2021).

En relación con la creatividad, se pueden distinguir dos tipos básicos de actividades en el comportamiento humano. Un primer tipo se podría denominar como ‘reproductivo’ (Vygotsky, 2004) y está directamente vinculado a la memoria; consiste, esencialmente, en la reproducción o repetición tanto de patrones de comportamiento aprendidos, incluyendo las impresiones mentales.

Evocar un recuerdo de la casa de la infancia, reproducir en la mente las imágenes de aquello que ha ocurrido unas horas antes o años atrás, revivir un sentimiento: todas estas acciones consisten en recuperar trazos de impresiones adquiridas en el pasado. Igualmente, cuando se dibuja del natural o cuando se repite una acción que alguien acaba de realizar, se está reproduciendo algo que está presente o se está llevando a cabo un comportamiento adquirido. El factor común de estas situaciones es que en todos los casos se está produciendo una recreación física o mental de un modelo o patrón que ya existe, pero no se está generando nada nuevo.

Cabe considerar que, generalmente, las actividades humanas conllevan comportamientos híbridos en los que se están realizando constantemente varias acciones simultáneas. Por ejemplo, la evocación de un recuerdo puede contener ciertas distorsiones respecto a la realidad exacta del hecho acontecido. Estas distorsiones se pueden deber a ausencias en la información almacenada pero también a la adición de impresiones

que, aun no perteneciendo al episodio evocado, se han ligado al recuerdo del mismo por algún motivo. Sin embargo, por mor de la claridad de la explicación, se puede convenir que todas las acciones descritas en el párrafo anterior son, esencialmente, actividades reproductivas.

La importancia de esta capacidad para retener experiencias previas y poder repetir comportamientos es enorme pues constituye una de las claves de la adaptación al medio de un sujeto y de su capacidad de supervivencia en él. Esta capacidad permite, por ejemplo, que, ante una determinada serie de circunstancias, el individuo pueda producir una respuesta automática con las ventajas que ello conlleva.

Es evidente que la capacidad de reproducción de algo requiere, como paso previo, de la habilidad para poder almacenar las impresiones recibidas. La memoria es, según la primera acepción del Diccionario de la Lengua Española (RAE, 2020), “la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”. Es por lo tanto la capacidad que tiene el cerebro para almacenar experiencias y recuperarlas.

Ahora bien, si la capacidad del cerebro estuviese limitada a esta actividad, entonces el ser humano sería una criatura que podría adaptarse a un entorno cuyas condiciones fuesen estables, invariables, pero no tendría la posibilidad de prosperar en un entorno cambiante. Sólo con la capacidad reproductiva, cualquier cambio inesperado en el medio que no haya sido registrado por una experiencia anterior se quedaría sin una respuesta adaptativa adecuada, con las consecuencias imaginables.

Por otra parte, un segundo tipo de actividad sería aquel que se denomina actividad creativa o combinatoria. Toda actividad humana de este tipo, aquella cuyos resultados no son la recuperación de experiencias ya vividas si no la creación de nuevas imágenes es un ejemplo de esta actividad combinatoria o creativa. El cerebro tiene la capacidad, no solo de almacenar y recuperar las experiencias pasadas, sino que también puede utilizar los fragmentos de la información adquirida para generar proposiciones y comportamientos nuevos.

Esta actividad creativa, basada en la habilidad del cerebro humano para generar nuevas combinaciones de elementos es lo que en psicología se denomina como imaginación.

La palabra imaginación, en un uso corriente, al igual que el término fantasía, puede tener un significado distinto al que se utiliza en el ámbito de la ciencia. Se puede entender como imaginario aquello que es falso, que no se corresponde con la realidad y que, por lo tanto, no tiene verdadera trascendencia. Imaginación estaría, en este sentido, ligada a la ficción y a lo onírico.

En el uso científico del término, imaginación se considera como la facultad psíquica responsable de la generación de pensamientos propositivos, de nuevas combinaciones de las impresiones adquiridas, y es, por lo tanto, la capacidad que permite la actividad creativa.

La imaginación creativa puede considerarse como un proceso de descomposición y disociación de la realidad percibida en unidades significantes que a continuación se recomponen mediante asociaciones nuevas para formar otros escenarios distintos a los ya conocidos.

Al comienzo de este proceso está la percepción externa e interna, la base de la experiencia de la persona. Todo lo asimilado es el material almacenado que se utilizará para formar constructos imaginados. El siguiente paso es la re-elaboración del material almacenado. Los componentes más importantes de este proceso son la disociación y la asociación de las impresiones recibidas por medio de la percepción.

Cada impresión es un todo complejo formado por distintas partes que pueden entenderse por separado. La disociación es el proceso de descomposición de la realidad en estas unidades independientes. Algunas piezas individuales se aíslan del fondo, algunas se conservan y otras son olvidadas. La disociación es un proceso necesario para las posteriores operaciones de la imaginación.

Para poder construir relaciones nuevas entre las unidades es necesario primero romper las asociaciones naturales con las que estos fueron percibidos. Este proceso es fundamental para el desarrollo mental de la persona puesto que constituye el cimiento del pensamiento abstracto, el antecedente necesario para la formación de conceptos. (Vygotsky, 2004)

La descomposición y recomposición de las impresiones recibidas es por lo tanto la base del pensamiento creativo. Este es un proceso que ocurre en distintos niveles; puede producirse de forma instantánea e inconsciente pero también puede producirse de forma consciente e intencionada durante un periodo de tiempo extenso.

Quizás por ello Louis Kahn (Kahn, 2003) vincule tanto la inspiración a la comprensión. El proceso de descomposición y recomposición es esencialmente un proceso de comprensión de la realidad que permite la posterior transformación de lo aprendido en forma de enunciados propositivos. Igualmente, Kahn entiende que los objetos y fenómenos de la naturaleza responden a una lógica interna, un sistema armónico que los informa y genera. También la acción del hombre encierra un orden.

Según este autor, el orden 'es', existe con anterioridad en la naturaleza y lo importante es comprenderlo, darse cuenta de él, percatarse. Es por esto que entiende la acción de proyectar ligada a la percatación pues se trata de descubrir la lógica, el orden, la armonía que está vinculada a una determinada actividad y cómo debe ser el lugar donde ésta puede desarrollarse con naturalidad.

El acto de diseñar, de proponer una solución, está ligado por tanto al acto de la comprensión. Es mediante la comprensión de un orden, de una lógica u armonía como se puede producir la creatividad. Se aporta como propuesta aquello de lo que nos hemos percatado. Diseñar no es tanto una acción propositiva sino un proceso de descubrimiento y de reelaboración.

Ahora bien, la comprensión del medio depende de la capacidad para ordenar y catalogar la información que contiene. La comprensión se considera como el acto fundamental en el inicio de un proyecto que consiste en la capacidad para discriminar, para encontrar y aislar estructuras significantes dentro del continuo de la realidad.

Comprender el medio significa por lo tanto no solo almacenar sino también estructurar la información asimilada a partir de un criterio.

2. OBJETIVOS

- Establecer las relaciones que el proyecto tiene con la creatividad, desde su concepción hasta su concreción material, definiendo cada uno de los conceptos y detallando cómo tiene lugar este proceso creativo.
- Definir el proceso de la síntesis creativa, incluyendo todos aquellos factores que entran a formar parte de esta, definiendo un todo unitario, global y coherente que conduce a la materialización, determinando los elementos que colaboran a su definición.

3. ASPECTOS CLAVE

3.1. FORMACIÓN DE CONCEPTOS

El proceso de almacenamiento de la información no consiste en una mera acumulación de datos, sino que sigue un recorrido de comprensión, clasificación y asimilación de estos. El propio mecanismo de la percepción hace que la información recibida, lejos de retenerse de manera homogénea, se estructure. La estructuración de la información percibida se realiza a través de lo que se denomina como ‘conceptos’.

El proceso de asimilación y estructuración de la información está basado en el establecimiento de categorías mediante el uso de conceptos. La información percibida se descompone en unidades que contienen un significado y se clasifican mediante asociaciones entre ellas. Este proceso de descomposición de las impresiones en elementos significantes es esencial no solo con un fin clasificatorio y de comprensión de la realidad, sino que también abre la posibilidad de cambiar las relaciones entre las unidades asimiladas de manera que estas puedan ser utilizadas con otro sentido.

El proceso de aprendizaje del medio –de las reglas que lo rigen, los elementos que lo componen, las acciones que se producen en él, etc.– y de su interacción con él depende, por lo tanto, de la capacidad del sujeto para descomponer y clasificar las impresiones mediante el uso

de conceptos. La capacidad de descomposición de la información percibida en unidades significantes y su posterior recomposición en una combinatoria nueva es el fundamento del pensamiento abstracto.

El pensamiento abstracto está basado en la disociación y asociación de unidades significantes o conceptos. Por lo tanto, es evidente que los pensamientos propositivos también se estructuran mediante conceptos. Por ello, se puede decir que una idea de proyecto es un concepto (o una serie de conceptos encadenados, dependiendo de su complejidad).

La mayoría de las ideas de proyecto son representaciones mentales estructuradas que contienen una serie de condiciones necesarias y suficientes para su aplicación, a ser posible, en términos sensoriales o perceptivos.

Confirmar la analogía: «una idea de proyecto es un concepto», da pie a deducir en primera instancia algunas de las características básicas de la idea de proyecto en su calidad de instrumento creativo. Tomando como referencia a Smith y Medin (Smith y Medin, 1981) el papel del concepto en la asimilación de la información, incorporan dos características relevantes de los conceptos que se pueden considerar también como atributos de la idea de proyecto.

Una primera característica fundamental sería la necesidad de la estabilidad de la idea.

Partiendo de la premisa que la idea de proyecto es el “objeto mental” que antecede al “objeto físico” que se está proyectando, cabe imaginar que durante el proceso de gestación ambas entidades siguen un proceso de evolución y alteración, de forma que no se puede decir que una idea de proyecto aparezca siempre o necesariamente como un ente concreto y definido, sino que puede ir perfilándose hasta alcanzar un estado de estabilidad. No obstante, aunque la idea esté sujeta a un proceso de conformación, cabe pensar que una idea de proyecto debe ser lo bastante estable y reconocible para ser operativa.

Dado que una de las características de un concepto es su estabilidad, es decir, que siempre se corresponde con una misma unidad significativa dentro de un margen lo suficientemente preciso como para que el

concepto sea útil como unidad de transmisión de significado. De la misma forma se puede asumir que, si una idea no se repite con una forma estable, si no es equivalente desde distintos puntos de vista, entonces no es realmente útil como idea de proyecto. Hasta que no encuentra un punto de estabilidad, la idea se desvanece, se diluye, tiende a mutar o adquirir derivas hacia distintos lugares mentales y por lo tanto no es claramente reconocible por el autor ni por los demás como para tener la capacidad de aportar la estructura lógica del proyecto.

La segunda característica consiste en que los conceptos permiten ir más allá de la información que contienen y hacen posible deducir algunos de sus atributos que aún no son conocidos. De la misma forma, una idea de proyecto es operativa cuando a partir de ella es posible deducir aquellas partes o características que aún son desconocidas pero que pertenecen al desarrollo lógico de la misma.

Es por este motivo que se puede suponer que la idea contiene las claves del desarrollo del proyecto. Cuando está definida y es estable contiene una lógica reconocible que permite deducir desarrollos y características que aún no son conocidas.

Este hecho puede ayudar a valorar la calidad de una idea de proyecto. Si una idea no está formulada de forma reconocible y estable, entonces determinadas deducciones que se realicen en base a ella pueden no ser coherentes y deben considerarse como proposiciones superpuestas sobre la idea.

Una de las características de la idea de proyecto, asociada al proceso de concepción denominado ‘El germen o la metáfora biológica’, es la noción de que en teoría ésta “contiene toda la información necesaria para tomar las decisiones oportunas para su desarrollo” (Soriano, 2004).

A la luz de lo que aporta la teoría de conceptos, se podría inferir por tanto que la capacidad de la idea para explicar el desarrollo de un proyecto es una característica implícita en su naturaleza como concepto.

Definitivamente, una idea de proyecto debería cumplir estas dos condiciones para ser útil como instrumento, alcanzar una estabilidad tal como para que sea reconocible por el autor y por los demás, y tener un grado

de definición suficiente como para que a partir de ella se puedan deducir propiedades aún desconocidas.

3.2. IMAGINACIÓN Y REALIDAD

Atrás quedaron los tiempos en los que se pensaba que la creatividad era el resultado de la intervención de fuerzas sobrenaturales que inoculaban en las personas pensamientos, sueños o inspiraciones.

En la actualidad existe un consenso sobre el hecho de que todos los productos de la imaginación son algo construido a partir de elementos extraídos de la realidad.

Por este motivo se considera que un factor determinante de la actividad creativa de la imaginación es la riqueza y variedad de la experiencia de la persona, pues esta es la reserva que contiene el material con el cual la imaginación construye nuevas imágenes. Cuanto mayor es la riqueza de la experiencia de una persona, mayor es el material al que su imaginación tiene acceso.

La generación de ideas de proyecto está por ello determinada por la experiencia del arquitecto. Cuanto mayor es su biblioteca mental, mayor es su capacidad propositiva. Pero la realidad que constituye la materia de trabajo para la imaginación no necesariamente tiene por qué ser una realidad asimilada en primera persona por el sujeto. Louis Kahn, por ejemplo, narra cómo busca la inspiración en el estudio de la historia (Kahn, 2003).

El cerebro, mediante la imaginación, tiene la capacidad para entender y asimilar experiencias narradas por otros e incorporarlas como propias. Es por este motivo que, por ejemplo, la lectura de un libro produce una sucesión de imágenes mentales que permiten la comprensión del texto.

El conocimiento y la asimilación de la historia se produce precisamente a partir de esta capacidad de la imaginación para reconstruir realidades que no han sido conocidas de primera mano.

3.3. ASOCIACIÓN Y COMBINACIÓN

El pensamiento creativo consiste en un proceso de asociación y combinación de unidades significantes. La información que se recibe del medio se descompone y se almacena. Con esta información se construyen nuevos pensamientos que se pueden llamar proposiciones. Este mecanismo de generar proposiciones es lo que se llama imaginación.

Pero el pensamiento creativo no es algo que se utilice ocasionalmente, para resolver una situación extraordinaria, sino que este pertenece al propio mecanismo de funcionamiento de percepción y comprensión de la realidad del ser humano.

Tal y como sostienen Etienne Pelaprat y Michael Cole (Pelaprat y Cole, 2011), la fantasía no se puede considerar como un proceso opuesto y distinto a la memoria. La memoria requiere de una actividad combinatoria de la información para su proceso de grabación. Es la asignación de significado de las unidades de información y la generación de asociaciones entre ellas lo que permite categorizar y almacenar dicha información en forma de conceptos. La imaginación reproduce exactamente el mismo proceso con la única diferencia de que, al operar con los fragmentos de las impresiones, el cerebro forma nuevas asociaciones que no estaban presentes en la experiencia vivida.

Es más, se puede entender que asimilación y proposición, memoria e imaginación, son, en realidad, dos caras de la misma moneda. Son dos lecturas de un mismo proceso, acciones que ocurren de forma simultánea y que están íntimamente ligadas.

De hecho, se piensa que el funcionamiento del sistema perceptivo es tal que éste sigue un proceso de interpretación de la información que se recibe a través de los órganos receptores de forma constante e inconsciente.

El flujo de información recibido por los órganos receptores está, como resultado de su construcción biológica, sometido a discontinuidades regulares que el cerebro se encuentra obligado a sustituir por imágenes mentales propias que recomponen la realidad para poder así generar una imagen completa y coherente del medio percibido.

Esta actividad de constante reconstrucción mental de la realidad ocurre mediante la imaginación. La imaginación se puede considerar como el mecanismo por el cual el cerebro añade las piezas que inevitablemente faltan como resultado del funcionamiento de la percepción. Rellena los huecos que aparecen durante el proceso discontinuo de recepción de datos. Por lo tanto, la imaginación pertenece al núcleo del funcionamiento del entendimiento de la realidad.

Sin imaginación no es posible comprender el medio en el que uno se encuentra. La formación de imágenes mentales, la construcción de pensamientos, la consciencia del entorno y del propio sujeto están, de hecho, regulados por el funcionamiento de la imaginación.

Por todo lo anterior, se puede considerar que la percepción es un proceso interpretativo que se utiliza para la “construcción” de una realidad concreta que, en toda su extensión, pertenece exclusivamente al receptor.

La realidad no es algo único, universal, que todos los seres entienden de la misma forma. Al contrario, la lectura de ésta, la comprensión del entorno, del medio en el que un sujeto vive y se desarrolla, está condicionada por la capacidad perceptiva del individuo de tal forma que puede hablarse de tantas realidades superpuestas como seres habitan en ella.

Este sencillo ejemplo se encuentra en la introducción de ‘The Theory of Meaning’ escrito por Uexküll (1982). En este texto el autor describe con mayor detalle cómo para cada ser vivo existe un Umwelt o universo subjetivo de resultados del distinto mecanismo de percepción con el que cada uno de ellos está dotado.

Por tanto, la comprensión está determinada directamente por las particularidades de la percepción y, en consecuencia, también lo está la capacidad propositiva del individuo. Esto es algo que Jørn Utzon (Utzon, 2010 a) tiene muy presente cuando incide sobre la importancia de la percepción como punto de partida para la creatividad, hasta el punto de considerar las capacidades perceptivas de los individuos como rasgos necesarios para su desempeño como arquitectos y artistas.

Con estas frases el mismo autor otorga un gran valor a las capacidades subjetivas del individuo para ser un artista. Es la capacidad

interpretativa de la realidad, la construcción de su universo subjetivo, lo que coloca al sujeto en una posición aventajada para la labor creativa.

Al mismo tiempo, indica que el valor de la creatividad consiste en la capacidad del individuo para expresar, para compartir, el universo propio. El artista es aquel que nos muestra lo que ven sus ojos y nos permite entender la realidad a través de su mirada.

Si se acepta que a cada individuo le corresponde un universo subjetivo, el artista como creativo sería aquél que es capaz de expandir el suyo propio y mostrárselo a los demás. La clave de la creatividad es entonces la capacidad para comunicar una comprensión subjetiva de la realidad a través de las obras.

En este sentido, la idea de proyecto puede ser aquella que explica una circunstancia de la realidad que se extrae del continuo perceptivo para resaltar en primer plano. En su texto 'Plataformas y mesetas' (Utzon, 2010 b), muestra cómo una lectura de la realidad puesta en valor se convierte en una idea de proyecto que más adelante aplica en varias de sus obras.

De igual forma habla de la plataforma como elemento arquitectónico, pero, por el sentido del texto, los ejemplos que pone y las capacidades que otorga a este elemento, se puede interpretar que para el autor la plataforma va más allá de ser un objeto o un recurso para entenderse como un concepto.

La construcción de una plataforma consigue producir un espacio elevado desde el cual se disfruta de una relación nueva con el paisaje. Es esta relación con el paisaje, esta modificación de la relación con el lugar mediante la construcción de una superficie horizontal elevada que sirve como nuevo plano del suelo, lo que Utzon (2010 b) aísla como concepto y utiliza posteriormente como idea de proyecto.

La idea de proyecto es, por lo tanto, un determinado orden espacial que pone en relación con la persona con el objeto y con el paisaje al mismo tiempo.

Utiliza la palabra concepto, como sinónimo de idea, se refiere a un determinado orden espacial que puede verse en distintos proyectos de lugares muy diversos. En este sentido, el concepto o la idea se entiende como un orden transportable y aplicable a situaciones muy distintas.

Este autor entiende la idea de proyecto plataforma como un concepto que tiene unas reglas que no deben contradecirse. En su condición de idea, conlleva una determinada lógica formal y de relación entre las partes, pero no está ligada a una forma concreta. Se trata de una relación tal entre la plataforma, entendida como base o pedestal, y el objeto que se coloca sobre ella, que permita distinguir claramente ambos elementos sin que uno contamine la lectura del otro. El espacio que se habita es aquel lugar que aparece entre ambos elementos como el resultado de la acción de colocar el objeto ‘flotando’ sobre la plataforma.

De esta forma, la idea de proyecto queda definida por tres elementos, cada uno de ellos con unas características propias, la plataforma, como pieza base del conjunto y elemento que produce la relación con el contexto, el objeto, que se coloca elevado sobre esta como elemento autónomo que mantiene su singularidad, y el espacio que aparece entre ambos, sea cual sea el proyecto, o la lectura de un lugar que ya exista, la idea, el concepto que explica esta configuración espacial es siempre el mismo.

4. RESULTADOS

4.1. SIGNIFICADO

Mas allá del fenómeno perceptivo, la configuración de cada universo subjetivo está también determinada por el significado que los objetos que éste contiene adquieren para el sujeto. Un sujeto, en su interacción con el medio, necesita dotar de significado a los distintos elementos que componen su Umwelt para poder establecer una relación con ellos y determinar su comportamiento en función de ello.

El significado del elemento ya sea un objeto inanimado o un ser vivo depende del sujeto y de la relación que éste establece con él. De esta forma, un mismo objeto puede cambiar de significado, aunque sus propiedades permanezcan inalteradas.

En esa misma línea Uexküll (1982) considera que los objetos son entes neutros carentes de significado por sí mismos y que es el sujeto quien le asigna un significado u otro en función de las circunstancias. Este

mismo razonamiento se puede extender a aquellos objetos cuyo significado ha sido establecido por un sujeto formado por un ámbito cultural. La cruz no tendría ningún significado en si misma hasta que el cristianismo, considerado en este caso como el sujeto, le asigna uno.

En el caso de la arquitectura, si se considera como objeto un tipo arquitectónico como por ejemplo la iglesia de planta centralizada, siguiendo esta misma lógica habría que convenir que el significado ligado a esta configuración espacial como el de un lugar sagrado es algo que le ha sido asignado por la acción de un sujeto cultural.

La voz del término significado (meaning) al que se refiere Uexküll (1982) coincide con lo que en castellano se denominaría como el ‘sentido’ de un vocablo o de una frase (Ferrater, 1976). Es decir, aquello que algo es. Hay que afirmar que el ser de un objeto depende del observador y no del objeto mismo puede parecer anti-intuitivo. Sin embargo, no hay duda de que el sentido del vocablo ‘cruz’: “Insignia y señal de cristiano, en memoria de haber padecido en ella Jesucristo” solo puede entenderse como un significado asignado a un objeto utilizado como un signo, no como algo intrínseco a su ser.

En cuanto a la relación del objeto con el significado, la posición de Louis Kahn (2003) contrastaría con la de Uexküll (1982). Kahn opina que para poder proponer un espacio primero se debe reflexionar sobre su significado; sobre qué es y cómo lo representa. Así, frente a la tarea de realizar una escuela, por ejemplo, no le interesa tanto lo particular de los requisitos que debe cumplir de acuerdo con una normativa, sino entender cuál es el significado último del aprendizaje y las cualidades del lugar donde éste ocurre; descubrir, en definitiva, qué es una escuela.

Porque Kahn entiende que todo, tanto los productos de la naturaleza como la obra del hombre parten de la existencia previa de una “voluntad de ser”. Según él, una rosa, por ejemplo, existe tal y como es porque tiene una voluntad de ser: “Creo que una rosa quiere ser una rosa” (Kahn, 2003). Esta manera de pensar supone aceptar que a cada cosa le precede la existencia anterior de un concepto abstracto, de un orden que tiene la necesidad de expresarse y que por lo tanto deviene en una realidad. Este orden tiene unas características particulares que lo definen,

tiene una determinada naturaleza, y es esta naturaleza la que hay que comprender para poder interpretarla.

Así Kahn al enfrentarse a un proyecto busca entender cuál es el orden que define a cada 'institución', a la escuela, la casa, etc. Ese orden, que tendrá una naturaleza específica es lo que él denomina la 'forma', que equivaldría a la imagen interna que se puede formular para definir las cualidades fundamentales de una institución, del objeto de proyecto. Por ello cabe entender que la 'forma' es el equivalente a la 'idea de proyecto'. Es más, para este mismo autor la institución es aquello que trasciende a una actividad humana determinada. La escuela es la institución que representa la esencia de la actividad del aprendizaje. La casa es la institución que representa la esencia del habitar. Así mismo, la idea que debe explicar cada proyecto es la forma de la institución, el orden espacial que se corresponde con la actividad humana que cada institución representa.

Dado que la forma se descubre a partir de la reflexión sobre qué es cada institución, sobre cuál es su naturaleza y la expresión de esta, esto equivale a decir que la idea / forma está ligada a la definición del significado de cada institución. Preguntarse qué es la escuela y cómo debe ser el espacio que lo alberga es lo mismo que preguntarse cuál es el significado de un objeto.

Por ello, busca entender el significado de una actividad humana, y para ello indaga en la historia de la arquitectura interesándose por aquellos edificios más antiguos que han albergado esa actividad.

Es por este motivo que contrastar el punto de vista de Uexküll con el de Kahn resulta oportuno. Para el primero, el significado de un objeto pertenece enteramente a la interacción del sujeto con este, siendo el sujeto el que asigna un significado al objeto en función de su propio aparato perceptivo y de las circunstancias. Para Kahn, en cambio, el significado asociado a un objeto es anterior incluso al propio objeto y este es tan solo una expresión material de este significado.

En el caso de la escuela Kahn ofrece un ejemplo de cómo imagina que pudo ser el comienzo de esa actividad. Para, a continuación, apuntar la idea de que la voluntad de ser de la institución antecede al objeto.

Siendo el significado el contenido semántico de cualquier tipo de signo, condicionado por el sistema y por el contexto, la posición de Kahn conlleva pensar que el contenido semántico <la institución> antecede al signo <el espacio que la alberga>. Kahn por lo tanto busca encontrar en el estudio del signo <la arquitectura del pasado> el contenido semántico original <la forma de la institución>

Uexküll(1982), por el contrario, considera que el signo es tan solo un objeto neutro al cual se le asigna un contenido semántico. La asignación de significado la realiza siempre el sujeto, ya sea este un individuo o un colectivo.

5. DISCUSIÓN

La asignación de significado y la construcción de asociaciones que dotan de sentido al Umwelt de cada ser están dirigidas por la relación que establece el sujeto con el medio. No son, por lo tanto, asociaciones neutras, desinteresadas, si no que responden a la interacción del receptor con su entorno y las consecuencias que esta produce.

En el caso de los seres humanos, en el proceso de establecimiento de asociaciones, juegan un papel determinante las emociones de la persona. De esta forma, las relaciones que se establecen con el entorno y con todo aquello que contiene están moduladas por vínculos sentimentales. En este sentido, la relación que se establece entre la imaginación y las emociones es de dos tipos.

Por una parte, las emociones, los sentimientos, ‘buscan’ representaciones mentales que se correspondan con ellas. Las emociones tienen la capacidad de seleccionar impresiones, pensamientos e imágenes que entran en resonancia con el estado de ánimo en que se encuentra la persona en un determinado momento.

Los sentimientos tienen una expresión externa, en el rostro y el lenguaje corporal de la persona, pero también tienen una representación interna que consiste en la selección de imágenes e impresiones que encuentran una correspondencia con las emociones.

Este es el motivo por el que se asocian colores con distintos sentimientos o, también, se relacionan los paisajes con los estados de ánimo. La asociación de impresiones no se limita a las imágenes mentales sino también a sonidos, texturas, temperaturas, etc. La relación entre las emociones y la música es sin duda uno de los más claros ejemplos de esto.

Todas estas asociaciones, en sí mismas, pertenecen a la fase combinatoria o creativa del pensamiento. El establecimiento de una relación entre un color y un sentimiento es una acción propositiva pues no hay ninguna correspondencia a priori entre ambos. Se está estableciendo un vínculo nuevo entre dos impresiones mediante la asignación de un significado, la tristeza, a un elemento neutro, el color.

Pero más aún, se puede considerar que las emociones son el motor necesario de todo acto creativo y que por lo tanto están siempre presentes en el pensamiento propositivo, ya sea de forma consciente o inconsciente.

Ribot (1906) argumenta que, en primer lugar, todos los instantes de actitud creativa están guiados por una necesidad emocional. Son las emociones, según él, quienes ponen en marcha la creatividad. En segundo lugar, propone que no hay emociones estériles. Todos los sentimientos, desde el amor hasta el odio, tienen la capacidad de provocar y dirigir el pensamiento propositivo.

En esta misma línea, José Antonio Marina (Marina, 1993) vincula los patrones de búsqueda con las emociones a partir del ‘deseo’ como sentimiento esencial para la creatividad.

Para Marina “el primer componente del proyecto es la meta, el objetivo anticipado por el sujeto, como fin a realizar. Salvo en casos muy sencillos, en que el objetivo está diseñado con precisión, los proyectos contienen sólo un patrón vacío de búsqueda” (Marina, 1993). Según este autor, gracias a los patrones de búsqueda (como puede serlo por ejemplo el proceso de intentar recordar una palabra que está en la punta de la lengua) se crea la información necesaria para llenarlos. A partir de ellos se buscan los planes, métodos y operaciones necesarias.

En este proceso resulta determinante la existencia del deseo de hacer algo que es lo que impulsa la acción. De esta forma, el deseo se convierte en un motor del proyecto.

Como consecuencia, el proyectista tiene una tendencia natural a perseguir aquellos vínculos que están más relacionados con sus sentimientos. Por ello, la realidad del autor se filtra a través de sus querencias, que tiende a destacar aquello que pertenece su interés personal. Esta sería una de las razones por las que en la obra de muchos autores se puede detectar un cierto aire de familia, por la insistencia del autor en un juego de intereses propios.

El segundo tipo de relación entre la imaginación y las emociones consiste en el hecho de que lo imaginado, aunque no exista en la realidad, puede producir emociones idénticas a las que produciría un episodio verdadero. Si puede decirse que las emociones afectan a la imaginación, también es cierto el caso contrario, la imaginación afecta a las emociones.

Un sentimiento de peligro, de alerta ante una amenaza, puede estar provocado por un episodio real pero también puede ser el fruto de un peligro imaginado, de una malinterpretación de la realidad percibida, una figura en la oscuridad que parece ser algo que no es, por ejemplo. En ambos casos, peligro real o peligro imaginado, el sentimiento que invade a la persona es idéntico, y puede tener la misma intensidad. Este es el motivo por el que el recuerdo de un episodio pasado, o la escucha de una melodía pueden provocar que afloren emociones que están asociadas a esas impresiones.

La relación de las personas con la arquitectura, como parte del medio físico, también está sujeta a la formación de asociaciones y la asignación de significados por medio de las emociones. Le Corbusier no solo reconoce este hecho, sino que, más aún, considera que el fin último de la arquitectura, como obra de arte, es producir la emoción.

Dado que, como explican Vigotsky (2004) y Ribot (1906), las emociones juegan un papel clave en todas las relaciones que el ser humano establece con el medio, la frase de Le Corbusier (Corbusier, 1977), hasta cierto punto, no hace más que constatar una realidad sobre la construcción del universo perceptivo subjetivo. Ahora bien, el hecho

destacable es que Le Corbusier considere que la arquitectura solo alcanza la condición de obra de arte cuando ésta es capaz de producir una emoción. De esta forma, la capacidad de emocionar no dependería del sujeto, sino que pertenecería a la obra.

Cualquier objeto tiene la capacidad de producir una emoción en un sujeto siempre que éste le haya asignado un significado ligado a su experiencia personal, pero Le Corbusier considera que una obra de arte debe ser capaz de despertar la emoción en cualquier sujeto, por el hecho de expresar resonancias y armonías con leyes universales.

Es esta una aproximación que concuerda con el mecanismo de apreciación de una pieza musical. En la música el disfrute de la armonía, del ritmo y de la melodía resulta muy directo e intuitivo, debido a la gran capacidad del sonido para producir asociaciones emotivas.

Tanto Le Corbusier (1977) como Kahn (2003) inciden sobre la existencia de órdenes universales que deben ser captados, descubiertos para utilizarlos como medio para producir la emoción en la arquitectura. Pero es innegable que la capacidad del sujeto para reproducir asociaciones emotivas está directamente ligada a su propia experiencia, es decir, a la construcción del Umwelt.

Desde el punto de vista de Uexküll, el Umwelt es algo subjetivo que pertenece al individuo. El hecho de que un colectivo pueda compartir un Umwelt se debe, en primera instancia, a que los miembros del colectivo, los seres humanos en este caso están dotados de un mismo aparato perceptivo y pueden realizar una lectura de la realidad semejante. A partir de ahí se produce una construcción colectiva de la realidad producida por el intercambio de las experiencias individuales. Este mecanismo genera una realidad cultural compartida donde el colectivo es entendido como un sujeto.

De esta forma, se podría argumentar que las armonías que persiguen Le Corbusier y Kahn, entre otros, se pueden observar y deducir del medio pero que, finalmente, dependen en gran medida de la construcción específica del aparato perceptivo humano. Lo que se comparte y aprecia, entonces, no es tanto una lógica universal objetiva supuestamente

armónica en sí misma, sino una misma capacidad para percibirla de una determinada manera.

En cuanto a la idea de proyecto, conviene recordar ahora que Le Corbusier también le otorga a la idea expresada mediante el plano y el trazado regulador la capacidad del control de la emoción. Dado que la emoción, según él, está ligada a la percepción del orden, de la armonía que pertenece a leyes universales, la idea de proyecto también participa de la construcción de la emoción.

Frente a la emoción plástica que propone Le Corbusier, Utzon (Utzon, 2010 b) en cambio persigue provocar una relación emotiva del sujeto con el espacio mediante la capacidad evocadora de la memoria. El arquitecto parte de su experiencia personal, de sus recuerdos más emotivos y trata de construir un espacio que sea capaz de transmitir esas mismas sensaciones en los demás. La Iglesia de Bagsvaerd es un claro ejemplo de la relación entre la emoción y la idea de proyecto.

6. CONCLUSIONES

La creatividad del arquitecto depende en primera instancia de su experiencia, de su biblioteca de imágenes mentales que a su vez está modulada por la emoción. El conocimiento de la historia del arte y la arquitectura, entre otros constituyen un amplio sector de esa biblioteca personal, pero obviamente no es la única fuente, sino que todas las vivencias componen un conjunto sobre el que re-elaborar vínculos y asociaciones. En segunda instancia, hay que destacar la capacidad perceptiva y de asimilación de la persona. La ‘mirada’, capaz de discriminar entre toda la información que contiene el medio, es pues el primer paso de la actividad creativa. Por ello se puede concluir con los elementos que definen la creatividad del proceso arquitectónico:

Conceptos

La realidad se estructura mediante el uso de conceptos. Son los conceptos los que permiten entender y proponer realidades complejas. En tanto que unidades significantes, constituyen los bloques básicos de la construcción perceptiva del medio.

Estabilidad e inferencia

Las ideas de proyecto son conceptos y por lo tanto comparten las características de estos. Una idea es operativa en el sentido instrumental cuando adquiere un grado de estabilidad suficiente y, además, permite inferir características del objeto que aún no son conocidas.

Umwelt compartido

La comprensión y utilización de conceptos está ligada a la construcción de un universo subjetivo o Umwelt, en palabras de Uexküll (1982). Este universo subjetivo es la base de la comprensión del medio y por lo tanto también la clave para que el sujeto pueda producir adiciones propositivas en el medio. El ejemplo de Utzon y su lectura de las plataformas y mesetas ilustran este aspecto.

Concepto / significado

La comprensión del medio se estructura mediante conceptos, pero estos no son unidades neutras, sino que contienen un significado que está ligado directamente a la experiencia del sujeto y a la naturaleza de su aparato perceptivo. En este caso contrastan dos puntos de vista opuestos defendidos uno por Uexküll (1982), que propone tan solo la existencia de la realidad subjetiva, frente a Kahn (2003), que considera la existencia de una realidad objetiva anterior a la percepción de esta.

Emoción

El factor determinante para la asignación de significado y la producción de asociaciones entre los conceptos son las emociones. Para Le Corbusier (1995), la arquitectura alcanza la categoría del arte cuando es capaz de despertar la emoción en el observador. A partir de esta afirmación, el papel de las emociones también se revisa dentro del debate sobre la subjetividad y la objetividad.

8. REFERENCIAS

- Alba Dorado, M.I. (2016). "Arquitectura y creatividad. Reflexiones acerca del proceso creativo del proyecto arquitectónico". *Arquitectura revista*, 12 (2), 125-139.
- Corbusier, L. (1977). *Hacia una arquitectura*. Poseidón.
- Corbusier, L., Jeanneret, P. (1995). *Oeuvre complète 1938-1946*. Birkhäuser.
- Espinoza Rossado, V.P. (2014). "Los Procesos de Creación del Proyecto Arquitectónico Digital: El Pensamiento Creativo Superior". *Proceedings of the XVII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics: Knowledge-based Design*. Blucher Design Proceedings, 1(7), p. 40-43. Blucher, 2014. ISSN 2318-6968, <https://doi.org/10.5151/desprosigradi2013-0005>
- Ferrater Mora, J. (1976). *Diccionario de Filosofía abreviado*. Edhasa.
- Gervilla Castillo, A. (2012) "Creatividad, calidad e innovación". *Revista ICONO14* 1(2). <https://doi.org/10.7195/ri14.v1i2.450>
- Kahn, L. (2003). "El orden de los espacios y la arquitectura." en Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas. El Croquis Editorial
- Kaufman, J.C., Todd I. L., Jean E.P., Sternberg, R.J. (2005). *Creativity. The Cambridge handbook of thinking and reasoning*. Cambridge University Press.
- Marina, J.A. (1993). *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama.
- Navarro Velázquez, M. (2020). "La creatividad en la formación del arquitecto, el proceso creativo y las neurociencias". *Revista Iberoamericana para la investigación y el desarrollo educativo*. 10, 088. <https://doi.org/1023913/ride.v10i20.667>
- Nicolau, A et al. (2021). "Características de la idea de proyecto a partir de la teoría de la creatividad" Cap. 13 en *Historia, arte y patrimonio cultural. Estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*. Coordinado por Marfil-Carmona, R. Dykinson
- Pelaprat, E., Cole, M. (2011). "Minding the Gap: Imagination, Creativity and Human Cognition". *Integrative Psychological and Behavioral Science* 45(4), 397-418.
- Real-Academia-Española (2020). *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Espasa.
- Ribot, T. (1906). *Essay on the Creative Imagination*. The Open Court Publishing Company.

- Smith, E. y Medin, D.L. *Categories and concepts*. Harvard University Press 1981.
- Soriano, F. (2004). *Sin tesis*. Gustavo Gili.
- Utzon, J. (2010 a). *El arte entre la ciencia y el instinto. Conversaciones y otros escritos*. Gustavo Gili.
- Utzon, J. (2010 b). *Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés. Conversaciones y otros escritos*. Gustavo Gili.
- von Uexküll, J., Thure von Uexküll. (1982). "The theory of meaning". *Semiotica* 42(1)
- Velásquez Burgos, B.M., Remolina de Cleves, N., Calle Márquez, M.G. (2010). *La creatividad como práctica para el desarrollo del cerebro total*. Tabula Rasa
- Vygotsky, L. S. (2004). Imagination and creativity in childhood. *Journal of Russian and east European psychology* 42(1), 7-97.
- Zweig, S. (2012). *El misterio de la creación artística*. Sequitur.

EL PATRIMONIO HISTÓRICO ANDALUZ Y SU
DIVULGACIÓN:
COBERTURA MEDIÁTICA
DEL SARCÓFAGO DE VILLENA

CARLOS ALBERTO TOQUERO-PÉREZ
Universidad de Granada. España

CARLOS SERRANO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid. España

1. INTRODUCCIÓN

1.1. EL HALLAZGO ARQUEOLÓGICO EN VILLAMENA DE 2019: CONTEXTO HISTÓRICO

En el verano de 2019 la aparición de los restos aparecidos de un sarcófago de plomo (pb) de época romana en Villamena (Granada), pertenecientes a los siglos I-IV d. C, tuvo lugar el día diez de junio. El edificio de Villamena, en el que se encontró el sarcófago de plomo durante las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por la empresa GESPAD, está delimitada hacia el norte por la calle Placeta de Villamena y al este y oeste por la c/ Cárcel Baja y c/San Agustín.

El edificio en cuestión se encuentra dentro del Nivel I de Protección Arqueológica debido a que se tiene constancia de la existencia de restos arqueológicos que podrían ser de distinto interés. En Granada se han realizado varios Planes Especiales denominados PEPRI. Entre ellos se encuentra el PEPRI Centro, que es en donde se ubica el descubrimiento protagonista de este capítulo. Dentro de estos planes, se divide a la ciudad en varios sectores. A dichas zonas se les otorga un nivel para proteger los posibles restos arqueológicos que puedan aparecer en el subsuelo granadino. Hay que tener presente que el edificio actual fue construido en 1949 y tiene una planta sótano. Además, se debe indicar que

el edificio se encuentra en una de las zonas históricas más importantes de la ciudad, junto a la antigua mezquita mayor y las principales zonas comerciales: Zacatín y la Alcaicería. La calle Cárcel Baja es un antiguo eje que tenía su origen en la *Bab al Masda* o la puerta del Corriño, y alcanzaba hasta la calle Elvira, verdadero eje norte-sur de la antigua Medina.

Los datos históricos sobre la zona son escasos y su conocimiento se debe a la gran labor de Luis Seco de Lucena Paredes³³ que recopiló la mayoría de los datos de finales del siglo XV para tener una visión, lo más exacta posible, de la ciudad antes de la conquista. Deduce Seco de Lucena que el lugar donde se han encontrado los restos del sarcófago formaba parte del barrio de *Abu-l-Asi*, existiendo una plazoleta donde hoy se encuentra la Puerta del Perdón de la Catedral (Seco de Lucena, 1975, p.63). Hay algunos datos que apuntan a su configuración urbana: como el nombre de la calle *saqayat al-Habba* y la de *Ibn Labbay*, la existencia de una mezquita que le da el nombre al barrio y un baño anexo. Como suele ocurrir en la época medieval, estos arrabales o, en su caso, barrios se encontrarían con puertas que eran cerradas al alba y abiertas al amanecer. Uno de los edificios más singulares era la alhóndiga de los Genoveses, o *funduq al-Yanubinin*. Al respecto escribe Seco de Lucena lo siguiente (1975, p.64):

Sea lo que quiera, este sector de la urbe ostentaba notables edificios de carácter religioso, como la mezquita antes citada y de carácter público, como el baño construido a expensas de dicho personaje y el *fondaq al-Yanubinin* o alhóndiga de los Genoveses, sito en el lugar que ahora ocupa el edificio de la Caja de Ahorros, alhóndiga que, tras la conquista, los Reyes Católicos cedieron para cárcel de la ciudad [...]

Según Gómez Moreno (1998), sobre la puerta de la antigua cárcel había una portada con la fecha de 1585³⁴. El establecimiento de los mercaderes italianos, especialmente genoveses, en Granada está documentada desde fechas muy tempranas del reino nazarí. Llegaron a jugar un papel muy importante en el comercio de la seda, pero también del azúcar granadino que introdujeron en los mercados internacionales (Fábregas,

³³ SECO DE LUCENA PAREDES, L. (1975) *La Granada nazarí del siglo XV*, Granada.

³⁴ GÓMEZ MORENO, M. (1998) *Guía de Granada*, Granada, 1892, Ed. Facsímil, 1998, p. 322.

2014, pp. 133-153). El primer acuerdo comercial documentado es del año 1278 (Fábregas, 2000, p.151) y los lazos se estrecharon a lo largo del siglo XIV, especialmente bajo los sultanatos de Yusuf I y su hijo Muhammad V (Fábregas, 2000, p.152). Parece ser que la presencia de estos comerciantes en el reino, y sobre todo en la capital (Granada), se vio afectada por los acontecimientos de la década de la Guerra de Granada, abandonándola temporalmente y volviendo a la ciudad una vez finalizada la contienda. Uno de esos casos, el más destacado, es el de Ambrosio Spinola³⁵. Entre 1481 y 1483 siguieron establecidos en el reino, trasladándose a partir de esta fecha a otras ciudades próximas a Granada, especialmente Córdoba y Jaén. A su regreso, tras la conquista, su actividad, que siguió siendo comercial, se derivó hacia otra faceta más financiera.

Los genoveses tenían un establecimiento específico. Este hecho es conocido por las referencias que se citan al respecto. Es conocido también que la implantación de estos comerciantes en la ciudad, y en el reino, se hizo adquiriendo propiedades. En 1483 Federico Centurión participó como embajador del rey de Granada, que vivía por entonces en la ciudad, propietario de una alhóndiga en la calle de la Cárcel (Cañavate Toribio, 2006, p.83). Años más tarde, es sabido que la familia de los Spínola se hizo con un buen número de propiedades urbanas y rústicas (González Arévalo, 2013, p. 91). Quizás, este cambio en la orientación de la actividad de los mercaderes genoveses, y el hecho de haber desaparecido de la capital durante una década, pudo ser el motivo que llevó al cambio de uso del edificio. Cuando en 1494 Jerónimo Münzer visita la ciudad, apenas dos años después de la conquista, su uso ya es el de cárcel y lo describe de la siguiente forma (1991, pp.135-137):

Vi también en Granada la cárcel de malhechores, que antes fue almacén y casa de genoveses, donde contemplé en las paredes muchos escudos de alemanes, pero borrosos por el paso del tiempo. Me dijeron también que allí estaba el emblema de la ciudad de Nuremberg y de ciertos mercaderes, llamados entonces los Mendel, y grandes traficantes en Génova.

³⁵ GONZÁLEZ ARÉVALO, R. (2013) Exilio, diversificación y superación. Estrategias de supervivencia de los Spinola de Granada durante la guerra final de conquista (1481-1492). *Reti Medievali Rivista*, 14, 2. <http://rivista.retimedievali.it>

No se tiene constancia de ningún documento que explique el por qué los Reyes Católicos cedieron el edificio, que parece que era monumental y de connotaciones defensivas, para el establecimiento de la cárcel. Se puede plantear una hipótesis de que las alhóndigas eran concesiones estatales de los sultanes. Pero el caso en particular es difícil de discernir, a no ser que se encuentre algún documento que lo clarifique. Conocemos una petición realizada a finales del siglo XIV, entre 1399-1400, de una compañía de comerciantes venecianos que querían instalarse en el reino de Granada, acordando con el sultán granadino su establecimiento en Málaga. Este último concedió una alhóndiga para tal fin y se comprometió a su mantenimiento³⁶.

Por tanto, no sería extraño que esta forma de proceder se hubiera dado anteriormente con la comunidad de genoveses. Por su naturaleza de concesión real tras la conquista debieron pasar, como el resto de las propiedades de la realeza nazarí, directamente a los Reyes Católicos. El hecho de que los genoveses no la reclamasen de nuevo, conociendo las deudas contraídas por los monarcas para sufragar los gastos de la Guerra de Granada, sugiere que el edificio ya no era útil para sus necesidades al haberse orientado más hacia actividades de tipo financiero. De este importante establecimiento, que funcionó como una verdadera embajada de la comunidad genovesa, no nos han llegado restos algunos y siempre ha sido un elemento que ha estado presente en las hipótesis de las excavaciones más cercanas, como la del mercado de San Agustín o las de la manzana de Villamena.

El edificio de la Alhóndiga pudo verse seriamente afectado por las inundaciones del año 1478, cuando se desbordó el río Darro. Así lo explica Eguilaz Yanguas (1991, p.7): «Desbordándose la avenida por la ciudad, arrastrando entre sus impetuosas corrientes todas las casas, tiendas, mezquitas y alhóndigas situadas en sus orillas», obligando a la realización de obras de reparación.

³⁶ FÁBREGAS GARCÍA, A. (2010) Acercamientos y acuerdos comerciales entre Granada y Venecia al filo de 1400. Anuario de Estudios Medievales, 40/2, pp.643-664.

Por último, es importante destacar el artículo que publicó en 1947 Jesús Bermúdez Pareja³⁷ sobre unas casas árabes que ocuparon el solar de este edificio. Fueron derribadas para construir lo que iba a ser la Delegación de Hacienda (Bermúdez Pareja, 1947, p. 161). Antes de su demolición, la casa tenía un patio cuadrado de 5 m. de lado porticado con columnas renacentistas, que sustituían a las de época árabe, y sólo conservaba las galerías del fondo, con 1,70 m. de anchura. Los muros islámicos de tapial de tierra y cal tenían 10 m. de largo y una anchura de 0,50 m. Se conservaban decoraciones de yeserías que fueron demolidas junto con algunos frisos de madera tallados. Uno de ellos es el conservado en el Museo de la Alhambra. También da la noticia de que el edificio tenía un aljibe, pero no pudo ser explorado.

1.2. PRIMERAS INTERVENCIONES EN VILLAMENA

En 1991 se hicieron las primeras exploraciones arqueológicas en la manzana de la Placeta de Villamena (Malpica Cuello et al. 1991, pp. 165-168). Se planteó ya la cuestión de la alhóndiga de los Genoveses, pero sin mucha precisión, porque a pesar de la línea de conexión entre la antigua cárcel y este edificio, se desliza la incógnita de su verdadera ubicación para justificar la excavación. Se hicieron tres sondeos concentrados en dos zonas: una próxima a la calle Cárcel Baja y otra en la casa del siglo XVI que queda englobada en la manzana. Los resultados mostraron que la roca afloraba muy superficialmente en unos puntos, pero en otros estaba a una cota muy profunda, existiendo un escalón en la topografía.

Existe una primera fase de ocupación de época romana, atestiguada por abundante cerámica de los siglos I-II d.C. y un importante derrumbe de tégulas. Sobre estos niveles, se documentaron restos de época nazarí y las importantes afecciones de época moderna. Estos resultados podrían interpretarse como producto del vaciado estratigráfico que se produce en la época Moderna y Contemporánea. Sin embargo, son argumentos suficientes para sus autores y concluir que nos encontramos en una zona

³⁷ BERMÚDEZ PAREJA, J. (1947) Los restos de la casa árabe de la Placeta de Villamena, Granada. *al-Andalus*, 12.1, pp. 161-164.

«poco ocupada en épocas anteriores al siglo XV-XVI. La evidencia de una presencia nazarí, como se podrá advertir de lo dicho hasta aquí, es escasa, hasta el punto de que las huellas que hemos detectado, aun contando con destrucciones posteriores obra de edificaciones en tiempos cristianos, no son muy dignas de destacar». Con respecto a la fase romana, afirman que su presencia muestra nada más que una ocupación esporádica.

El solar del antiguo mercado ocupaba el antiguo emplazamiento de la iglesia y convento de San Agustín. Las excavaciones arqueológicas en el Mercado de San Agustín, en el cual se realizaron una serie de sondeos, muestran una ocupación que comienza en el siglo XI-XII y llega hasta la actualidad. Las estructuras más relevantes datan de época nazarí y los restos de la iglesia y convento de San Agustín. Aunque también se pudo identificar parte de un baño árabe, posiblemente el que aparece citado en las fuentes históricas.

2. OBJETIVOS

El primer objetivo de este trabajo se divide en dos partes: de inicio, llegar a vislumbrar la manera en que, recientemente, los descubrimientos arqueológicos e históricos están teniendo una amplia repercusión en los medios de comunicación. En segundo lugar, dar a conocer y divulgar cómo los medios de comunicación han ofrecido dicho conocimiento. Uno de los factores que ha influido en la ausencia de este tipo de saber en la sociedad ha sido el no saber divulgar correctamente toda la información que se ha generado mediante la investigación científica y académica.

Una de las medidas que mejor resultado ofrece como solución del problema reside en el trabajo interdisciplinar entre Arqueología, Historia y Periodismo. El periodismo es una de ellas debido a que supone una de las herramientas con las que mejor se puede llegar a realizar una correcta labor divulgativa. El trabajo periodístico debe ser riguroso y fiel con el material que los historiadores y arqueólogos ofrecen a los medios. La información científica debe llegar tratada de la mejor manera posible a la opinión pública.

Para alcanzar los objetivos es primordial contar con los medios de comunicación y con los organismos gubernamentales: Delegaciones de Cultura, Ayuntamientos y Museos. Es importante acceder a sus notas de prensa y contrastarlas con las noticias aparecidas en los distintos medios de comunicación. Es decir, observar cómo han sido trabajadas. Por otra parte, es conveniente conocer la legislación vigente en materia de descubrimientos, solicitudes de intervenciones y conservación. A todo lo anterior se une el estar al día sobre las tendencias de prensa escrita, redes sociales e internet.

3. METODOLOGÍA

En estas líneas gana gran protagonismo el análisis del discurso. Se ha realizado un vaciado de noticias cuya percha informativa es el descubrimiento arqueológico acaecido en el verano de 2019 en Granada (Sarcófago de Plomo). Una vez recopilado el muestreo formado por los artículos publicados en prensa local, provincial, autonómica y estatal, se procedió a una nueva lectura de estos textos con un punto de vista crítico. En segundo lugar, se acudió a los organismos gubernamentales para solicitar, tanto a los Ayuntamientos como a las Delegaciones de Cultura correspondientes, las notas de prensa que se enviaron a los medios de comunicación sobre el hallazgo. Una vez obtenidas las notas de prensa emitidas por estos organismos oficiales, se realizó una comparativa entre las notas de prensa y los artículos ya trabajados.

El fin último es observar si los medios de comunicación se han adaptado a lo dicho por el comunicado, añadiendo nuevos datos provocados por su propio período de documentación. Es decir, comprobar si se han delimitado a realizar una mera transcripción. En caso de esta opción, la consecuencia comunicativa más inmediata es la del malentendido y la del error. Ya que, si no se contrasta la información de las fuentes oficiales, es más sencillo que un error pase desapercibido. El lector puede llegar a entender el ofrecimiento de datos erróneos como verdaderos. Acabará de esta forma incurriendo en una falta de conocimiento acerca de un hecho histórico determinado. Este problema es debido a que el

medio de comunicación ha realizado una mera misión de altavoz de un órgano de gobierno en vez de realizar una exhaustiva labor informativa.

Para ser más concretos, estos son los medios consultados:

*Prensa local y autonómica: *Granada Hoy, ahora Granada, El Independiente de Granada, Ideal, Granada Digital, Canal Sur.*

*Prensa nacional: *La Razón, El Español, 20 minutos, ABC, La Vanguardia, El País, Cadena Ser y RTVE.*

* Agencias y Comunicación Institucional: Agencia EFE, Europa Press, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.

Por este motivo, es necesario que la prensa evolucione en su forma de trabajar las notas de prensa que hablen sobre Patrimonio, anunciando en todo momento y de manera correcta de qué fuentes ha sacado la información. De esta manera, no se incurrirá en errores que, a la larga, afectará al lector en su lectura y comprensión final.

Se ha realizado una breve descripción y numeración de las leyes para realizar una breve introducción al tema legal, ya que no es nuestro trabajo realizar análisis legislativos completos. Enumeramos y describimos aquellas leyes referentes al patrimonio, tanto histórico como arqueológico, junto a la legislación tocante a los medios de comunicación. En particular, la línea editorial de cada medio a la hora de introducir un determinado tipo de noticia.

Empezaremos enumerando las leyes patrimoniales de ámbito nacional para finalizar con las promulgadas por la Comunidad Autónoma de Andalucía. Son las siguientes:

A. Leyes de Patrimonio:

- * Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE) publicada en 1985 (BOE n.º 155, de 29 de junio de 1985, Referencia: BOE-A-1985-12534). <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1985-12534>
- *Ley 14/2007 de 26 de noviembre de 2007, del Patrimonio Histórico Andaluz (LPHA) publicada en 2007 (BOJA n.º 248,

Sevilla, 19 de diciembre 2007). <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/248/1>

- *Decreto 168/2003, de 17 de junio por el que se aprueba el Reglamento de Actividades arqueológicas, publicada en 2003 (BOJA n.º 134, Sevilla, 15 de julio 2003). <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2003/134/6>
- *Decreto 19/1995, de 7 de febrero, por el que se aprueba el Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico de Andalucía (BOJA n.º 43, de 17 de marzo). <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1995/43/1>
- *Decreto 284/1995, de 28 de noviembre, por el que se aprueba el Reglamento de Creación de Museos y de Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía (Boja n.º 5, Sevilla, 16 de enero 1996). <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1996/5/1>
- * Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía (BOJA n.º 205, Sevilla, 18 de octubre 2007). <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/205/1>

B. Manuales de estilo y deontología de medios de comunicación que ha sido utilizados como referencia en la investigación:

- *Código Deontológico de la Federación Española de Periodistas (FAPE) <https://fape.es/home/codigo-deontologico/>
- *Colegio Profesional de Periodistas de Andalucía
- <https://periodistasandalucia.es/>
- * Código Deontológico Europeo de la Profesión Periodística
- http://www.asociacionprensa.org/es/images/Codigo_Deontologico_Europeo_de_la_Profesion_Periodistica.pdf
- *Libro *El estilo del Periodista* (Álex Grijelmo)

3.1. LA FICHA DE ANÁLISIS

Antes de profundizar en el análisis del discurso, debe explicarse el contenido de las fichas de análisis que han ayudado a visionar la manera en cómo se redactan las noticias en prensa de temática histórica y arqueológica. A saber, aquellas informaciones que tratan sobre el hallazgo que forma la muestra de estudio. La ficha de trabajo utilizada consta de dos partes: en primer lugar, la información que forma el esqueleto del texto informativo. En este apartado cobran protagonismo el titular, autor, fecha, medio, noticia y comentario inicial. En otras palabras, cómo se ha titulado la información, qué medio la ha publicado y cuándo lo ha hecho. Se une cuál es la noticia y un breve comentario inicial sobre qué sensaciones produce la misma tras una lectura previa.

De otro lado, tras leerla en profundidad, se complementan los siguientes campos: actores, acciones, nexos, imágenes y etiquetas. Queda por explicar el apartado titulado *Comentario Final*. Aquí se valora en profundidad cómo está redactado el texto y qué nos trasmite como lector. El comentario se divide entre el texto propiamente dicho y cómo utiliza la información junto a las imágenes, en caso de que las hubiera.

4. RESULTADOS

Los siguientes apartados reflejan el alcance de la noticia del hallazgo arqueológico de Villamena tanto a nivel local como nacional. Se citan las principales cabeceras que se hicieron eco de la noticia para, a continuación, mostrar nuestro análisis de su *modus operandi*. Se realiza un proceso analítico que parte de lo general para terminar en lo particular. En el nivel mediático de la información, se parte de lo local y se acaba en lo nacional.

4.1. EL USO DE LAS NOTAS DE PRENSA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN: PRENSA LOCAL

Uno de los medios locales que más ha informado sobre la noticia del hallazgo del Sarcófago de Plomo ha sido *Granada Hoy*. También deben citarse: *El Independiente de Granada*, *Granada Digital*, *El Ideal* y *Ahora Granada*. A estas cabeceras unimos Canal Sur.

4.1.1. Granada Hoy

A nivel de diseño se observa el uso de entre una y cinco fotografías acompañando a unos textos cuya ocupación oscila entre los nueve y quince párrafos. En las acciones de sus textos destacan las relacionadas con el acto de la investigación: *deducir, estudiar, contextualizar, aportar y confirmar*. Transmiten que el hallazgo posee cierta relevancia y ello provoca su estudio en profundidad. En segundo lugar, se obtiene en este medio otro grupo de acciones que nos indican movimiento: *realizar, aparecer, encontrar, construir, trasladar, abrir, excavar, hacer, preparar, chocar, instalar y sacar*. También está presente el hecho de buscar mediante acciones como: *observar, lograr, encontrar, hallar, obtener y analizar*. Por último, tenemos de manera directa e indirecta acciones relacionadas con el hecho de afirmar un hecho determinado: *incidir, aportar, decir, proporcionar y explicar*.

FIGURA 1. Sarcófago encontrado en Granada.



Fuente: Gespad Al-Andalus Arqueología.

En cuanto al uso de fuentes, es detectada una pequeña tendencia a no precisar en ocasiones su procedencia:

«Desde la Consejería de Cultura confirmaban ayer lo que Granada Hoy adelantaba el pasado jueves [...]», «[...] dicen desde la Junta», junto al uso en varias ocasiones de la expresión «fuentes de la excavación» y «fuentes técnicas», son algunos ejemplos. En dos ocasiones, al menos, se expresa la labor veloz de Granada Hoy para cubrir la información: «Fuentes de la excavación adelantan a Granada Hoy [...]» y «Tal y como adelantó Granada Hoy [...]», apoyan esta idea.

4.1.2. *El Independiente de Granada*

Este medio digital apuesta por una gran importancia de las fotografías sobre el texto. El cuerpo informativo pasa a ser un conjunto de pies de foto extensos. En total, está formado por quince líneas: cuatro líneas informan del nuevo espacio en que descansa el Sarcófago. Otras cuatro líneas nos explican brevemente su hallazgo. Tres líneas nos indican cómo la revista *Alhambra* informó de un hallazgo parecido en 1905. Finalmente, cuatro líneas nos exponen qué supone el hallazgo arqueológico.

4.1.3. *Ahora Granada*

El periódico local ofrece una noticia en prensa digital de gran contenido gráfico que cuenta con un vídeo y una galería fotográfica. Reinan estos elementos sobre el texto. El vídeo de 55 segundos, que apenas ha sufrido edición, indica el traslado del Sarcófago que anuncia el titular. En la breve pieza audiovisual se ha incluido la marca del medio de comunicación a modo de firma. Se perciben escasos detalles de edición. Estos son: una mínima elipsis que existe entre sacar del todo el Sarcófago e introducirlo en un medio de transporte. Es observado al comienzo de la acción de sacar el Sarcófago, pero no se ve finalizada la tarea en su totalidad. Se une un plano detalle de cómo es protegido el hallazgo arqueológico para evitar daños. Al final del vídeo, hay un cartel que invita a visitar las redes sociales de *Ahora Granada*. Esta acción indica que se lleva a cabo un uso de la información para realizar autopublicidad.

La galería de fotos añade planos no incluidos en el vídeo. El etiquetado de la información es: *Galerías de fotos, Historia, Magazín, Patrimonio, Sarcófago hallado en Granada, Vídeos*. Se percibe que el tema sobre el que trata la noticia va en cuarto y quinto lugar, respectivamente. Esto

es *Patrimonio y Sarcófago hallado en Granada*. Se añade al inicio que el lector se halla ante una información de fuerte carácter gráfico: *Galerías de fotos*.

La redacción nos transmite mucha acción mediante verbos como: *desarrollar, hallar, trasladar y abrir*. En cuanto al uso de fuentes, hay escasez de datos. Se han indicado otros ejemplos con anterioridad. En este caso:

«Fuentes de la Junta de Andalucía han informado que [...]», transmite imprecisión por no especificar qué fuentes son. «De momento se desconoce qué es lo que hay en su interior [...]», es otra expresión que sigue el mismo patrón explicado anteriormente.

4.1.4. Ideal de Granada

Esta publicación publica un cuerpo informativo de seis párrafos. Los tres primeros están separados del resto por el siguiente título: *Otros hallazgos en la zona*. Además, el texto cuenta con dos piezas extras que aportan información adicional: un destacado, después del quinto párrafo, y un despiece al final. A ello, se une un vídeo al inicio de la noticia.

Dicho documento gráfico es una vídeo-noticia de corta duración, un minuto y once segundos. Cuenta con textos muy cortos que acompañan a las imágenes. La mayor parte de planos son generales de obreros trabajando. El nexo con el que se inicia el último párrafo, «*El último gran hallazgo ha sido [...]*», aporta la finalización de una enumeración. Llama la atención la técnica de cargar la responsabilidad de la noticia en la principal fuente en el primer párrafo: «*Al menos esa es la percepción de [...]*».

4.1.5. Granada Digital

Este medio realiza una reproducción de la agencia Europa Press. Se analiza en profundidad en el apartado dedicado a las agencias.

4.1.6. Canal Sur

La televisión autonómica publicó en su web una noticia de nueve líneas con un vídeo de un minuto con treinta y ocho segundos de duración. En los diecisiete primeros segundos, la presentadora da pie al vídeo. A continuación, el peso informativo recae sobre el sarcófago mediante planos generales y planos detalle de los trabajadores de la zona realizando diferentes labores. Mientras, una voz en off nos aporta los detalles del hallazgo. Ese audio se mezcla con una intervención de Ángel Rodríguez, director de la excavación. Finaliza la pieza con imágenes del traslado del Sarcófago al Museo Arqueológico de Granada.

4.2. EL USO DE LAS NOTAS DE PRENSA EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN: LA PRENSA NACIONAL

En las siguientes líneas se analiza la prensa de tirada nacional: *El País*, *El Español*, *La Razón*, *ABC*, *La Vanguardia* y *20 minutos*. A estos periódicos sumamos Cadena Ser y RTVE.

4.2.1. El País

Su titular transmite sorpresa: «*El inesperado sarcófago plúmbeo del siglo III*». Esta sensación continúa con coherencia en el inicio del primer párrafo:

«Los arqueólogos no esperaban ningún gran descubrimiento, quizá material de la época musulmana sin mayor trascendencia». También en el final de este: «Eso sí fue una sorpresa». En cuanto a las acciones, destaca la persecución de un objetivo concreto: profundizar, desarrollar, conseguir, fabricar, extraer, localizar, aguardar, configurar, establecer y responder.

La cabecera del Grupo Prisa presenta un texto periodístico en edición impresa que trata una misma información frente a su versión web. En la versión impresa observamos menos información que en la digital. Dado que la noticia salió un día antes, 13 de junio de 2019, en la versión digital se observan grandes diferencias respecto a la versión en papel. En la versión impresa no hay fotos y la información ocupa una única columna. En segundo lugar, la descripción del Sarcófago pasa del sexto párrafo, en versión digital, a ocupar el número tres en versión impresa.

Es decir, se le otorga más importancia a este dato en la versión impresa. Además, la versión impresa tiene dos párrafos menos que la información ofrecida al lector en versión digital. En definitiva, el lector de la versión impresa tendrá menos datos sobre el hallazgo que aquel lector que haya accedido a la versión digital.

4.2.2. *La Razón*

Nos encontramos ante una noticia dividida en dos mitades mediante un subtítulo: «*La cronología*». La primera mitad nos recuerda brevemente el hallazgo con fecha 10/06/19 y los resultados de los primeros análisis del descubrimiento transmitidos por Ángel Rodríguez Aguilera, director de la excavación.

La segunda mitad de la información arroja datos más concretos sobre el Sarcófago y su interior. El etiquetado es muy pobre: *Arte*, *Cultura* y *Espectáculos* resultan términos demasiado genéricos. Son dos partes diferenciadas las que forman el cuerpo informativo. Los dos primeros párrafos, que forman la primera unidad de la información, están separados entre ellos mediante el uso del nexa «*Según este experto*» con el que comienza el segundo párrafo. Da continuidad, dado que el primer párrafo termina explicando que Ángel Rodríguez es la persona que ha explicado los últimos descubrimientos acerca del Sarcófago. Después del subtítulo, hay otros dos párrafos.

No se cuenta el último párrafo al no tener relación en absoluto con el resto del cuerpo informativo. También habla de Antropología, pero anunciando el I Campus Internacional de Prehistoria y Evolución Humana. Las acciones del texto destacan por transmitir, en varias ocasiones, el objetivo de lograr conocimiento y transmitirlo: *conocer*, *encontrar*, *hallar*, *revelar*, *informar*, *contar*, *averiguar*, *evidenciar*, *emprender*, *observar*, *responder*, *contrastar*, *confirmar*, *determinar*, *indicar* y *presentar*.

4.2.3. *El Español*

En esta ocasión, es analizada una noticia dividida en dos mitades mediante un subtítulo: «*¿Base de una caliga?*». La primera mitad nos

recuerda de nuevo brevemente el hallazgo de junio del 10/06/19 y los resultados de los primeros análisis de Ángel Rodríguez, al igual que ya hicieran otros medios ya citados. La segunda mitad de la información arroja datos más concretos sobre el Sarcófago y su interior, al igual que hiciera *La Razón*. Transmitiendo la misma información, se considera que este periódico realiza una mejor labor a la hora de realizar el etiquetado: *Arqueología, Granada (ciudad), Imperio Romano, Hallazgos Arqueológicos*.

4.2.4. 20 minutos

De inicio, llama la atención la falta de autoría. Es decir, no hubo un trabajo posterior sobre la nota de prensa de la agencia EFE. Directamente, se ha reproducido. En el apartado dedicado a las agencias de noticias, se analiza el texto de EFE.

4.2.5. ABC

El diario de corte conservador publica una foto-noticia de nueve líneas en la que se indica que continúan las excavaciones en el mismo escenario donde se halló el Sarcófago. El artículo invita a tener más información mediante un enlace a otra noticia. El titular lleva un poco a confusión, debido a que no corresponde el escaso texto con el titular.

4.2.6. La Vanguardia

Ahora, el cuerpo informativo consta de cinco párrafos, una fotografía y un vídeo. A ello se unen dos destacados que aportan y ofrecen información relevante del texto informativo. La información supone un trabajo breve con fuerte dependencia de la empresa Gespad Al-Andalus Arqueología, responsable de la excavación. Se indica esta idea debido a que tanto la fotografía como el vídeo son suyos. El nexos que supone «¿Qué se espera entonces encontrar?», del cuarto párrafo, responde a una cuestión del párrafo anterior. El vídeo de escasísima duración, 17 segundos, muestra cómo extraen unos obreros el Sarcófago.

4.2.7. Cadena Ser

Cadena Ser publica en su web un cuerpo informativo de cuatro párrafos, un video y una crónica en audio. El primer párrafo anuncia el traslado y el segundo describe el hallazgo. En el cuarto párrafo se echa en falta concretar más la información: «*Un equipo multidisciplinar de expertos lo abrirá en breve y lo analizará [...]*». El vídeo, protagonista de la pieza informativa, dura cuatro minutos y cuarenta y nueve segundos. La mayor parte del montaje es el traslado, con una duración de tres minutos y veintitrés segundos. El resto del montaje se centra en el lugar del hallazgo antes de ser trasladado el Sarcófago.

El audio es una crónica en directo de diez minutos que narra el traslado mientras varios expertos explican el hallazgo. Llama la atención cómo el reportero reconoce no tener suficientes conocimientos acerca del tema que está cubriendo. Es decir, pasa dificultades para describir los restos arqueológicos que están en su línea de visión, e incluso debe ser corregido varias veces en la datación histórica que comenta en su información. Termina el reportero con una reflexión interesante: ¿Cómo afecta el descubrimiento al promotor de las obras en la zona?

4.2.8. Radio Televisión Española

En formato de podcast, el audio se inicia con los créditos del programa. Es a partir del minuto tres y veintiséis segundos cuando se inicia con música de influencia árabe para ambientar la noticia. La información comienza a partir del minuto tres y cincuenta segundos hasta el minuto veintidós y cuarenta segundos. Básicamente, este periodo de tiempo es una entrevista a Ángel Rodríguez Aguilera. Las preguntas y cuestiones planteadas son muy similares a la de otras informaciones publicadas.

4.3. AGENCIAS

En este apartado se vuelca el contenido de dos comunicados pertenecientes a las agencias más importantes en el ámbito de la comunicación a nivel nacional: EFE y Europa Press. Se ha observado que sus contenidos son directamente volcados en las páginas de los medios de

comunicación sin que haya un esfuerzo de completar la información por parte de las cabeceras.

4.3.1. Europa Press

Breve comunicado con fotografía y reproducido en su totalidad en *Granada Digital* en la que se indica que varios expertos comienzan a trabajar en el Sarcófago hallado en Granada. Formado por catorce líneas: las tres primeras para presentarnos el dato que justifica la nota de prensa y el acceso de la agencia a fuentes oficiales. En este caso, la Junta de Andalucía.

Cinco líneas nos recuerdan lo excepcional del descubrimiento y cómo se produjo el mismo. De nuevo, cuatro líneas con el fin de hacernos saber la existencia del hallazgo de 1902 (en otros medios se ha visto 1905) y la importancia que tiene este nuevo hallazgo. Finaliza con dos líneas que presentan el proceso que llevarán a cabo los expertos consistentes en abrir el sarcófago y su posterior estudio.

4.3.2. EFE

Por su parte, EFE ofrece una noticia con fotografía dividida en ocho párrafos. Ha sido reproducido por el periódico *20 minutos* en su edición digital. Tras el titular, nos ofrece tres pequeñas ideas que nos encontraremos en el cuerpo informativo. Una de ellas, la tercera, nos lleva directamente a más información acerca del hallazgo arqueológico.

Formado por ocho párrafos, sus acciones destacan por mezclar sensación de permanencia y cambio: *permanecer*, *mantener* y *continuar*. El resto de las acciones, y siguiendo textos similares, repiten acciones propias de búsqueda: *responder*, *aportar*, *hallar* y *analizar*.

«Según explicó el delegado en aquel momento [...]», ejerce de unión entre el segundo y tercer párrafo. Da continuidad a las declaraciones de Antonio Granados, delegado Territorial de Fomento, Infraestructuras, Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio Histórico de la provincia de Granada.

4.4. COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL

4.4.1 Conserjería de Cultura y de Patrimonio Histórico

En este comunicado de prensa, la percha informativa es el hallazgo de un Sarcófago Romano en Villamena (Granada) producido el diez de junio de 2019. Su entradilla nos indica que el tema central del cuerpo informativo son las conclusiones provisionales del descubrimiento arqueológico. Dividido en cinco párrafos, los dividimos en la siguiente clasificación:

1. Protagonistas. Quiénes informan acerca de las conclusiones.
2. Voz institucional.
3. Voz protagonista número 1. Ángel Rodríguez Aguilera
4. Voz protagonista número 1. Ángel Rodríguez Aguilera
5. Voz protagonista número 1. Ángel Rodríguez Aguilera

Mediante este esquema se observa cómo tienen más peso las declaraciones de Ángel Rodríguez Aguilera, director de la excavación, que el resto de los actores informativos.

Estos son presentados por Antonio Granados, delegado provincial de Fomento, Vivienda, Ordenación del Territorio y Cultura de la Junta de Andalucía en Granada, cuando se emite el comunicado, y son: Isidro Toro, director del Museo Arqueológico y Etnográfico, y Juan Cañavate, arqueólogo jefe de la Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico en el momento que se publica el comunicado. Actualmente, se encuentra retirado. De estos dos últimos no hay declaraciones. O sea, de cuatro actores, únicamente dos tienen voz.

Se contabilizan, de otro lado, 23 acciones. De las cuales, nueve implican acción física: *excavar, encontrar, ajustar, realizar, dar, restaurar, exhibir, señalar, aparecer* y *arrojar*. También deben citarse nueve verbos relacionados con acción de la comunicación: *presentar, concluir, destacar, anunciar, afirmar, explicar, precisar* y *comentar*.

Hay equilibrio entre lo físico y lo puramente estático de ofrecer una información. No puede decirse que sea un texto estático, pero tampoco que sea un texto de acción. Los nexos son de dos tipos: uno, de

continuidad. Ayuda a entender que se sigue una idea explicada con anterioridad. Este es el caso «*de seguidamente*» del tercer párrafo. Une dos declaraciones de Ángel Rodríguez Aguilera. En segundo lugar, de orden. Indica que, en nuestro papel de lector, pasamos a otra información ligeramente separada de una idea anterior. Pero, al mismo tiempo, unida al cuerpo informativo en su conjunto. Esta es la función de «*por su parte*» encontrado también en el tercer párrafo. Separa las declaraciones de Antonio Granados y Ángel Rodríguez Aguilera. Por lo tanto, hay un protocolo. De inicio, una declaración. A continuación, un segundo bloque o unidad de declaraciones de otra fuente.

¿Cómo es la acción del texto? En una línea, es un viaje que se inicia con una presentación y termina con un deseo de conocer. Se inicia con un verbo que implica comunicar algo, *presentar*, para luego pasar a la acción con *excavar* y *encontrar*. Finalmente, tenemos otro verbo que indica un final, *concluir*.

Es decir, se obtiene en el primer párrafo lo más destacado. Es una presentación que invita a conocer la información que nos espera como lector. Del tercer al quinto párrafo supone una exposición. Una serie de acciones introductorias y explicativas: *afirmar*, *explicar*, *señalar*, *aparecer*, *precisar* y *comentar*. Termina en una doble acción como consecuencia: *realizar*, *arrojar* y *conocer*. De las imágenes, se puede decir que no son protagonistas del cuerpo informativo. Al estar ausentes, se observa que no se quiere desviar la atención de la acción explicativa reflejada en las acciones verbales. Llama la atención al mismo tiempo los escasos adjetivos dedicados al Sarcófago y su contenido: *joven*, *masculino*, *blandos* e *inhumado*. Hay mucho verbo relacionado con la acción de comunicar, pero al realizar la lectura se observa que hay mucho por descubrir aún sobre el hallazgo arqueológico.

FIGURA 2. Nota de prensa del hallazgo arqueológico del Sarcófago de Plomo



Fuente: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.

4.4.2. Oficina de Comunicación de la Junta de Andalucía

Para finalizar, es comentada la noticia redactada por la Oficina de Comunicación de la Junta de Andalucía. Está formada por seis párrafos que han sido transcritos casi en su totalidad por los diferentes medios ya analizados, según avanzaban las novedades sobre los datos ofrecidos por el Sarcófago. Se puede afirmar que se trata de un pequeño avance, pues en el primer párrafo especifican: *«A la espera de los análisis [...]»*. Además, no se enumera el grupo de expertos que trabajan en el proyecto: *«El equipo de expertos coordinado por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico tiene previsto [...]»*. Sobre las declaraciones de Patricia del Pozo, consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, refleja el texto que todavía no se ha dado una información definitiva: *«Ha asegurado que con la información actualmente disponible [...]»*.

FIGURA 3. El grupo de expertos de la Consejería de Cultura trabajando en el sarcófago



Fuente: <http://www.juntadeandalucia.es/>

5. DISCUSIÓN

Tras realizar los análisis de los artículos de prensa que mencionan el Sarcófago hallado en el palacio de Villamena en Granada, se puede afirmar que siguen unas pautas estructuradas y que se amoldan a la perfección a la información que se emite por parte de la Delegación Territorial de Cultura de Granada en los comunicados emitidos por los servicios de prensa de esta delegación. El texto contó con el apoyo de los técnicos y conservadores del patrimonio arqueológico de esta Delegación Territorial de Cultura de Granada. Dichas notas de prensa se emitieron por el trascendental hallazgo del Sarcófago de plomo de época romana y de la expectación que este hallazgo generó en los medios de comunicación.

En los análisis realizados en los periódicos, en versión analógica y digital, se puede ver y comprender el impacto que tiene el hallazgo en la sociedad y la necesidad de darlo a conocer para entender y conservar mejor nuestro pasado. Es por este motivo que es necesario subsanar las deficiencias que tienen la Historia y la Arqueología a la hora de dar a conocer y difundir los descubrimientos importantes, al igual que toda la información, que se genera a raíz de los estudios y los trabajos de campo pertenecientes a los últimos años. Estos trabajos adolecen de la difusión que deberían tener para poder dar a conocer el pasado y, por ende, proteger el rico patrimonio que poseemos.

Por otro lado, es conveniente señalar un debate aparecido en las informaciones analizadas en los mass media: ¿Cuáles son las consecuencias de estos descubrimientos para los promotores de las obras en la zona donde se producen los hallazgos arqueológicos? *ABC*, en su edición digital, publicó el 16/02/2020 una pieza bajo el siguiente título: *Los restos arqueológicos lastran el avance de los grandes proyectos urbanísticos de Málaga*. En ella, se criticaba los planes de modernidad de la ciudad de Málaga que fueron pausados en el momento de varios hallazgos arqueológicos. El texto tuvo rápida respuesta en el gremio arqueológico. *El Ideal de Granada* publicó el 31/3/2020 una réplica titulada *La Arqueología como profesión* bajo la autoría de Elena Navas Guerrero, presidenta del Consejo Andaluz de los Ilustres Colegios Oficiales de

Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias de Andalucía, y Decana del Colegio de Granada, Almería y Jaén. Como resultado, *ABC* retiró su información. En la actualidad, *Los restos arqueológicos lastran el avance de los grandes proyectos urbanísticos de Málaga* no se encuentra en la web de esta cabecera.

6. CONCLUSIONES

Tras la lectura, y su posterior análisis, se observa una dependencia elevada de los medios de comunicación de los organismos oficiales. La reproducción de las notas de prensa y de agencias de noticias es la estrategia comunicativa más repetida. Este hecho tiene como consecuencia que las informaciones guarden demasiadas similitudes entre ellas. Dificulta el poder destacar características propias de cada medio estudiado. Lo mismo ocurre con las fuentes. Hay poca variedad. Además, en los escritos periodísticos las fuentes son cargadas de toda la responsabilidad de contenido: «*Según dicen los expertos*» y «*Según el comunicado [...]*», son algunas muestras.

La prensa digital ha optado por textos más breves y con un mayor volumen de contenido audiovisual, pero este a su vez pertenece a organismos externos. La prensa tiene mayor peso en el texto con diferentes estrategias para ofrecer la mayor cantidad de información posible: destacados y despices. Llama la atención que apenas se haya usado en los medios estudiados nuevas narrativas visuales. Por ejemplo, infografías, que permitan a los lectores tener una imagen más clara de la historia del hallazgo y su importancia.

El mundo digital ofrece la ventaja sobre el impreso de ofrecer informaciones publicadas con anterioridad mediante la creación de enlaces en el propio cuerpo informativo. Dichos enlaces transportan al lector a una gran carga de información extra: fotografías y videos, principalmente.

A esta característica se debe unir la fallida clasificación de los textos. En algunos folios podía verse *Cultura* o *Andalucía*. Son conceptos muy vagos para incluir noticias que versen sobre Arqueología. Pocos medios han optado por clasificar la información bajo el término *Arqueología* o similares. Los medios digitales incluían términos cercanos, pero en

segundo o tercer lugar. La primera etiqueta no suele ser *Arqueología*. Ni siquiera *Granada*, escenario de los hechos. Se halla una carencia en el etiquetado de la información que puede explicarse debido a que no hay costumbre de ofrecer datos de esta índole. A modo de ejemplo, debe recordarse al reportero de RTVE que, en medio de una crónica en directo, reconocía tener ciertas dificultades para informar sobre los restos arqueológicos que tenía ante él.

7. REFERENCIAS

- ABC. (2019, 19 de junio). Los secretos del sarcófago romano de plomo encontrado en Granada. https://www.abc.es/cultura/abci-secretos-sarcofago-romano-plomo-encontrado-granada-201906191849_video.html
- Agencias. (2019, 7 de agosto). El sarcófago romano de Granada sigue revelando secretos: así eran los rituales de enterramiento. https://www.elespanol.com/cultura/20190807/sarcofago-romano-granada-revelando-secretos-rituales-enterramiento/419708646_0.html
- Ahora Granada. (2019, 12 de junio). Trasladan un sarcófago hallado en la Plaza Villamena al Museo Arqueológico. <https://www.ahoragranada.com/noticias/trasladan-un-sarcofago-hallado-en-la-plaza-villamena-al-museo-arqueologico/>
- Arrizabalaga, M. (2019, 5 de julio). Expectación en la apertura del sarcófago romano de plomo hallado en Granada. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/abci-expectacion-apertura-sarcofago-romano-plomo-hallado-granada-201907041219_noticia.html
- Arrizabalaga, M. (2019, 5 de julio). Hallan un cráneo en buen estado en el sarcófago romano de plomo de Granada. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/abci-hallan-craneo-buen-estado-sarcofago-romano-plomo-granada-201907051746_noticia.html#vca=mod-sugeridos-p2&vmc=relacionados&vso=hallan-un-craneo-en-buen-estado-en-el-sarcofago-romano-de-plomo-de-granada&vli=noticia.foto.cultura
- Arrizabalaga, M. (2019, 20 de junio). Los secretos que revela (y los que aún esconde) el sarcófago romano de plomo hallado en Granada. *ABC*. https://www.abc.es/cultura/abci-secretos-revela-y-esconde-sarcofago-romano-plomo-hallado-granada-201906190105_noticia.html
- Arroyo, J. (2019, 13 de junio). El inesperado sarcófago plúmbeo del siglo III. *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/06/13/actualidad/1560422633_880594.html

- Arroyo, J. (2019, 14 de junio). Hallado en Granada un sarcófago de plomo del siglo III, *El País*, p. 33. Sección Cultura.
- Bermúdez Pareja, J. (1947). Los restos de la casa árabe de la Placeta de Villamena, Granada. *al-Andalus*, 12.1, 1947, pp. 161-164.
- Cabrero, J. E. (2019, 25 de julio). Los investigadores creen que un terremoto o una riada destruyó el sarcófago de Villamena, *Ideal*, p. 44. Sección Cultura.
- Canal Sur Radio y Televisión. (2019, 12 de junio). Los secretos del sarcófago de plomo hallado en Granada.
<http://www.canalsur.es/noticias/andalucia/granada/los-secretos-del-sarcofago-de-plomo-hallado-en-granada/1444775.html>
- Cappa, G. (2019, 10 de junio). Descubren en el Centro de Granada un sarcófago romano de plomo. *Granada Hoy*.
https://www.granadahoy.com/granada/Descubren-sarcofago-romano-plomo-centro-Granada-Villamena_0_1362764262.html
- Cappa, G. (2019, 11 de junio). Descubren en el centro un sarcófago romano de plomo, *Granada Hoy*, pp. 6-7. Sección Granada.
- EFE. (2019, 5 de julio). Hallan un cráneo al abrir el sarcófago romano de plomo de Granada. *20 minutos*.
<https://www.20minutos.es/noticia/3694482/0/hallan-craneo-abrir-sarcofago-romano-plomo-granada/>
- Eguilaz Yanguas, L. (1894). *Reseña histórica de la conquista del reino de Granada por los Reyes Católicos según los cronistas árabes*. Edición facsímil, p.7.
- Europa Press. (2019, 4 de julio). Expertos inician la apertura del sarcófago romano de plomo hallado en Granada. *Granada Digital*.
<https://www.granadadigital.es/expertos-inician-la-apertura-del-sarcofago-romano-de-plomo-hallado-en-granada/>
- Fábregas García, A. (2000). *Producción y comercio de azúcar en el Mediterráneo medieval. El ejemplo del reino de Granada*, Granada, p.151.
- Fábregas García, A. (2010). Acercamientos y acuerdos comerciales entre Granada y Venecia al filo de 1400. *Anuario de Estudios Medievales*, 40/2, pp.643-664.
- Fábregas García, A. (2014). Azúcar e italianos en el reino nazarí de Granada. Del éxito comercial a la intervención económica. *Cuadernos de CEMYR*, 22, pp. 133-153.
- Gómez Moreno, M. (1998). *Guía de Granada*. Ed. Facsímil, p. 322.

- Gómez Ruiz, L. (2019, 17 de junio). Lo que se espera encontrar dentro del sarcófago de plomo descubierto en Granada. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20190617/462864144512/interior-sarcofago-plomo-granada-misterio.html>
- Independiente de Granada. (2019, 12 de junio). El Museo Arqueológico ya custodia el sarcófago romano hallado en las obras de Villamena.
<https://www.elindependientedegranada.es/cultura/museo-arqueologico-ya-custodia-sarcofago-romano-hallado-obras-villamena>
- La Razón. (2019, 7 de agosto). El sarcófago de Granada revela los restos de un hombre y rituales «post mortem».
<https://www.larazon.es/local/andalucia/el-sarcofago-de-granada-revela-los-restos-de-un-hombre-y-rituales-post-mortem-GL24498169/>
- La Razón. (2019, 8 de agosto). El sarcófago de Granada revela los restos de un hombre y rituales “post mortem”, p. 49. Sección Andalucía.
- La Razón. (2019, 6 de julio). Hallan un cráneo intacto en un sarcófago romano de los siglos II-IV d. C., p. 3. Sección Andalucía.
- López M. et al. (1991). Excavación arqueológica de emergencia con sondeos estratigráficos. Mercado Municipal de San Agustín (Granada). *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991/III*, pp. 157-164.
- Malpica Cuello, A. et al. (1991). Actuación arqueológica en la manzana de Villamena (Granada). *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991/III*, pp. 165-168.
- MÜNZER, J. (1991). *Viaje por España y Portugal*, Madrid, pp. 135-137.
- Muñoz, J. A. (2019, 6 de julio). Los trabajos en el sarcófago romano de Villamena continuarán al menos durante una semana, *Ideal*, p. 53. Sección cultura.
- Muñoz, J. A. (2019, 5 de julio). El sarcófago de Villamena revela un cráneo humano, *Ideal*, p. 53. Sección Cultura.
- Oficina de Comunicación de la Junta de Andalucía. (2019, 5 de julio). Los trabajos en el sarcófago romano de Granada se centran en la extracción del cráneo.
<http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/cultura/144040/ConsejeriadeCulturayPatrimonioHistorico/Sarcofago/Granada/JuntadeAndalucia>
- Pastor, J. (2019). Arqueólogos subrayan la importancia del sarcófago romano de plomo por ser de los pocos no expoliados.
Ideal.es.<https://www.ideal.es/culturas/arqueologos-subrayan-importancia-20190731193727-nt.html>

- Pastor, J. (2019, 8 de agosto). Las sandalias del romano de Villamena, *Ideal*, pp. 48-49. Sección cultura.
- Pastor, J. (2019, 12 de junio). La Granada romana “emerge” en los bajos del edificio Villamena. *Ideal*, p. 53. Sección Cultura.
- Pastor, J. (2019, 31 de julio). Arqueólogos subrayan la importancia del sarcófago por ser de los pocos no expoliados, *Ideal*, p. 40. Sección Cultura.
- Pérez, R. L. (2019, 13 de junio). El sarcófago de Villamena se traslada, *Ideal*, p. 55. Sección Cultura.
- R.G. (2019, 7 de agosto). Sarcófago de Villamena: un joven patricio romano con sandalias del ejército. *Granada Hoy*.
https://www.granadahoy.com/granada/Sarcofago-Villamena-patricio-sandalias-ejercito-descubrimiento-interior_0_1380162226.html
- Rodríguez, A. (2019, 13 de junio). El arqueológico ya tiene el sarcófago romano. *Granada Hoy*, pp. 6-7. Sección Granada.
- Rodríguez, A. (2019, 25 de julio). Cultura aprueba la restauración del sarcófago de Villamena. *Granada Hoy*, p. 8. Sección Granada.
- Rodríguez, A. (2019, 15 de junio). La apertura del sarcófago tendrá que esperar más de una semana. *Granada Hoy*, pp. 6-7. Sección Granada.
- Rodríguez, A. (2019, 6 de julio). El sarcófago de Villamena pudo ser manipulado tras la época romana. *Granada Hoy*, p. 9. Sección Granada.
- Rodríguez, A. (2019, 14 de junio). Miguel Botella: “No tengo esperanzas de que haya una momia en el sarcófago”. *Granada Hoy*, p. 12. Sección Granada.
- Rodríguez, A. (2019, 5 de julio). Encuentran un cráneo cubierto de tierra en el sarcófago romano de Villamena. *Granada Hoy*, p. 9. Sección Granada.
- RTVE. (2019, 18 de junio). *Marca España* - El edificio Villamena y el sarcófago de plomo. <http://www.rtve.es/alicarta/audios/marca-espana/marca-espana-edificio-villamena-sarcofago-plomo-18-06-19/5285619/>
- Seco de Lucena Paredes, L. (1975). *La Granada nazarí del siglo XV*. Granada.
- Troyano, R. (2019, 12 de junio) El vídeo del traslado del sarcófago romano de Cárcel Baja.
https://cadenaser.com/emisora/2019/06/12/radio_granada/1560334197_706407.html
- Vallejo, S. (2019, 14 de junio). El edificio de Villamena será un Hotel de lujo que complementará ese eje turístico. *Granada Hoy*, p. 12. Sección Granada.
- Zugasti, M. (2019, 8 de agosto). El sarcófago de Villamena: un joven patricio con sandalias de militar. *Granada Hoy*, p. 10. Sección Granada.

EDUCACIÓN PATRIMONIAL: LA VALORIZACIÓN EDUCATIVA DEL TEMPLO ROMANO DE LA ENCARNACIÓN, CARAVACA DE LA CRUZ, MURCIA

ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ

Universidad de Murcia / Museo de la Ciencia y el Agua

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos vamos a centrar en el diseño de algunos recursos didácticos elaborados con el fin de valorizar, desde el ámbito de la educación no formal, uno de los hitos más relevantes del patrimonio arquitectónico y arqueológico de la Región murciana: el Estrecho de las Cuevas de la Encarnación. Este paraje, de extraordinario interés histórico, artístico, etnográfico y paisajístico, aunque tiene el inconveniente de situarse en un lugar periférico -que precisa de un desplazamiento- al encontrarse a unos 12 Km de la ciudad de Caravaca de la Cruz, dispone de unos recursos patrimoniales de tal magnitud, que han merecido la máxima protección patrimonial por parte de la legislación autonómica³⁸. En el Anexo II de su declaración como Bien de Interés Cultural se concreta la delimitación del sitio histórico de la siguiente manera:

El Sitio Histórico del Estrecho de las Cuevas de La Encarnación de Caravaca de la Cruz se delimita por una línea imaginaria que, en sentido de las agujas del reloj, parte de Venta Cavila y continúa por el camino de herradura que conduce a Los Villaricos descendiendo por éste hasta enlazar con la Acequia del Molino. La línea sigue aguas abajo de la Acequia hasta la casa de la finca de Antonio Marín, atraviesa el Río Quípar y asciende por el Cortijo del Estrecho por el camino que conduce hasta la cima de Los Villares. Desde este punto la línea gira en dirección al cerro de la Ermita Vieja de La Encarnación pasando 20 metros al Este de la Cantera Romana B situada en dicho cerro y

³⁸ Decreto número 24/2004, de 18 de marzo, del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, por el que se declara B.I.C., con categoría de sitio histórico, el estrecho de las Cuevas de la Encarnación, en Caravaca de la Cruz (Murcia).

descendiendo por la Umbría de la Zanja hacia la rambla que vierte en el Barranco de los Canteros, cruza dicho barranco ascendiendo hacia el camino del Cementerio y continúa descendiendo hasta el Arrabal de La Encarnación. Desde el Arrabal continúa por el camino asfaltado que proveniente de La Encarnación lleva al Molino del Estrecho, bordea por el Oeste dicho molino hasta enlazar con el camino de la Tejera en dirección a Casa de Pareja, desde aquí y por el camino de herradura que lleva a Venta de Cavila enlaza con el punto de partida.

De todos los hitos mencionados los que justifican ese grado de protección se concentran en el cerro donde se erige la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación (Figura 1). En ese lugar, las campañas de excavación realizadas entre los años 1990 y 1996 por la Universidad de Murcia (actual grupo de investigación iARQ) dirigidas por Sebastián Ramallo han puesto al descubierto los restos de dos edificios de culto de época romana. Tras unos años en los que la ermita había perdido su funcionalidad secular, se redactó y ejecutó un proyecto de restauración arquitectónica que, con gran acierto por parte del equipo técnico responsable del mismo, hizo prevalecer la recuperación del culto y por lo tanto de las funciones para las que había sido concebida (Pozo, Robles y Navarro, 2006).

En las últimas décadas la economía de Caravaca de la Cruz y de sus pedanías tiene como uno de sus pilares el turismo vinculado con su rico patrimonio histórico y religioso, siendo un hito relevante la celebración del Año jubilar cada cuatro años. A todo ello se suman también sus tradiciones festeras en las que los actos vinculados con los Caballos del Vino celebrados en el mes de mayo (actualmente candidato a Patrimonio Inmaterial de la humanidad en la Unesco) son un referente en los estudios sobre antropología cultural y folklore de carácter internacional. No obstante, creemos que toda esa rica y variada oferta cultural, debe ser integrada también en los contextos educativos, haciéndose accesible a los docentes de ciencias sociales y al alumnado de Educación infantil, primaria y secundaria. En el caso que nos ocupa, unos interesantísimos restos arquitectónicos de carácter religioso, reutilizados y de larga pervivencia, serán los procedimientos derivados de la disciplina conocida como educación patrimonial los que faciliten la transposición didáctica de unos contenidos científicos complejos, obtenidos con metodología arqueológica como veremos a continuación.

El itinerario didáctico que ha sido planteado en el entorno de la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación se materializa mediante salidas escolares que han de ser estructuradas por los docentes y que puede convertirse en una estrategia muy motivadora, en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la Historia (Vilarrasa, 2002). Las actuaciones realizadas en el Estrecho de la Encarnación son el resultado de combinar dos metodologías:

- Las interpretativas, que se plasman en los paneles situados en el exterior donde los visitantes encuentran abundante material gráfico correctamente orientado con respecto a los restos arquitectónicos y arqueológicos.
- La didáctica de las ciencias sociales, mediante un taller realizado en el interior y en el entorno de la llamada Casa del ermitaño que como veremos se adosa a la ermita.

Las diferencias entre los contenidos, finalidades y públicos a los que se dirigen la interpretación y la educación patrimoniales han sido sistematizadas con respecto a los yacimientos arqueológicos y su didáctica y aprovechamiento desde el ámbito de las ciencias sociales (Arqué, Llonch y Santacana, 2012):

La mayoría de los presupuestos de la interpretación podrían ser considerados como propios por la didáctica de las ciencias sociales cuando estuvieran referidos a objetos históricos, geográficos o antropológicos. Sin embargo, en la práctica ponen énfasis en la comunicación y sistematización de contenidos. Igualmente, pueden detectarse debilidades en la relación entre lo local y lo general o universal. Contrariamente, estos aspectos son muy importantes desde el punto de vista de la didáctica de las ciencias sociales. Parece como si la interpretación prefiriera centrarse en dar claves para entender casos concretos a usuarios con un perfil lúdico, mientras que la didáctica de las ciencias sociales pondría más énfasis en dar a conocer saberes científicos a todo tipo de usuarios; en ese contexto actúa sobre casos concretos de patrimonio, pues su vocación, más allá de facilitar la comprensión del fenómeno puntual, pasaría por explicar su relación con otros fenómenos, procesos o contextos particulares o generales, para apuntar, en definitiva, al establecimiento del modelos que ayuden a interpretar realidades.

FIGURA 1. Ermita de Nuestra Señora de la Encarnación: planta de cruz latina, bóveda de medio cañón y tambor rematado por linterna (s. XV). Detalle de los paramentos en los que se aprovecha la cella y el pronaos del templo romano anterior



Fuente: Elaboración propia

2. LOS RESTOS ARQUEOLÓGICOS Y ARQUITECTÓNICOS EN EL ESPACIO ARQUEOLÓGICO INTERPRETADO

2.1. EL CULTO IBÉRICO Y LOS TEMPLOS CLÁSICOS

Sabemos que el Estrecho de las Cuevas de la Encarnación estuvo habitado desde la Prehistoria, siendo conocida por los hallazgos de dientes humanos y restos paleontológicos y paleolíticos datados en el Pleistoceno Antiguo Final (Walker, et al, 2011). Ese enclave fue elegido por varias sociedades históricas como lugar de culto donde acudían a orar y tomar contacto con la divinidad. En las excavaciones arqueológicas realizadas en el interior y en el entorno de la ermita, en los niveles arqueológicos más profundos se hallaron depósitos votivos (fíbulas, anillos de plata y oro, cuentas de pasta vítrea y cerámica) que demuestran la existencia de culto religioso en la fase plena ibérica, siglos V-IV a. C. (Ramallo y Brotons, 1997). Esos objetos se encuentran expuestos en las vitrinas del Museo de la Soledad, en la ciudad de Caravaca, al igual que los restos arquitectónicos de los templos romanos y una maqueta que hemos elaborado de la fase más monumental del templo B.

Los restos arquitectónicos del santuario ibérico no han llegado hasta nosotros, puesto que debieron ser arrasados en el momento en el que se erigieron los templos romanos vinculados con los santuarios itálicos (Ramallo, 1992). Tras la segunda guerra púnica la integración de la aristocracia local en la clientela de los generales, gobernadores o empresarios enviados por Roma al sureste hizo posible una arquitectura desconocida por los íberos. El edificio principal (templo B) fue ampliado al menos en tres ocasiones para incrementar su monumentalidad:

- En la primera mitad del siglo II a.C. se levantó un templo modesto, tipo tesoro, pero con un programa ornamental concebido y ejecutado con magníficos elementos de importación: antefijas, lastras, etc.
- Poco después se edifica un verdadero templo de grandes dimensiones, fachada con cuatro columnas (tetrástilo) dos exentas en el interior y dos semicolumnas laterales adosadas a las antas y precedida por una plataforma solada de piedra.

- Durante la primera mitad del siglo I a. C. se agranda la plataforma enlosada en los lados largos y en el flanco posterior para convertirse en un espléndido templo octóstilo pseudodíptero, es decir, dotado de ocho columnas frontales y diez laterales. Sus dimensiones alcanzan los 27,30 x 17,25 m y nada tienen que envidiar a los templos erigidos en la propia capital de Roma.

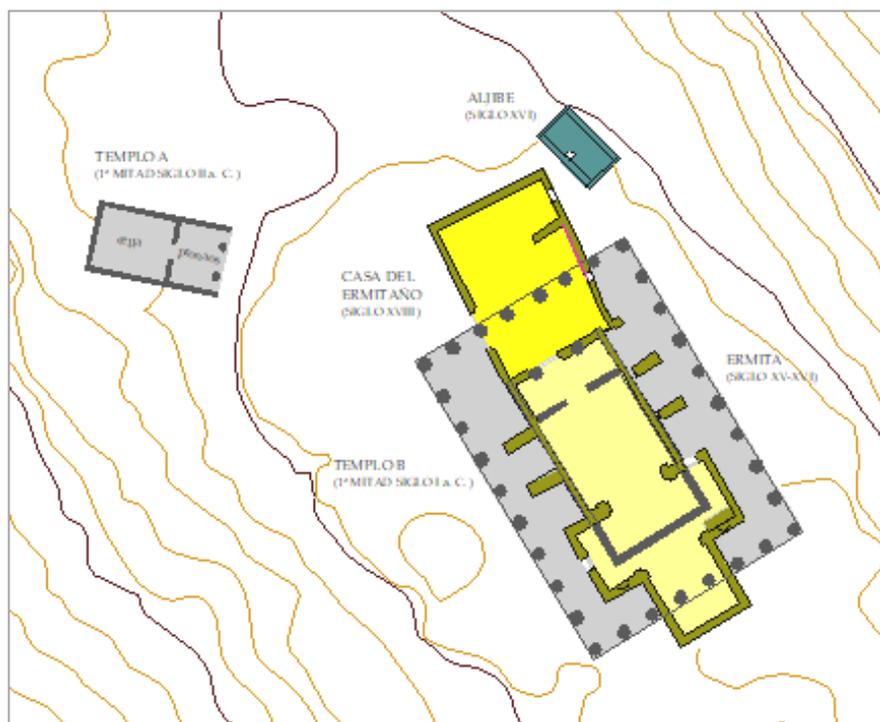
2.2. EL TEMPLO A. SANTUARIO DE ÉPOCA TARDO-REPUBLICANA (PRIMERA MITAD DEL SIGLO II A.C.)

En el santuario de la Encarnación se construyeron dos templos de orden jónico que fueron contemporáneos (Figura 2). El más pequeño (templo A) apenas conserva alzado, no obstante, el recorte en la roca permite diferenciar una “cella” (o habitación interior del templo) de planta cuadrangular que medía 6 x 5,10 m, y el “pronaos” (espacio anterior a la cella) de 3,48 m de longitud.

Para su construcción primero se recortó la roca de base para que sirviera de asiento a los sillares rectangulares (1,20 x 0,60 m) unidos a hueso. La puerta se abría en la fachada noreste y quedaba flanqueada por sillares de cimentación que dejaban una luz de 1,70 m. Del pavimento, nada se conserva en la “cella” y solamente quedan trazas en el ángulo suroeste del “pronaos”. Probablemente era de mortero de cal y cerámica machacada de textura similar al *opus signinum*, aunque no se puede precisar el aspecto de la superficie y si ésta estaba decorada o no. En las excavaciones arqueológicas se han recuperado elementos decorativos de la cubierta (terracotas arquitectónicas y tejas), que sin duda fueron montadas sobre un esquema preconcebido elaborado por un taller u *officina*.

Creemos que esos datos han sido suficientes para proceder a la restitución de un edificio “in antis” de planta itálica, es decir, una fachada con dos columnas entre los muros que cierran los pronaos. El edificio reproduce una planta similar a los templetos de Ampurias que flanquean el Capitolio y los templos de la acrópolis de Ullastret, Azaila, Cerro de los Santos, Cerro del Maquiz, etc.

FIGURA 2. Localización de algunos de los recursos patrimoniales valorizados. Templos romanos, ermita de Nuestra Señora de la Encarnación y aljibe (s. XVI) y casa del ermitaño (s. XVIII)



Fuente: Elaboración propia

2.3. LAS CANTERAS

Unas excavaciones arqueológicas realizadas a escasa distancia de los templos romanos pusieron al descubierto una serie de escalonamientos tallados en la piedra natural que indicaban la existencia de unas canteras. Los arqueólogos responsables del yacimiento creen probable que un equipo de canteros venidos desde Carthago Nova (Cartagena) iniciara su explotación intensiva para construir los templos.

Para la extracción primero se eliminaba el estrato superior de piedra, más degradado y a continuación se contorneaba el bloque con una fosa o trinchera de extracción (*formilla*) cuya propiedad y anchura dependían de las dimensiones de éste. En la base se realizaba una serie de orificios alargados y poco profundos para utilizar palancas o introducir

cuñas de madera que facilitan su desprendimiento. Tras la extracción de la piedra (*caesura*) se realizaba el desbaste grosero de los bloques, el esbozo de los diferentes elementos arquitectónicos y el acabado final que tenía lugar en la misma obra. En esas labores se utilizaban herramientas de percusión directa (picos, martillos, hachas) o indirecta (punteros y cinceles golpeados con un mazo). Si la cantera era demasiado profunda, los bloques se elevaban mediante poleas (*orbiculli*) instalado en una máquina elevadora llamada “cabra” (*rechamum*). El transporte se realizaba en carros tirados por bueyes o deslizando los bloques sobre troncos de madera.

Como suele ocurrir en este tipo de yacimientos, el tajo abierto para la construcción de los templos fue aprovechado mucho más tarde para obtener los sillares para la construcción de otros inmuebles religiosos. A mediados del siglo XVI se extraía toda la piedra necesaria para la construcción de las iglesias caravaqueñas. Durante la maestría de Pedro de Antequera, Pedro y Andrés Monte, Damián Pla y Miguel de Madariaga también se cortó abundante piedra de dichas canteras para la obra de la iglesia parroquial.

2.4. LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN (SEGUNDO CUARTO DEL SIGLO XV)

Carecemos de información sobre la función y los posibles usos del inmueble clásico durante la alta edad media. Sí sabemos que tras la conquista castellana y con la consiguiente formación del Reino de Murcia, la Orden de Santiago recupera este espacio religioso, en esta ocasión, para el culto cristiano. Se configura de esta manera un nuevo conjunto monumental que además de la ermita, cuenta con una casa del ermitaño (en cuyo interior se realiza el taller didáctico), un aljibe y un amplio espacio abierto utilizado como colmenar. Todos esos elementos se encontraban protegidos por una tapia en fábrica de mampostería de la que aún quedan algunos vestigios.

La primera ermita de Nuestra Señora de la Cuevas data de época bajo-medieval (la primera mención en los documentos data de 1494) y en su construcción se aprovechó la cella y el pronaos del templo romano. Sin embargo, las obras de mayor envergadura que le confieren el aspecto

actual se realizaron entre 1554 y 1557, año en el que fue bendecida nuevamente. Surge entonces la planta de cruz latina, la bóveda de medio cañón y el tambor rematado por unan pequeña linterna (Pozo, 2002, 19).

El incremento de la devoción durante los siglos XVII y XVIII favoreció el asentamiento de ermitaños y hasta la creación de una hospedería. La romería a la Encarnación (25 de marzo) sigue siendo muy popular, la imagen se trae en rogativa a Caravaca, después se le hace un novenario y se devuelve a la ermita. El sentido de esa manifestación de religiosidad popular es el de promover la fertilidad de los campos y proteger la cosecha y los ganados. En épocas de sequía prolongada o cuando acontecía alguna plaga o desgracia generalizada los labradores de las pedanías del entorno recurrían a la Virgen de la Encarnación para realizar rogativas.

3. OTROS RESTOS PATRIMONIALES DEL ITINERARIO

3.1. LA ERMITA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS

Se trata de una pequeña construcción situada al pie del cerro. A mediados del siglo XVI existe constancia de la existencia del humilladero de la ermita de las Cuevas (por lo tanto, su vinculación con ella hace imprescindible su rehabilitación e incorporación al itinerario interpretativo). Es un pequeño habitáculo construido en mampostería, enfoscado vano central con jambas y dintel conformados por grandes sillares y cubierta a dos aguas que en la actualidad se encuentra en estado ruinoso. Por su ubicación, debió constituir un hito de descanso en la romería que trasladaba la Virgen de la Encarnación desde la población epónima hasta el cerro de la ermita. Al menos a mediados del siglo XIX estaba dedicada a Nuestra Señora de los Remedios (Pozo, 2002).

3.2. FORTIFICACIÓN “CUEVA DEL REY MORO”

Fortificación monumental construida en tapial que aprovecha un abrigo natural existente a unos 15 metros de altura, cuenta con unos 10 metros de fondo y 13 de luz. En sus paños interiores aún se aprecian las improntas de los rollizos de madera que sostenían la techumbre y de las

saeteras. En el entorno se aprecian improntas de escalones y piletas tallados en la roca de base.

Es una muestra única en la región de un modelo de arquitectura militar que posiblemente deba datarse a mediados del siglo XIII a partir del Protectorado castellano. Su función sería similar a la de las “torres vigías” está ligada con el propio “estrecho de las Cuevas” o paso natural entre Andalucía y el Levante. Desde allí se controlaba el paso de personas y mercancías y se debía consumir su fiscalización.

3.3. EL MOLINO DE LAS CUEVAS O DEL ESTRECHO DE LA ENCARNACIÓN O MOLINO DE ARRIBA

Edificio de planta rectangular con dos cuerpos, el segundo destinado a falsas, y cubierta a un agua. En la trasera se encuentra el salto de agua cubierto, por lo que puede tratarse de un molino hidráulico sin cubo, cuya rueda se mueve por el agua impulsada mediante un “canalado”. Toma el agua del río a través de una acequia excavada parcialmente en la roca. El agua sale por bajo del molino a través de una cimbra adintelada en fábrica de mampostería y vierte al río Quípar. El canal es estrecho y se está revestido de cemento. La vivienda ha sido reparada recientemente y, según la información de los vecinos, la maquinaria se encuentra en buen estado, aunque no se utiliza. Su construcción data de 1730, año en el que don Pedro Enríquez de Navarra compró unas tierras en el Estrecho de las Cuevas a varios miembros de la familia Lozano. En 1734 mantuvo pleito por la construcción del molino. A su muerte, ocurrida hacia 1743, fue heredado por su esposa doña Mariana Alfaro, quien lo tenía arrendado en 1755 por 1308 reales cada año. En 1798 se procedió a tomar posesión del vínculo instituido por Mariana Alfaro en su testamento y que incluía el molino harinero. Los legítimos sucesores fueron su hija doña Teresa Enríquez de Navarra, viuda de Diego Antonio Alburquerque, vecina de Caravaca, y su nieta doña María Teresa Alburquerque y Enríquez, casada con Juan Roca de Togores, vecinos de Orihuela. En 1802 la nieta del fundador María Teresa Alburquerque y Enríquez arrendó el molino a Pedro Álvarez por tiempo de cuatro años. En 1807 lo arrendó a Antonio López Ortiz, por tiempo de dos años y pensión mensual de 2250 reales. Además, el molinero se

obligaba a entregar en cada Pascua un cerdo de diez arrobas y seis gallinas. Está reflejado en la cartografía de 1895 con la denominación de “molino de abajo” (Pozo, 2001).

3.4. EL MOLINO DE LA ENCARNACIÓN

Vivienda de planta rectangular con dos cuerpos a una sola agua, actualmente en obras. El molino se encuentra adosado a un lateral de la vivienda y consta de un único cuerpo, también a un agua. Ambos forman una estructura en forma de L, igual a la del molino y vivienda de Pinilla. En la construcción de la vivienda y del canal evacuatorio se han empleado grandes sillares de arenisca amarillenta que parecen reutilizados de obras anteriores. Molino hidráulico de rueda horizontal con dos piedras, una para la molienda del trigo y otra para la del pienso del ganado. En la trasera, cubo circular de 1'60 m. de diámetro. Acequia excavada en la roca. El agua sale por bajo del molino a través de una doble cimbra arqueada labrada de sillares y vierte al río Quípar. El canal, cubo y maquinaria se encuentran en buen estado de conservación. La vivienda está siendo reparada en la actualidad, no así el molino. Actualmente no se utiliza.

El 10 de febrero de 1721 don Ginés Jover Ortíz, regidor perpetuo, solicitó licencia al concejo para construir una calera y un molino harinero en sitio de su propiedad, en la partida del río Quípar, en el estrecho del Humilladero. El concejo comisionó al regidor José Portillo de Robles para "tomar el agua del dicho río donde a de bolber para poner corriente dicho molino y para señalar el sitio y toma de agua desde el dicho río".

Según el actual propietario, el molino se surte de agua procedente de pequeñas fuentes, dato que no concuerda con la petición de 1721 solicitando una toma en río. Es posible que dicha solicitud no se respetara y que el comisionado del ayuntamiento decidiera que el agua para accionar el molino debía proceder de una fuente y no del río. En las Respuestas Generales se menciona un molino en el partido de La Encarnación, sin duda refiriéndose a éste. En aquel momento era propiedad de don Pedro Alejo Jover, regidor, y rentaba 900 reales cada año. Contaba con una piedra, poseía 6 varas de frente, 12 de fondo y estaba situado en tierras propias del citado Alejo. En 1795 pertenecía a doña María Josefa Jover Ortíz, casada con don Luis Venancio de Vera quien lo

arrendó, en nombre de su mujer, al molinero Juan Álvarez por tiempo de tres años y 2700 reales cada uno. Al vencimiento, se alquiló a Pedro Álvarez por otros tres años y 3780 reales anuales. De nuevo en 1801 se dio al citado Pedro Álvarez. En 1809, doña Josefa Jover lo dio a Antonio López Ortíz por tiempo de tres años y ocho meses, a razón de 1812 reales cada año. Las condiciones de este último contrato no debieron cumplirse, pues el 28 de diciembre del mismo año, lo alquiló a Andrés Sánchez, por tiempo de dos años y pensión de 1999 reales anuales. Es de suponer que alguna de las partes incumplió lo pactado en el acuerdo. Está reflejado en la cartografía de 1895 con la denominación molino de arriba (Pozo, 2001).

4. VALORIZACIÓN Y MATERIAL DIDÁCTICO EN EL CENTRO DE VISITANTES

Para proceder a la musealización de este edificio monumental y de su entorno inmediato se utilizó una metodología propia de la disciplina conocida como Arqueología de la Arquitectura, que permite identificar las diferentes fases constructivas del edificio. Con esa información se realizó en AutoCAD la anástilosis o reconstrucción de las fachadas y plantas de los edificios. Esa información favoreció la creación de un itinerario didáctico con paneles que disponen de información gráfica e interpretativa para los escolares.

En cuanto a museografía didáctica se refiere, se han elaborado dos maquetas a escala del templo principal, una de ellas con acabados realistas (expuesta en el Museo Arqueológico de la Soledad) y otra didáctica, con la que los escolares pueden comprender la superposición del templo cristiano sobre el clásico.

El primer problema que se presenta al usuario normal –quizá el más importante- es el que se refiere a la conceptualización del espacio y de los volúmenes. La conceptualización del espacio requiere una mente que haya desarrollado realmente la inteligencia espacial. Es decir, se trata de la capacidad de apreciar los tamaños, las relaciones espaciales y, sobre todo, la capacidad de anticiparnos a las consecuencias de los cambios en el espacio. Su desarrollo se relaciona con la capacidad que tenemos de desarrollar imágenes mentales, especialmente volumétricas. Por ello, pasar de una superficie plana, en la que hay dos

parámetros, a imaginar una volumétrica, tridimensional, no es una operación fácil para muchas personas. Ver el conjunto de ruinas e imaginar la volumetría requiere una cierta inteligencia espacial que una proporción elevada de personas no poseen y de la cual carecen la mayoría de las personas en las etapas infantiles.

Suscribimos los planteamientos realizados por J. Prats (2001) sobre la necesidad de renovar la museografía que se viene empleando en los últimos años en los yacimientos arqueológicos y adaptarla a las necesidades de los diferentes públicos y usuarios potenciales:

En el museo, en el yacimiento arqueológico, en el barrio histórico, etc. el visitante, sea adolescente o no, debe poder encontrar las fuentes más interesantes o estimulantes para él, descubrir los enigmas del pasado, aprender las claves de interpretación, aprender a formular los juicios críticos sobre los testimonios que nos han quedado y, en definitiva, hacerse una imagen propia del pasado, que él mismo, con la ayuda de todo el planteamiento que he señalado, ha construido. Todo ello supone una museografía, una manera nueva de diseñar los museos, los yacimientos arqueológicos y los conjuntos patrimoniales que contemplen de manera fundamental los planteamientos didácticos. Introducir al visitante en este proceso implica adoptar un nuevo estilo de considerar la acción del patrimonio. Supone transformarlo en instrumento real del aprendizaje y, por lo tanto, del conocimiento, que no se debe confundir con la exclusiva información. El modelo que se propone dispone de un elemento clave: centrar la línea de acción didáctica en el saber hacer, en todo aquel conjunto de aprendizajes de tipo metodológico y técnico, que son tan necesarios para la investigación histórica. Con esta opción, no pretendemos dejar de lado ni menospreciar la contemplación o la visión pasiva de lo que se muestra, pero no será esta la prioridad para la utilización escolar, quizá sí para otros estilos de visita.

4.1. PANELES INTERPRETATIVOS

Un panel de gran formato (en torno a 2,00 x 2,00 m) sirve de soporte a un dibujo técnico-artístico con la reconstrucción virtual (tridimensional y con acabados realistas) del pórtico y la fachada frontal del templo romano imperial. Se sitúa en el paño original del templo, donde aún quedan restos arquitectónicos del mismo, esto es, en el interior de la casa del ermitaño, en el hastial de la misma, sobre la puerta principal de acceso a la ermita y junto a la puerta de acceso a la tribuna. Este recurso didáctico, junto al reto de paneles exteriores, está ideado para facilitar la comprensión del público escolar o grupo organizado a la

hora de imaginar los alzados del Templo principal, especialmente su fachada y la impresionante columnata perimetral (Figura 3).

FIGURA 3. Panel explicativo del templo A, situado junto al mismo y con la misma orientación de los restos arqueológicos documentados. Al fondo la ermita y la casa del ermitaño, habilitada como centro de visitantes



Fuente: Elaboración propia

4.2. REPRODUCCIÓN DE FUSTES DE COLUMNA

La didáctica del objeto tiene en este itinerario interpretativo un importante peso específico, puesto que los restos materiales de los edificios pueden ser observados y analizados por el alumnado. Para comprender mejor la técnica constructiva de las columnas del peristilo, conservadas *in situ*, se ha procedido a la reproducción de elementos arquitectónicos a escala real (4 basas y 2 tambores de columna) en espuma de poliuretano y, por tanto, de un peso muy reducido, que pueden ser manipulados por el alumnado siendo ubicados en los lugares correspondientes, fundamentalmente en la fachada del templo principal, de manera que es

posible obtener una imagen bastante aproximada de la realidad huyendo en gran medida de las abstracciones. El educador arroja su explicación del templo romano marcando con un puntero sobre el dibujo anterior los diversos elementos arquitectónicos, mientras que el alumno coloca las basas y fustes de columna en su lugar correspondiente, de forma que un sencillo juego se convierte en un excelente recurso didáctico.

4.3. MAQUETA DIDÁCTICA, INTERACTIVA Y DESMONTABLE

En el contexto de un programa didáctico más amplio desarrollado en el Centro de visitantes (que por razones de espacio no podemos exponer) uno de los elementos más necesarios era el diseño y desarrollo de una maqueta desmontable a escala 1:35 y que tuviera un carácter interactivo y manipulativo (Figura 4).

El objetivo fundamental de este elemento didáctico es que, de forma colaborativa y antes de la visita al propio monumento, el alumnado pudiera interactuar con los tres edificios que de forma implícita se mantienen en alzado, entendiendo el proceso de superposición y reaprovechamiento de muros y elementos arquitectónicos a lo largo de la historia: el templo clásico en su fase de mayor monumentalidad, la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación y la Casa del ermitaño.

A partir de las oportunas instrucciones del educador, sobre un único tablero, que sirve de base para asentar a las tres construcciones, los escolares levantan sucesivamente los edificios. Para facilitar su identificación los alzados cuentan con un tratamiento cromático diferente (amarillo para la construcción romana y rojo teja para la ermita y la casa del ermitaño).

Los discentes tienen la oportunidad de elegir en qué sentido temporal se realiza el proceso: o bien se sigue el curso de la historia (con la sucesión y superposición de templo, ermita y casa del ermitaño) o por el contrario el inverso en el tiempo, comenzando por desmontar sucesivamente las fábricas de la ermita y casa del ermitaño hasta alcanzar el estado de restos arqueológicos romanos arruinados.

FIGURA 4. *Maqueta didáctica desmontable. Sobre un tablero los escolares pueden montar y desmontar sucesivamente el templo romano en su fase más monumental, la ermita de Nuestra Señora de la Encarnación y la casa del ermitaño. De esta manera pueden trabajar las dimensiones temporales aplicadas al patrimonio arqueológico y artístico.*



Fuente: Elaboración propia

En este proceso, el alumnado tiene la oportunidad de reconstruir la totalidad de los alzados del templo romano. Esta maqueta nos parece otro interesante recurso didáctico pues servirá para conocer los procesos constructivos, aprender las tipologías arquitectónicas romanas y cristianas, además de reconocer el aprovechamiento de los muros, pavimentos

y elementos arquitectónicos del templo romano en la actual ermita cristiana. El diseño de esta maqueta interactiva responde a las características señaladas por algunos autores para favorecer los aprendizajes de conceptos complejos vinculados con los yacimientos arqueológicos y la educación patrimonial (Arqué, Llonch y Santacana, 2012).

Lo fundamental para que se convierta en un elemento didáctico es su grado de interactividad. Debemos apostar por aquellas maquetas que puedan ser desmontables, manipulables (sólidas y resistentes) y que permitan entender, comprender y aprender más allá de la observación de cómo era un espacio concreto. Por eso es muy importante que el material interactivo (sean objetos o maquetas) que decidamos utilizar con finalidad educativa forme parte de una programación didáctica; de este modo nos aseguraremos de que cumplimos con nuestros objetivos y huiéremos de un uso didáctico pasivo de dicho material o de una interacción excesiva.

5. CONCLUSIONES

El Cerro de la Ermita de la Encarnación en el siglo IV a.C. ya era lugar de culto de carácter comunitario donde los íberos celebraban rituales en honor de una deidad femenina que propiciaba la fertilidad de los campos. De los dos templos romanos existentes, el principal fue ampliado en tres ocasiones. En la primera mitad del siglo II a.C. se levantó un templo de planta etrusco-italica en piedra, adobe y madera. Poco después se edifica un templo más grande y con fachada de dos columnas exentas (in antis) y dos semicolumnas adosadas a los muros laterales. Finalmente, en época de Augusto se construye un peristilo de dimensiones monumentales. En el segundo cuarto del siglo XV, la Orden de Santiago recuperó este espacio para el culto cristiano, construyendo una ermita que mantiene parte de la cella y el pronaos del templo romano.

Las actuaciones de valorización de algunos de los restos patrimoniales emplazados en este lugar son un ejemplo de cómo la investigación científica (en este caso las diferentes campañas de excavación arqueológica y el análisis de los restos parietales conservados *in situ*) pueden aportar los datos necesarios para proceder a la creación de un discurso interpretativo en el marco de la educación patrimonial. Nos encontramos ante un patrimonio histórico de larga pervivencia y que aparentemente ha

sufrido profundas transformaciones que ejemplifican el concepto de *tempo* largo enunciado por F. Braudel. Se trata de una estructura o referencia geográfica y religiosa de las diferentes sociedades históricas que habitaron el territorio que manifiesta una permanencia o supervivencia secular en el campo de lo cultural, a pesar de las coyunturas.

Una de las actuaciones didácticas para adaptar el discurso a la etapa de educación primaria ha consistido en el diseño de materiales y herramientas educativas con las que los docentes de ciencias sociales profundizan en el conocimiento de las sociedades históricas que poblaron el territorio y, sobre todo, sensibilizan a su alumnado sobre la necesidad de proteger el patrimonio histórico.

6. AGRADECIMIENTO

Mi más sincero agradecimiento por el apoyo prestado para la musealización y puesta en valor del entorno patrimonial que hemos abordado en este trabajo por parte del medievalista, Indalecio Pozo Martínez, director del Centro Internacional de estudios y de museos de la Vera Cruz de Caravaca.

7. REFERENCIAS

- Arqué, M.T., Llonch, M. y Santacana, J. (2012). Interpretación y didáctica del patrimonio. En Trea (Ed.) *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos* (pp. 39-58). Trea.
- Decreto N.º 198/2014, de 5 de septiembre, por el que se establece el currículo de la Educación Primaria en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Boletín Oficial de la Región de Murcia (BORM), 206, de 6 de septiembre de 2014, 33054-33556.
- López, V., Martínez, T. y Romero, M. (2012). Iconografía didáctica y arqueología. En Trea (Ed.) *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos* (pp. 125-144). Trea.
- Pozo, I. (2001). Molinos harineros, almazaras, martinetes y molinos de papel en Caravaca (Murcia). Aportación histórica y situación actual. En Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia (Ed.), *III Jornadas Nacionales de Molinología, Cartagena* (pp. 459-488). Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia.

- Pozo, I. (2002). *Ermitas rurales de Caravaca de la Cruz*. Fundación Cajamurcia.
- Pozo, I., Robles, A. y Navarro, E. (2006). El Sitio Histórico Estrecho de las Cuevas de la Encarnación, Caravaca de la Cruz. Musealización de algunos recursos patrimoniales. *Revista Murciana de Antropología*, (13), 375-388.
- Prats, J. (2001). Valorar el patrimonio histórico desde la educación: factores para una mejor utilización de los bienes patrimoniales. En J. Morales, M^a C. Bayod, R. López, J. Prats y D. Buesa (Eds.), *Aspectos didácticos de las ciencias sociales* (pp. 157-171). ICE de la Universidad de Zaragoza.
- Ramallo, S. F. (1992). Un santuario de época tardo-republicana en la Encarnación, Caravaca, Murcia. *Cuadernos de Arquitectura Romana, 1, Templos romanos de Hispania*, 39-65.
- Ramallo, S. F y Brotons, F. (1997). El santuario Ibérico de La Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia). *Quaderns de Prehistoria i Arqueologia de Castelló*, 18, 257-268.
- Vilarrasa, A. (2002). Las salidas escolares. Una estrategia para la integración curricular del estudio del medio local. Educación Primaria. Orientaciones y recursos (6-12 años). *Praxis*, Barcelona, 48/1-48/20.
- Walker, M. et al. (2011). Dos yacimientos del Hombre fósil en Murcia: La Cueva Negra del Río Quipar en Caravaca de la Cruz y la Sima de las Palomas del Cabezo Gordo en Torre Pacheco. *Acta Científica y Tecnológica*, 18, 14-20.

LA ORDEN DOMINICA EN ANDALUCÍA: FE, DOCENCIA Y CONTROL TERRITORIAL, 1236 A 1535.

GERMÁN HERRUZO-DOMÍNGUEZ

JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO

MARÍA-TERESA PÉREZ-CANO

Universidad de Sevilla, ETS de Arquitectura, España

1. INTRODUCCIÓN ³⁹

La orden de dominicos fue fundada por Santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII. Se trata de una Orden mendicante e itinerante. En 1216, pocos años después del inicio del movimiento dominico, el Papa Honorio III aprobará las primeras de reglas de la Orden⁴⁰, iniciando así la andadura de tan joven empresa. Muy ligada en actividad al pueblo por su lucha activa contra la herejía, en pocos años se extiende por Europa, ya que aportaban un aire fresco frente al eretismo y monaquismo imperante en la época.

Tomarán como suyo el modelo conventual benedictino, pues Santo Domingo no realiza una extensa reflexión sobre ello⁴¹. Tengamos en cuenta que en un primer momento esta premisa parece no atender a una de los condicionantes principales de la orden, y es su carácter itinerante. Pero finalmente, la necesidad de vida en comunidad y la adaptación del mismo a la cercanía con el pueblo verán un punto medio, hasta la llegada de la reforma eremítica que generará cierto distanciamiento entre la Orden y el núcleo de población al que sirven.

³⁹ Esta investigación es un extracto de Herruzo Domínguez, G. (2021). Red de implantación territorial de los Dominicos en Andalucía, de 1236 a 1535. Estrategias de control del territorio, Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico, Universidad de Sevilla, tutorizado por Aladro Prieto, J.M. y Pérez Cano, M.T.

⁴⁰ Fernández Rojas, M. (2008), pág. 72.

⁴¹ Braunfels, W. (1976), pág. 17.

La regla, pilar fundamental de las órdenes religiosas, se traducirá en el caso de los dominicos como una ley máxima a la que rendir obediencia. Uno de los aspectos más trascendentales de la Orden, la educación y formación de sus predicadores, quedará recogida en ella, pues el propio Santo Domingo establece la educación como único medio de combate contra el pecado. Por ello, la regla será el principal objeto de meditación monástica, después del Evangelio. Y tendrá muchas connotaciones posteriores en la adopción de modelos de conducta y de implantación.

El marco físico y temporal escogido para esta investigación es la actual Comunidad Autónoma de Andalucía (con sus límites físicos), entre los años 1236 al 1535. El motivo, por un lado, de la elección física de la Andalucía actual se debe a que, en un primer momento, la Orden de Predicadores se establece sobre Andalucía y zonas de Extremadura, Castilla la Mancha y Murcia. En 1514 se separan como Provincia Bética, pero seguirán incluyendo estos territorios⁴². Por facilidad en la elaboración del trabajo, decido cerrar por tanto el límite a la actual delimitación física. Y por otro lado, la elección de fechas corresponde a la Reconquista cristiana de Andalucía por parte de la Corona de Castilla, que correrá paralela al proceso de implantación dominico en la comunidad, y que será, como veremos, muy relevante e incluso reflejo de la misma.

Con el inicio de la Reconquista en Andalucía, tan solo 30 años después del primer viaje de Santo Domingo a Europa y que fue germen de la orden, esta comienza a asentarse sobre Andalucía.

La relación entre los Dominicos y las conquistas cristianas de territorios frente a los musulmanes estará muy ligada. Vemos, por tanto, la estrecha relación existente tanto, por un lado, con el Papado, quien aprueba rápidamente las primeras reglas de la Orden, como con la Corona, principal propulsora de la Reconquista.

⁴² La Provincia Bética, erigida en 1514 como provincia de forma canónica por León X, abarcaba los extensos territorios de Andalucía, a los que se anexionan el sur de La Mancha, la parte occidental de Murcia, sur de Extremadura, África, Las Canarias y posteriormente América. Sin embargo, el trabajo se centrará única y exclusivamente en la actual comunidad autónoma de Andalucía, por lo que nos ceñimos a su límite geográfico a la hora de seleccionar los casos de estudio. Huerga, A. (1992), pág. 74.

2. OBJETIVOS

Los objetivos generales son dos: extraer aquellas cuestiones determinantes y referentes a la implantación de los dominicos sobre el territorio, para lo cual serán estudiadas en su contexto histórico y físico y, en segundo lugar, poner en valor esta red territorial como estructurador del espacio que los dominicos establecen en Andalucía a través de su implantación.

De forma específica también surgen varios objetivos, como son el conocimiento profundo de la Orden, tanto en su contexto físico como histórico y, por supuesto, sus reglas de funcionamiento interno. También será necesario traducir estas connotaciones en cuanto a aspectos intrínsecos a la orden en su plano territorial, para comprobar así cual fue la afición o relación que hubo entre ellos. Por último, la elaboración de cartografías que sirvan como apoyo al proceso de análisis de implantación de los Dominicos en Andalucía.

3. METODOLOGÍA

Se establece una estructuración general que pasa por la recopilación bibliográfica, la definición de la extensa muestra de los casos de estudio del análisis, la definición de los aspectos que se estudiarán en el mismo, su reorganización y posterior producción de planimetrías que sirvan como apoyo, a través de la herramienta digital QGIS, un sistema de información geográfica que permite la creación de bases de datos y resulta muy útil en la traducción gráfica de las mismas. Por último, apoyándonos en dicha planimetría se realizará el análisis de implantación, de los que se extraerán las conclusiones del trabajo.

4. CARTOGRAFÍAS DE 1236 A 1535

En la definición de los casos de estudio, se ha decidido tomar todas las fundaciones comprendidas en el periodo histórico al que se acoge el marco temporal de la investigación entre 1236 y 1535 en Andalucía. Por tanto, en el caso de la rama masculina tendremos un total de 29 conventos, siendo realmente 27 fundaciones por las reorganizaciones

sufridas (Figura 1). De la misma forma, en la rama femenina encontramos 24 conventos, compartiendo núcleos poblacionales con la rama masculina (Figura 2).⁴³

FIGURA 1. Plano de situación de todas las fundaciones de conventos dominicos masculinos en Andalucía hasta el año 1535.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial de mediados del siglo XVI.

⁴³ En general, hemos recurrido a cuatro bibliografías esenciales para el desarrollo de este trabajo de análisis: J. M. Miura Andrades (1987), donde se ofrece el amplio listado de establecimientos dominicos entre 1236 a 1591. Debido a que el trabajo se centra en un período ligeramente más corto, las últimas fundaciones recogidas por Miura Andrades se obvian, quedándonos con el amplio espectro propuesto para este análisis. En segundo lugar, la obra de Á. Huerga (1992) a modo de gran enciclopedia de las fundaciones dominicas en Andalucía, y por último, del primer autor, J.M. Miura Andrades (2016) y J.M. Miura Andrades (1991).

FIGURA 2. Plano de situación de todas las fundaciones de conventos dominicos femeninos en Andalucía hasta el año 1535.



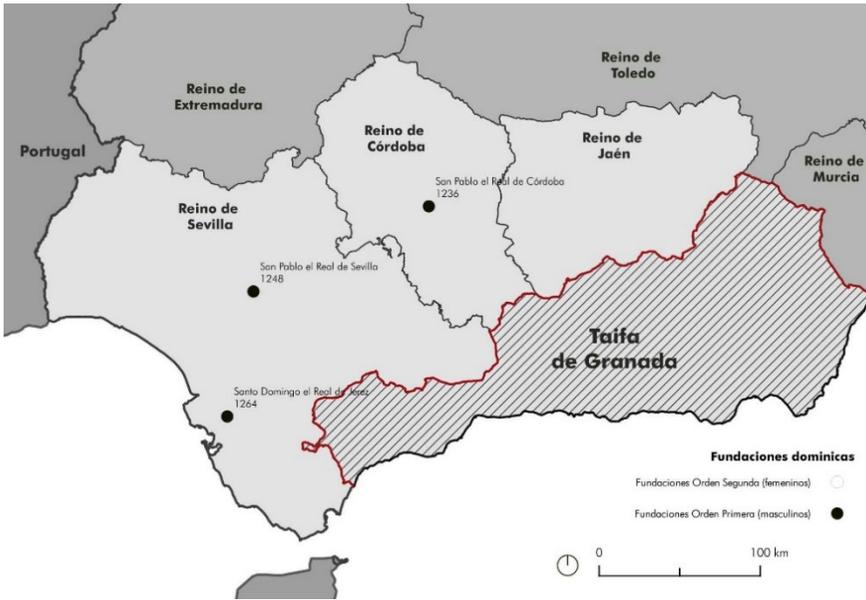
Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial de mediados del siglo XVI.

4.1. ANÁLISIS HISTÓRICO

4.1.1. Fundaciones

En el periodo comprendido desde el inicio de la Reconquista al año 1264, encontramos tan solo la fundación de tres conventos de la Orden Primera: San Pablo el Real de Córdoba, San Pablo el Real de Sevilla y Santo Domingo de Jerez de la Frontera (Figura 3). La estrecha relación entre el establecimiento y restitución cristiana y la ocupación territorial militar hará que, en esta primera fase de conquista, se vincule la fundación de nuevas órdenes religiosas con sus respectivas arquitecturas sobre las principales ciudades recientemente invadidas, de forma que sirvan como instrumento de afianzamiento en estos nuevos núcleos urbanos que pasan a pertenecer a la Corona de Castilla, conformando ya reinos geográficamente delimitados (Jaén, Córdoba y Sevilla, aunque en el primero no se producen aún establecimientos dominicos).

FIGURA 3. Plano de situación de las fundaciones de conventos dominicos en Andalucía desde el inicio de la Reconquista hasta el año 1264.

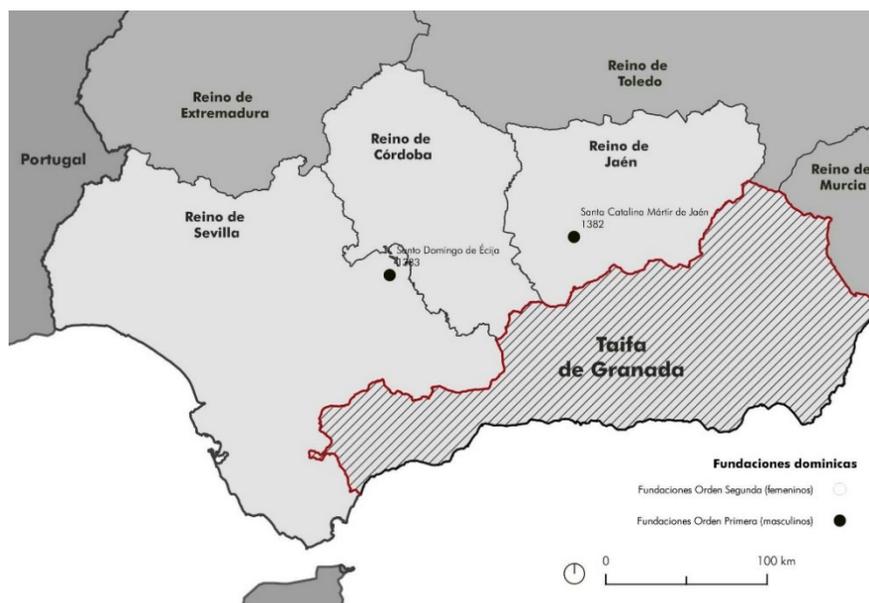


Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial de mediados del siglo XIII.

Desde el año 1264 a finales del siglo XIV, hubo un parón del proceso fundacional debido a la reorganización institucional interna de las ciudades conquistadas, que como vimos, aún andaban en proceso de definir sus fueros o privilegios individuales, sumado al gran descenso demográfico, no solo de la Orden, sino de la sociedad⁴⁴. Solo se fundan dos conventos, Santo Domingo de Écija y Santa Catalina Mártir de Jaén (Figura 4).

⁴⁴ Miura Andrades, J. M. (1987), pág. 85.

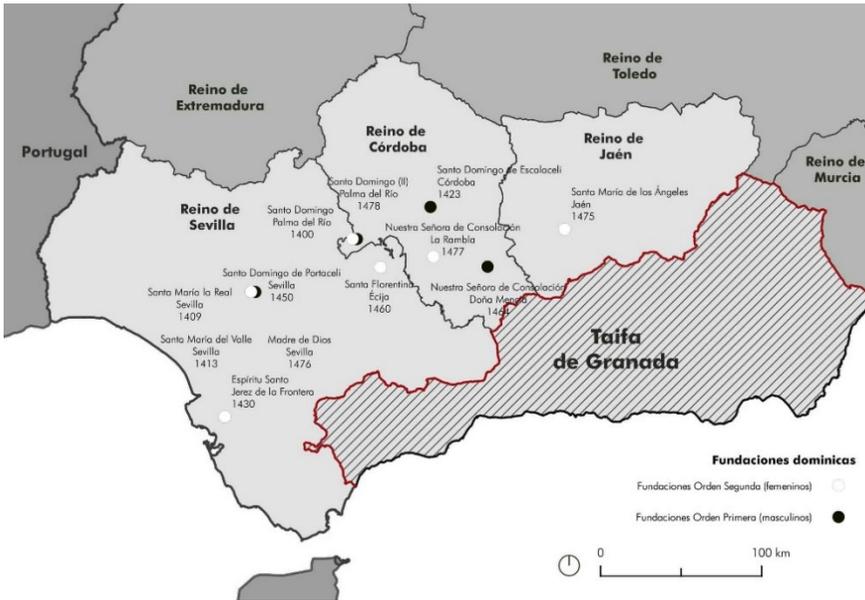
FIGURA 4. Plano de situación de las fundaciones de conventos dominicos en Andalucía desde 1264 a 1399.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial de finales del siglo XIV.

De 1400 a 1485, comenzamos a ver una primera etapa de auge fundacional (Figura 5). Aparece por primera vez la rama femenina o Segunda, con el primer convento establecido en la ciudad de Sevilla, en 1409. Parece ser que todos los conventos de la misma se encuentran en núcleos urbanos donde ya existía algún establecimiento dominico de la Orden Primera debido a su misión, no predicante sino más bien asistencial. Resulta llamativo que, a pesar de comenzar su proceso fundacional más tarde, rápidamente la rama femenina alcanza a la masculina, hablando por tanto de un proceso más rápido.

FIGURA 5. Plano de situación de las fundaciones de conventos dominicos en Andalucía desde 1400 a 1485.

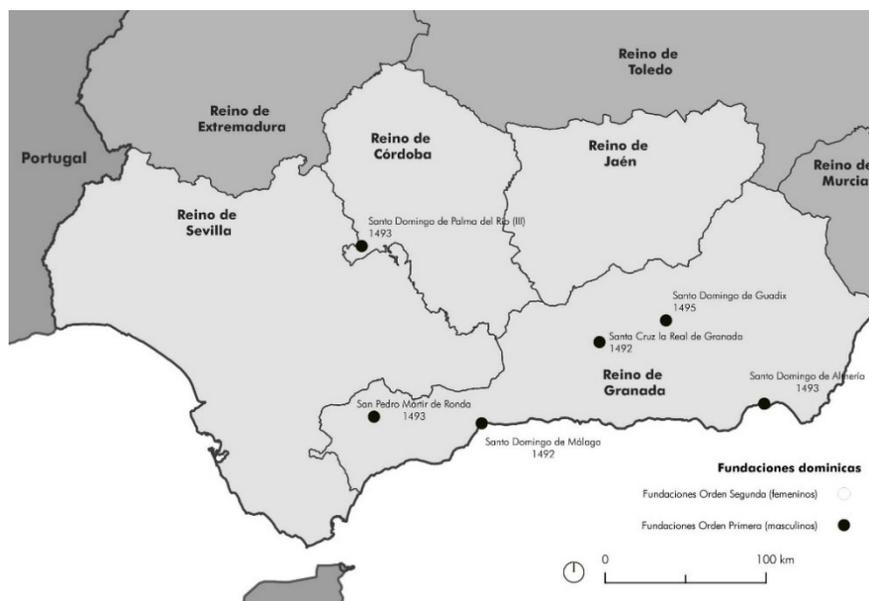


Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XV.

De 1485 a 1495, se produce un segundo afán de instrumentalización de las órdenes como medio para salvaguardar un territorio hasta la fecha difícil de alcanzar, produciéndose exclusivamente en el nuevo reino de Granada (Figura 6). Finalmente, en el año 1492 cae la última taifa, aunque desde unos años atrás este proceso comenzó a ganar terreno a favor de la Corona castellana. Es por ello que en un período corto en el tiempo (de 1492 a 1495), se producen en Granada hasta cinco nuevas fundaciones masculinas en las ciudades principales: Málaga, Granada, Almería, y como puntos de control en el territorio, Ronda y Guadix. Esto supone que, hasta la fecha de 1495, se han fundado ya el 51,8% de conventos masculinos, algo más de la mitad. Es un dato importante y característico, pues debemos ver el dilatado espacio temporal que hemos cubierto hasta el momento y suponer que, a continuación, y en un período de apenas cuarenta años, se producirá el asentamiento del otro 50% (Gráficos 1 y 2). La repercusión que trajo consigo otro gran hito en la historia es el detonante de este periodo de auge: la conquista de

América, también acontecida en el año 1492, y que será el precursor del gran desarrollo de los dominicos, especialmente en nuestro territorio, Andalucía. No habrá fundaciones femeninas en este periodo.

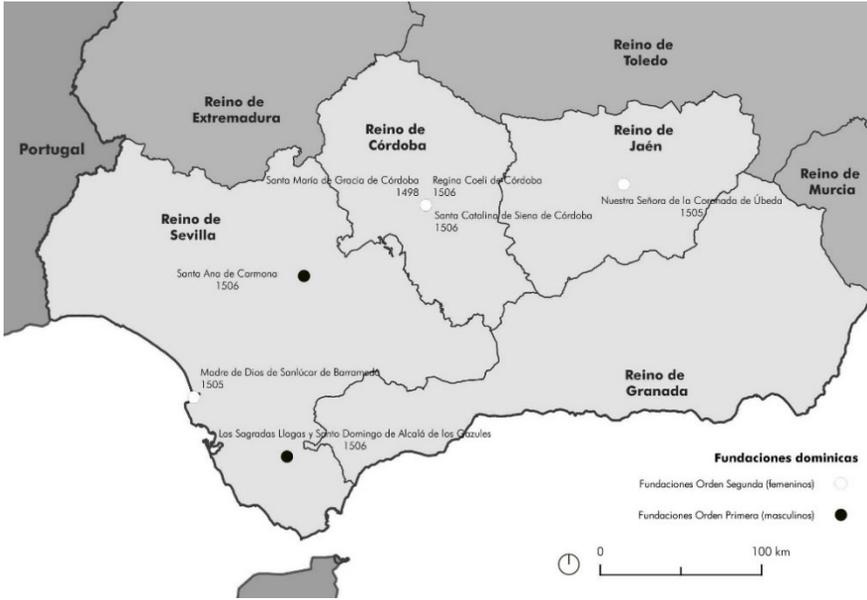
FIGURA 6. Plano de situación de las fundaciones de conventos dominicos en Andalucía desde 1485 a 1495.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XV.

Pasarán unos años hasta que la Orden inicie los mecanismos de adaptación territorial a tal nueva empresa, pues desde 1495 a 1506 aún percibimos cierto letargo en las fundaciones (Figura 7). Continúan afianzando, por un lado, los territorios iniciales con fundaciones dispersas en el plano, decidiéndose, al fin, a llevar a cabo las fundaciones femeninas cordobesas, que serán tres y en un periodo corto de tiempo. Podemos detectar por tanto un interés en centralizar un nuevo foco de atención hacia la ciudad califal, por encontrarse más cercana a los territorios granadinos y ser más fácil, en esta primera etapa de inicio aún de los conventos granadinos, de controlarlos y regularlos. También por la costa atlántica surgen puntos de control, por un lado, en Alcalá de los Gazules y por otro en Sanlúcar de Barrameda.

FIGURA 7. Plano de situación de las fundaciones de conventos dominicos en Andalucía desde 1495 a 1506.

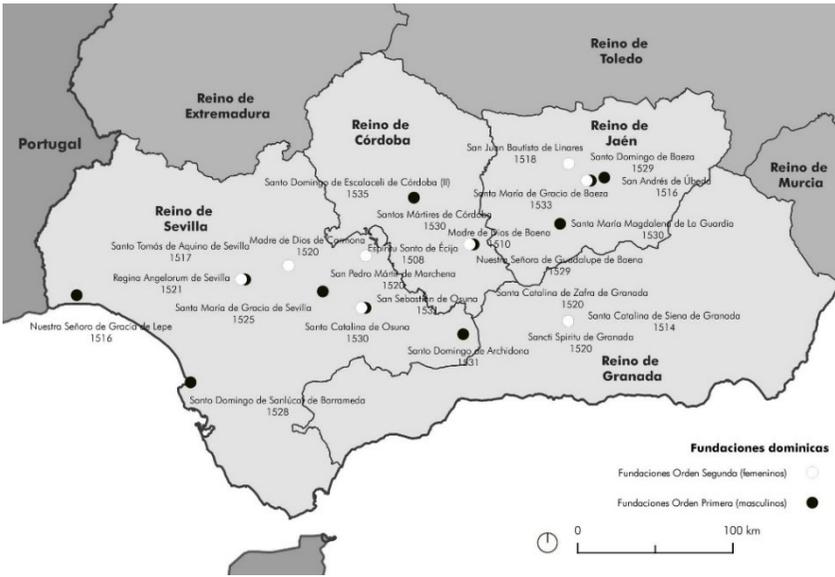


Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

La etapa de mayor esplendor fundacional se produce, por tanto, de 1506 a 1535 (Figura 8). Distintos hechos históricos lo motivaron: por un lado, factores socioeconómicos, que estudiaremos más adelante; institucionales, por la escisión en este periodo de Andalucía como Provincia Bética en 1514, y de pensamiento social hacia el nuevo mundo (control de los nuevos territorios americanos, cuyo centro neurálgico se situará principalmente en Andalucía). También influyeron, por supuesto, el cese de las campañas militares al encontrarnos en un periodo de relativa paz, donde los esfuerzos tanto de la Corona como de las propias órdenes dejarán de centrarse en la batalla contra los musulmanes. La demografía parece ser que también se vio incrementada, así como un nuevo impulso religioso imperante en la época. Todos estos factores resumen, en definitiva, el proceso de entrada a la Modernidad en Andalucía⁴⁵.

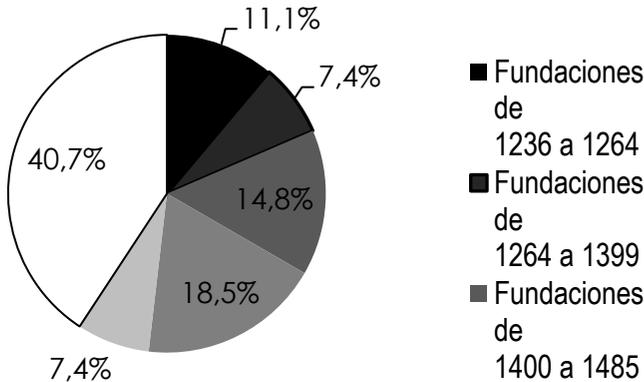
⁴⁵ Miura Andrades, J. M. (1987), pág. 92.

FIGURA 8. Plano de situación de las fundaciones de conventos dominicos en Andalucía desde 1506 a 1535.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

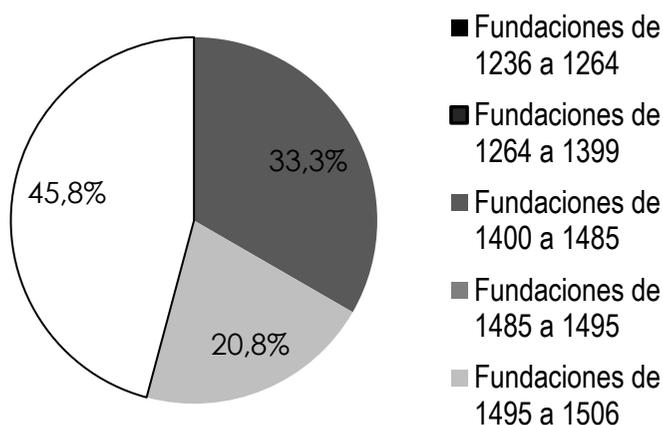
GRÁFICO 1. Porcentaje fundacional de los distintos procesos masculinos.



Fuente: Elaboración propia con información extraída de Miura Andrades, J. M. (1987), (1991), (2016), Huerga, A. (1992).

Nota: Para los cálculos porcentuales por periodos no se han tenido en cuenta los conventos reorganizados. Por ello, en la rama masculina se excluyen Santo Domingo de Palma del Río (III) y Santo Domingo de Escalaceli de Córdoba (II), por ser el mismo convento.

GRÁFICO 2. *Porcentaje fundacional de los distintos procesos femeninos.*

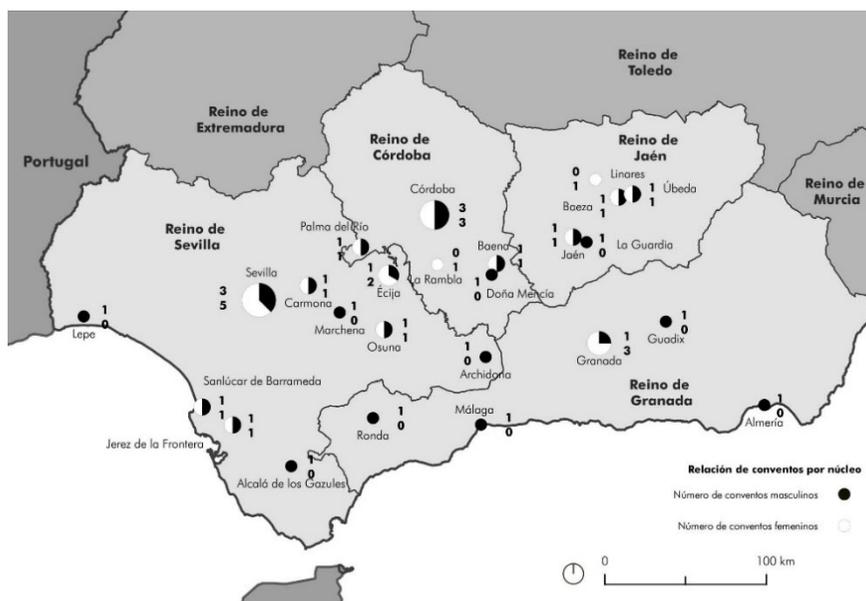


Fuente: Elaboración propia con información extraída de Miura Andrades, J. M. (1987), (1991), (2016), Huerga, A. (1992).

4.1.2. Relación entre la rama masculina y femenina: cuantificación

Si cuantificamos ambos procesos fundacionales, vemos ya una primera connotación jerárquica en los distintos núcleos urbanos que poseen conventos dominicos (Figura 9). En Sevilla encontramos el mayor número de conventos, tres de la Orden Primera y hasta cinco de la Orden Segunda. También en Córdoba, donde a pesar de haber sido el primer núcleo fundacional masculino, se produce un parón fundacional en el caso de la rama femenina, retrasándose desde la primera fundación sevillana hasta la cordobesa en 85 años. Sin embargo, finalmente contará con tres conventos masculinos (Santo Domingo de Escalaceli es contado como uno, pues su segunda fundación se debe a una reorganización interna) y tres femeninos. Por último, destaca Granada, última capital en alcanzar el cristianismo y que contará con un convento de la rama masculina y tres de la rama femenina, pasando por tanto a ser el núcleo principal de asentamiento de la parte oriental de Andalucía. El resto de los núcleos urbanos se configuran más bien como punto satélite o nodos secundarios, dependiendo y reforzando la actividad de los núcleos principales anteriormente comentados.

FIGURA 9. Plano cuantitativo de conventos de ambas ramas en los núcleos dominicos.



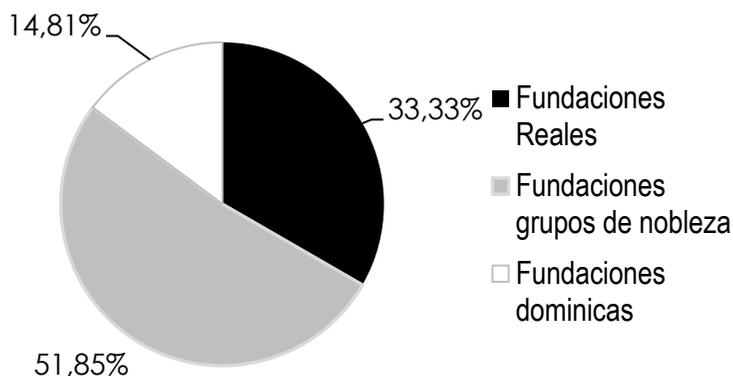
Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

4.1.3. Relación con la Reconquista: impulsores fundacionales

Analizaremos a continuación los principales precursores fundacionales, o lo que es lo mismo, de dónde proviene el deseo de establecimiento conventual. En general, distinguimos tres grupos: Fundaciones Reales (por parte de la Corona de Castilla, el Rey), Fundaciones por grupos de nobles (altos miembros de la jerarquía social con deseo de mecenazgo, o como medio de paliar sus necesidades espirituales), y por último, Fundaciones por parte de la propia Orden (de carácter más subjetivo y poco documentado)⁴⁶ (Gráfico 3).

⁴⁶ Herruzo Domínguez, G. (2021).

GRÁFICO 3. *Origen fundacional de la rama masculina.*

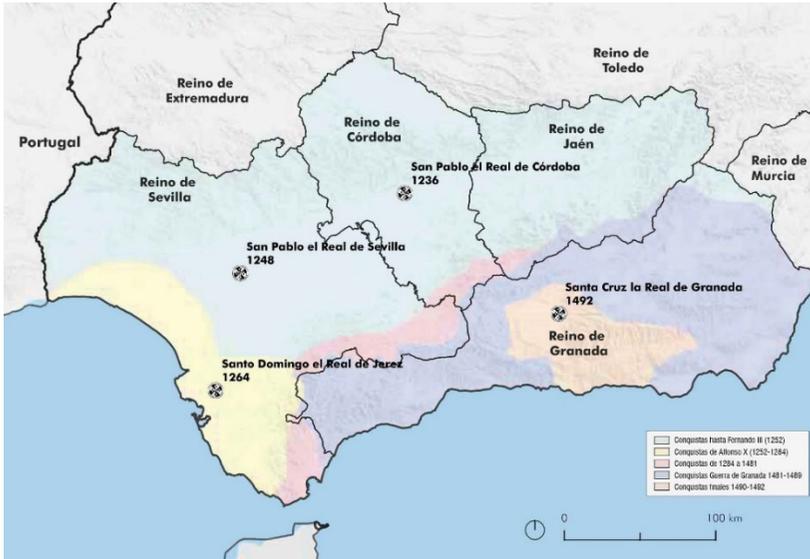


Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de J.M.Miura Andrades (1987) y A. Huerga (1992).

Fundaciones Reales

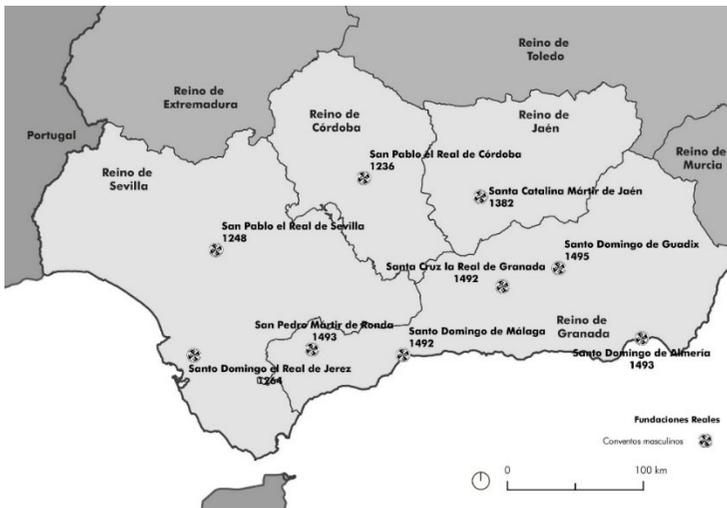
Por un lado, encontramos el rango mayor fundacional, la Fundación Real (Figuras 10 y 11). Dotará al convento de ciertos privilegios respecto a la Corona, principal impulsor a través de la figura del rey. En general, los modelos de fundación reales parecen atender a relaciones directas con los procesos de conquista, siendo ésta una forma de recompensa hacia la Orden por los servicios prestados durante la campaña militar, y como medio de instauración del nuevo régimen. Apreciamos dos etapas diferenciadas: por un lado Córdoba, Sevilla y Jerez de la Frontera, de la primera fase de la Reconquista, y por otro Granada, Málaga, Almería, Ronda y Guadix, de la última o granadina. Las fundaciones serán relativamente coetáneas, no siendo el desfase temporal mayor de, aproximadamente, cinco años.

FIGURA 10. Plano de la Reconquista con las fundaciones dominicas estrechamente vinculadas en el tiempo.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI y con base a color tomada del Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, La frontera de Andalucía.

FIGURA 11. Plano de situación de las Fundaciones Reales.

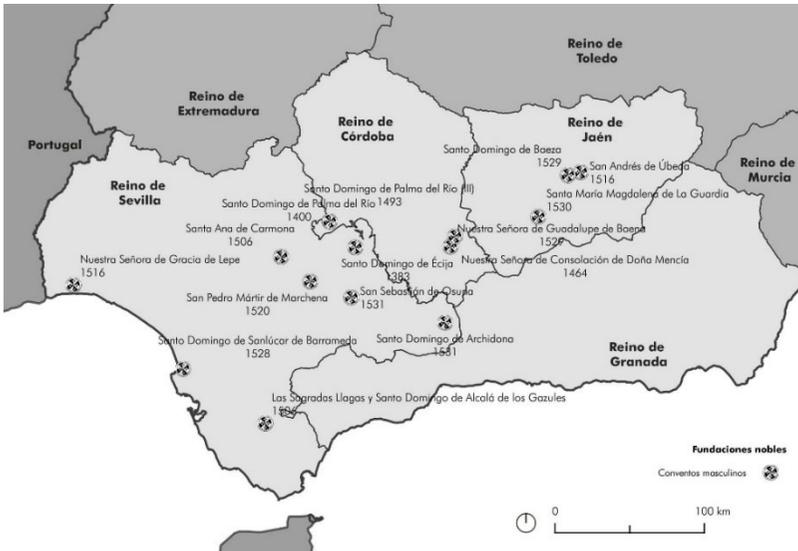


Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

Fundaciones de grupos nobles

Por otro lado, destacan las fundaciones a manos de grupos de la alta nobleza medieval (Figura 12). Tengamos en cuenta que la Corona no será suficiente para garantizar el repoblamiento y permanencia de los núcleos, necesitarán de apoyo para que su consolidación sea efectiva. Por este motivo, el rey dotará a ciertas villas de privilegios, creando las figuras de ducados, marquesados, etc. De esta forma, se origina un sistema jerárquico que responde también a las necesidades de control territorial por su amplia extensión. Así, muchas familias de tradición histórica cogen el control de estas ciudades, actuando en general como regidores y mecenas de las mismas. Por deseo de engrandecimiento y, por supuesto, de poder, querrán ver entre sus murallas establecimientos religiosos que generen interés y potencial en sus dominios, por lo que promoverán por cuenta propia el inicio fundacional de estos conventos. Destaca por ser el primer caso de mecenazgo el convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija. En general, en la rama masculina se darán en núcleos que, aunque con relevancia territorial, no serán las actuales capitales de provincia, que ya vimos serán fundadas por el propio rey.

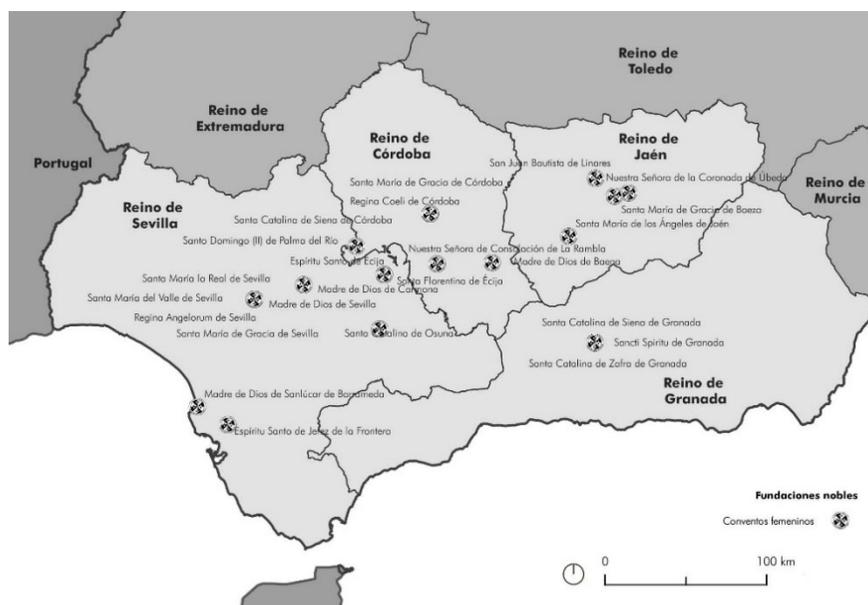
FIGURA 12. Plano de situación de las Fundaciones de grupos de nobleza, masculinos.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

En el caso de la rama femenina, sin embargo, parece que todos los casos se acogen a este tipo de fundación (Figura 13). Los motivos pueden ser diversos: el principal, instaurar un convento de la Orden Segunda suponía, para muchas familias, incluir entre sus novicias a familiares directos y aportarles así una vida en comunidad.

FIGURA 13. Plano de situación de las Fundaciones de grupos de nobleza, femeninos.



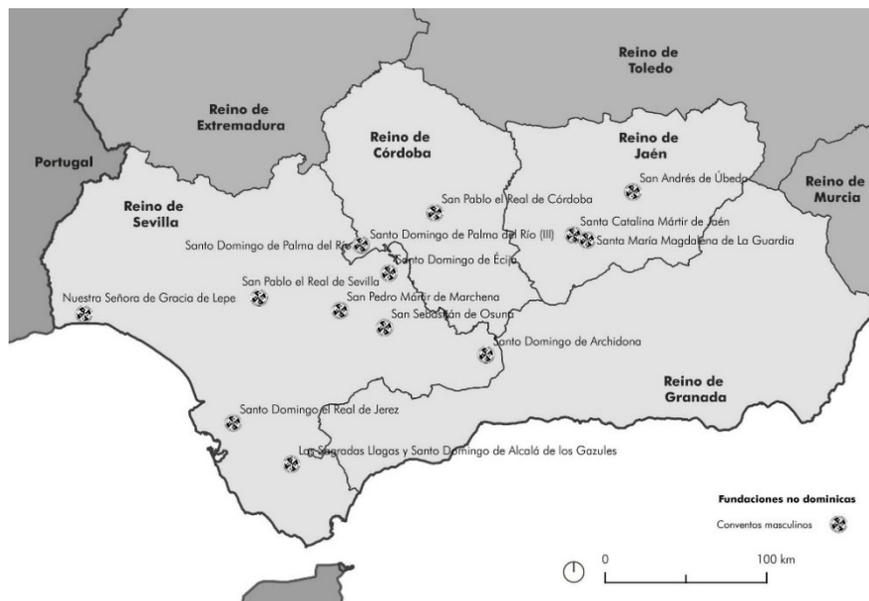
Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

Fundaciones Dominicas

Por último, está el deseo propio de la Orden de fundar. En general, resulta obvio que será el motivo de fondo de todos los casos de estudio, pues sería imposible ligar el establecimiento dominico sin voluntad de fundación iniciado desde la propia Orden (Figura 14). Destacan algunos casos donde, sin embargo, no parece ser prevaleciente sobre el resto. Destacamos en este caso aquellos que, bien por connotaciones históricas o por encontrarse cierta predilección sobre las iniciativas anteriores ante ésta, parecerá no existir. En este caso, nos encontramos ante un apartado en parte hipotético, por basarnos en la documentación

barajada hasta la fecha y por contextualizar y realizar conjeturas con la bibliografía disponible sobre sus orígenes.

FIGURA 14. Plano de situación de las Fundaciones sin aparente deseo de los Dominicos por fundar, masculinos.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

4.2. ANÁLISIS TERRITORIAL

4.2.1. Geografía

En general, las localizaciones dominicas establecen una gran correspondencia con las tradicionales corrientes de población que se han ido estructurando en el territorio andaluz con el tiempo. A grandes rasgos, los núcleos principales y de mayor entidad a nivel andaluz se situarán en las zonas centrales de Andalucía, coincidiendo con la vega del Guadalquivir y las campiñas, produciendo también poblamientos mucho más densos y asentados. En el sector centro de las Sierras Subbéticas (en Córdoba y Jaén) se produce una casuística similar. Al sur, en las hoyas, se sitúa un sector conformado por núcleos históricos como Granada, Guadix, o Antequera, y pasados éstos, el territorio penibético de

montaña, con una baja densidad poblacional pero un asentado sistema de redes de pueblos de pequeñas dimensiones en los valles y las laderas. Ya en el litoral, dependiendo del periodo histórico, esta franja habrá sido considerada como zona de peligro o de oportunidad, favoreciendo su mayor o menor población.⁴⁷

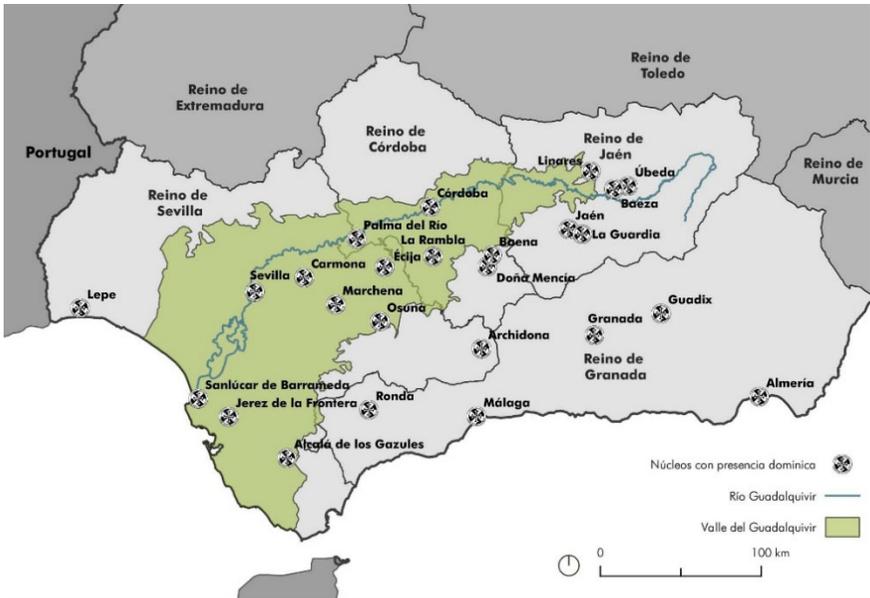
Siguiendo estas pautas poblacionales, los establecimientos dominicos se situarán esencialmente en torno al curso fluvial del Guadalquivir y concentrándose en la vega, aunque de igual forma se producirá una tendencia algo posterior hacia la creación de núcleos fundacionales en torno a la desembocadura, ligada ya al Atlántico. También de forma aislada en los territorios de la bética o granadinos como Guadix, Granada o Almería, aunque de manera algo más tardía cronológicamente. Las primeras fundaciones, de carácter afianzador de la región, se darán por tanto siguiendo la propia trayectoria de la Reconquista, que también pareció seguir este primer eje fluvial como dirección de campañas militares. En años sucesivos comenzará un esparcimiento por el territorio, asegurando terrenos especialmente colindantes o cercanos a la frontera granadina, y posteriormente continuará el mismo proceso en Granada y sus zonas de mayor densidad e interés demográfico.

En la Figura 15 observamos los núcleos con pertenencia a los casos de estudio situados sobre el valle del Guadalquivir. Llamamos la atención por ser en su mayoría los primeros conventos en establecerse, generalmente los que limitan de forma inmediata con el río o su entorno cercano. A modo de puntos satélite o de control, surgirán el resto de las fundaciones dominicas en años posteriores, en general siempre estando no muy alejados del mismo. Establecemos en la Figura 16 un margen de afeción del río de 50 kilómetros, y comenzamos a ver un primer impulso de establecimiento en el territorio ligado a un elemento geológico básico, pues no solo articula el territorio, sino que permite el desplazamiento y por tanto será precursor de las vías de comunicación, que a su vez estará predeterminado por los lugares de poblamiento y connotará otros aspectos relacionados, como la economía propia del lugar.

⁴⁷ Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, pág. 44.

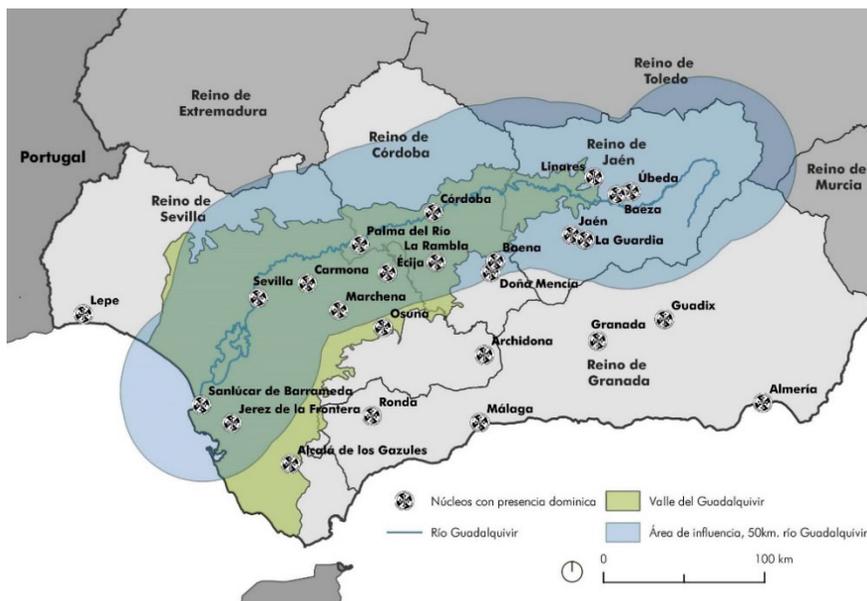
Comienza a dilucidarse un sistema de valores en cadena que irán generando una serie de afecciones, en una trama territorial basada en la existencia de nodos en el territorio o puntos de florecimiento demográfico (siempre afectado por las condiciones geológicas), y la respectiva comunicación entre ellos, también ligada a este aspecto. El establecimiento de los puntos geográficos de mayor interés dependerá de varios aspectos, todos relacionados entre ellos: una buena estrategia de implantación atendiendo a la geografía, que permitirá una mayor densidad de población y arraigo; ligado a esto se producirán nodos centrales o neurálgicos de población, que comenzarán a aumentar en distintos ámbitos como el económico, lo que motivará una jerarquización por valores y una posterior mejor comunicación con el resto de puntos a escala territorial, para favorecer este comercio. Las premisas de partida en la creación de la red territorial ya están creadas, y la correspondencia entre las pautas generales a nivel andaluz y la de la propia Orden parece ser correspondida.

FIGURA 15. Plano de relación de los núcleos con presencia dominica y el Valle del Guadalquivir.



Fuente: Elaboración propia.

FIGURA 16. Plano de afección de 50 km. del río Guadalquivir a los núcleos con presencia dominica.

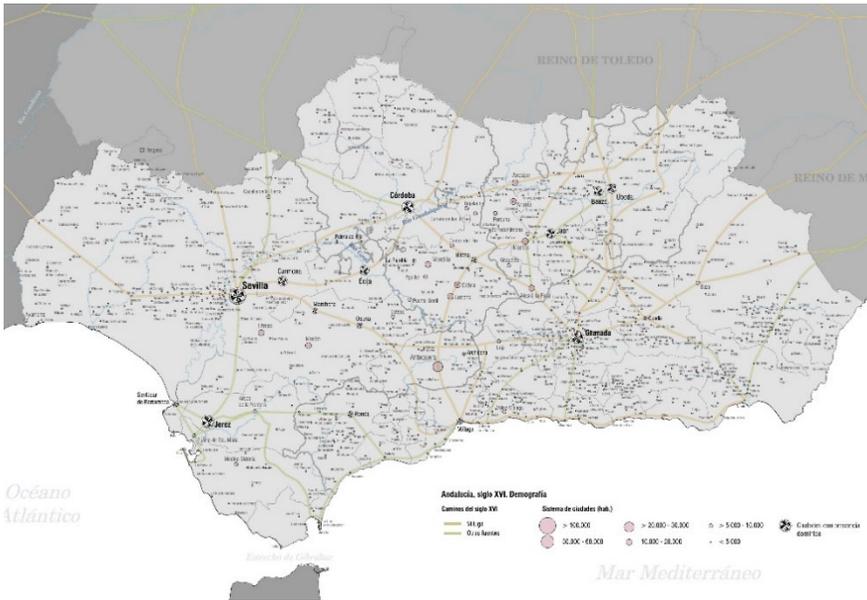


Fuente: Elaboración propia.

4.2.2. Demografía

En la Figura 17, realizamos ahora un estudio completo y general de los niveles de población en los núcleos ya establecidos en Andalucía en el siglo XVI, a nivel demográfico. Entre todos ellos destaca Sevilla, única ciudad con una población superior a los 100.000 habitantes y que, solo a nivel cuantitativo, ya se conforma como cabecera del territorio. Esto supone por tanto una concentración importante, con un mayor desarrollo a nivel económico e infraestructural en la comunicación con el resto de los núcleos y, por supuesto, un mayor auge de elementos socioculturales. Sevilla supone el 4% de establecimientos dominicos en general (del total de núcleos con presencia dominica), y el 11,11% de fundaciones dominicas masculinas en este rango poblacional, así como el 20,83% de fundaciones dominicas femeninas (ver Gráfico 4, de núcleos con presencia dominica por rangos demográficos, y Gráficos 5 y 6, por ramas y por rangos demográficos).

FIGURA 17. Plano demográfico y urbano de Andalucía en el siglo XVI.



Fuente: Elaboración propia sobre base cartográfica y datos de Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, págs. 100 y 101.

En el siguiente nivel encontramos, con una población comprendida entre los 30.000 y 60.000 habitantes, las ciudades de Córdoba, Jerez y Granada. A este grupo en la jerarquía demográfica pertenecen, por tanto, el 12% de núcleos, con un 18,52% de fundaciones masculinas y el 29,17% de fundaciones femeninas.

De 20.000 a 30.000 habitantes encontramos cinco núcleos, las villas de Écija, Carmona, Jaén, Baeza y Úbeda. Relevantantes también, pues en los casos de Écija y Jaén fueron las únicas fundaciones masculinas dadas en el siglo XIV. Suponen el 20% del total de fundaciones referidas a este nivel, y un 18,52% de las fundaciones masculinas y un 25% de las fundaciones femeninas.

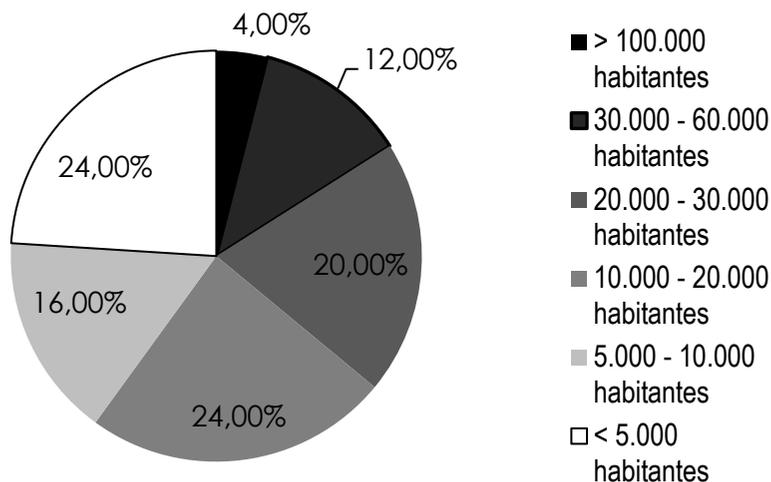
En el escalón inferior, de 10.000 a 20.000 habitantes, seis ciudades: Baena, Marchena, Osuna, Sanlúcar de Barrameda, Ronda y Málaga. No serán ya grandes centros de establecimiento, pero aun así algunos núcleos contarán con hasta un convento de cada rama. En total suman un

24% de fundaciones, y un 22,22% de fundaciones masculinas y 12,5% de fundaciones femeninas.

El penúltimo escalón lo conforman cuatro núcleos, con un valor de 5.000 a 10.000 habitantes: Palma del Río y La Rambla en el reino cordobés, Archidona en el sevillano y Guadix en el granadino. Los números aquí se encuentran más regularizados, debido a que son fundaciones de distinta índole. Suponen un total del 16% de fundaciones en este nivel demográfico, y un 11,11% de fundaciones masculinas y 8,33% de fundaciones femeninas.

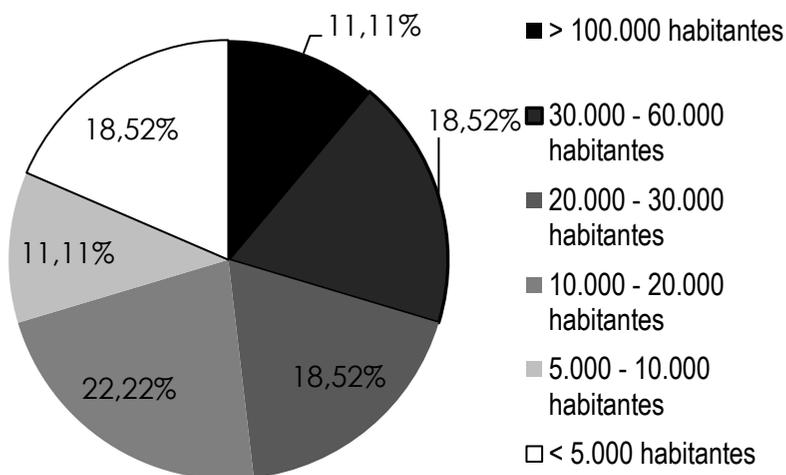
Por último, en el escalón más bajo, los núcleos con menos de 5.000 habitantes serán seis: Linares y La Guardia en el reino de Jaén, Doña Mencía en el reino de Córdoba, Lepe y Alcalá de los Gazules en el reino de Sevilla y Almería en el reino de Granada. Todos ellos se encuentran alejados de los focos de mayor atención, con un bajo número referente a población demográfica, y por tanto actuarán como conventos dependientes del resto. Serán puntos reguladores, no centrales, con la intención de jerarquizar el nivel de control territorial en lo que podríamos denominar conventos principales y secundarios. En total conforman el 24% del total de núcleos con presencia de los dominicos, y contienen el 18,52% de las fundaciones totales masculinas, y el 4,17%, el porcentaje más bajo, de fundaciones femeninas.

GRÁFICO 4. Gráfico cuantitativo de núcleos con presencia dominica según escala demográfica.



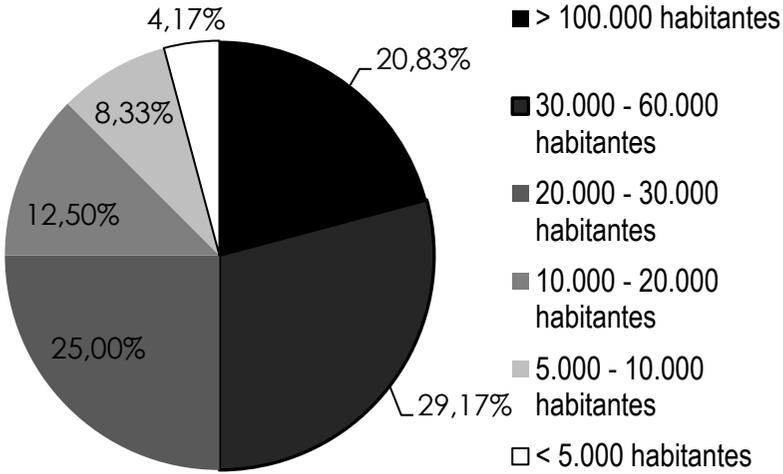
Fuente: Elaboración propia con información extraída de la Figura 17.

GRÁFICO 5. Gráfico cuantitativo de fundaciones dominicas masculinas en núcleos según escala demográfica.



Fuente: Elaboración propia con información extraída de la Figura 17.

GRÁFICO 6. Gráfico cuantitativo de fundaciones dominicas femeninas en núcleos según escala demográfica.



Fuente: Elaboración propia con información extraída de la Figura 17.

4.2.3. Infraestructuras de comunicación

Como consecuencia de una importante red de drenaje comercial a nivel interior y de un sistema jerárquico de nodos por núcleos poblacionales, surge la necesidad del trazado de viarios. La comunicación entre puntos territoriales ha sido siempre necesaria, y especialmente desde antaño, centrándose en el aspecto terrestre. Más adelante, con la mejora de las infraestructuras navales y el auge del comercio por mar, veremos cómo se configuran y abren nuevas vías, mucho más flexibles, para el establecimiento del sistema completo de la red territorial.

La red terrestre andaluza es heredada de la creada por el Imperio Romano, aunque debido al aumento del comercio y del tránsito por ellas, comenzó a deteriorarse⁴⁸.

⁴⁸ Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, pág. 158.

Viajar de forma terrestre era, hasta el siglo XVI, muy costoso. La mayoría de los viajes se realizaban a pie o a caballo, y no será hasta finales del siglo XV cuando se introduzca el carro con tracción animal como medio de transporte. Por este motivo, los viajes eran largos y dilatados en el tiempo, motivo por el que se buscan otras alternativas de transporte y la planificación de estos, teniendo en cuenta lugares de reposo y descanso. Este hecho será bastante determinante, pues podría ser otro de los factores por el que los dominicos, en el territorio andaluz, deciden crear una red de fundaciones sobre las principales vías de comunicación a modo de puntos de parada para cobijar a sus miembros en el desplazamiento entre núcleos.

Con relación a la duración de los viajes surge el transporte fluvial, especialmente en el interior a través del río Guadalquivir. Navegable desde muchos siglos atrás, los barcos marítimos podían acceder hasta Sevilla desde Sanlúcar de Barrameda, y desde Sevilla hasta Córdoba se estableció un sistema de barcas fluviales que comunicaban ambas ciudades, aunque algo costoso por los peajes y las presas de los molinos harineros situados en el curso del río⁴⁹.

Ya en el siglo XVI, Sevilla, como vimos, se configurará como centro principal no solo a nivel territorial andaluz, sino europeo e intercontinental. Tendrá comunicación directa con todos los nodos que, aunque principales, tendrán una importancia relativamente menor que ella por ser el punto neurálgico de Andalucía. Concentrará el comercio, tanto terrestre como fluvial, a varias escalas. Destaca el puerto de Indias, monopolizado exclusivamente por la ciudad, y que tendrá conexión con el Atlántico a través de Sanlúcar de Barrameda.

A pesar del auge del comercio del siglo XVI, el mal estado del viario continúa, y no se mejora la infraestructura, lo que conllevará a rutas dispares entre distintos puntos, por la inexistencia de un camino único en buen estado. Aun así, podemos atender a la Figura 18 donde se señalan las principales rutas terrestres de comunicación en el siglo XVI, según los testimonios de diversos viajeros que recorrieron Andalucía.

⁴⁹ Diago Hernando, M. y Ladero Quesada, M.A. (2009) "Camino y ciudades en España de la Edad Media al siglo XVIII." En *La España Medieval*, vol. 32, págs. 347-382, pág. 361.

Vemos cómo ya en el siglo XVI la red de transportes andaluza sugiere un trazado en red, donde distintos puntos o nodos territoriales sirven de elemento de bisagra a los subtrazados de la misma, complejizándola y jerarquizándola. La mayoría de ellos, además, contuvieron algún convento dominico entre sus murallas.

Por otro lado, la costa, en especial la mediterránea, sufrirá cierto despoblamiento, que hará que las vías de comunicación se alejen de ellas y atendamos a cierto vacío, en contraste con la zona del valle del Guadalquivir, altamente transitada.

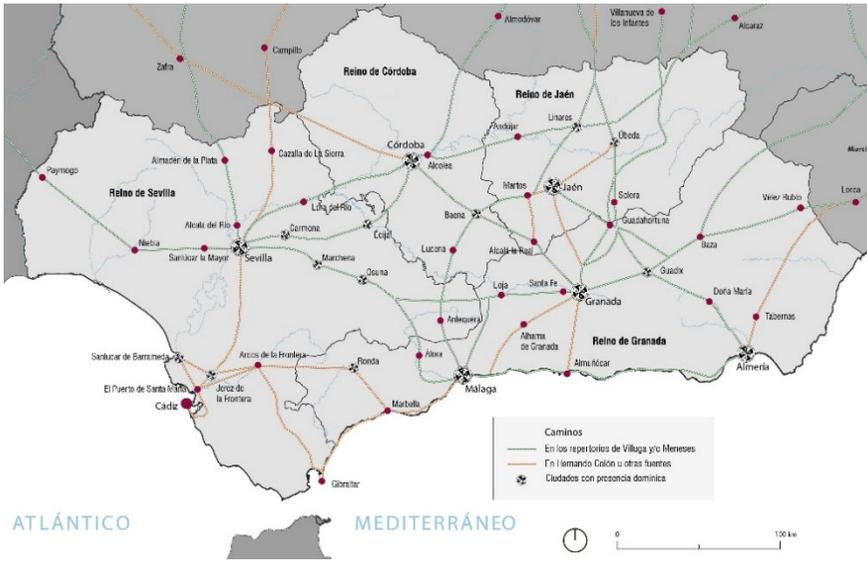
FIGURA 18. *Itinerarios principales de viajeros en el siglo XVI según diarios.*



Fuente: Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, pág. 161.

Los dominicos, que llegan a Andalucía en el siglo XIII, parecen entender que la comunicación entre puntos es necesaria y esencial. Por ello, se observan asentamientos en los principales nodos o cruces entre las rutas más transitadas, en especial en las que su trazado se sitúa por la vega del Guadalquivir y lo comunica en sentido este-oeste (Figura 19). Sevilla, que ya comentábamos que venía siendo el punto que mayor interés geográfico, económico y demográfico despertó, será uno de los mayores destinos en el movimiento andaluz, teniendo conexión con hasta siete caminos.

FIGURA 19. Caminos y vías de comunicación principales en el siglo XVI.



Fuente: Elaboración propia sobre base cartográfica y datos de Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía, pág. 160.

Otros nodos secundarios, pero también importantes serán los conformados por Córdoba, con seis rutas que llegan a ella, y Granada, con otras seis. El resto de los nodos serán puntos intermedios o lugares de paso, para aliviar los largos trayectos comprendidos entre núcleos de mayor trasiego.

Por ello, en general la red territorial que conformarán los distintos conventos dominicos, así como su jerarquía de funcionamiento interna, se adaptará en mayor medida también a estos viarios. No perdamos como centro neurálgico Sevilla, que además de parecer controlar el transporte terrestre, hará lo propio del marítimo. Sevilla, Córdoba y Granada, ciudades con alta presencia dominica, se configuran sobre el territorio como los destinos que definirán el sistema de comunicaciones de la región. Además, en los distintos trayectos comprendidos entre ellos, apreciamos la localización de numerosos núcleos poblacionales de presencia dominica, quedando todos ellos interconectados a escala territorial a través de este sistema de infraestructura en red. No solo serán importantes las conexiones de centro en el eje este-oeste uniendo los reinos

de Sevilla y Jaén, sino que serán necesarias también las que surgen en la zona bética de Granada. Observamos cierto vacío en la parte litoral, ligeramente desierta también de fundaciones de los Dominicos.

4.3. ANÁLISIS DE LA FORMACIÓN Y SU RELACIÓN CON AMÉRICA

Al hablar de la regla, destaca esencialmente la educación, pilar sobre el cual se erigirá la Orden y cuyo factor será dogmático. Muchas de las actuaciones que irán tomando los dominicos se apoyen en este componente, pues el propio Santo Domingo establecerá las bases de un conocimiento elevado como medio de lucha contra la herejía. Serán los precursores de las universidades, comenzando por Francia, y establecerán multitud de centros de estudio allá por donde se encuentren.

Los estudios establecen una diferenciación en jerarquía de los distintos conventos dominicos, ya que unos serán formadores en materia de educación, los más relevantes, y otros actuarán como receptores de los frailes ya formados. Encontramos, por un lado, conventos con noviciado como preparación del novicio para su labor sacerdotal, y por otros centros educativos, cuyas connotaciones explicaremos a continuación. En algunos conventos se entremezclará este último con la labor del noviciado, por contener ambas formaciones.

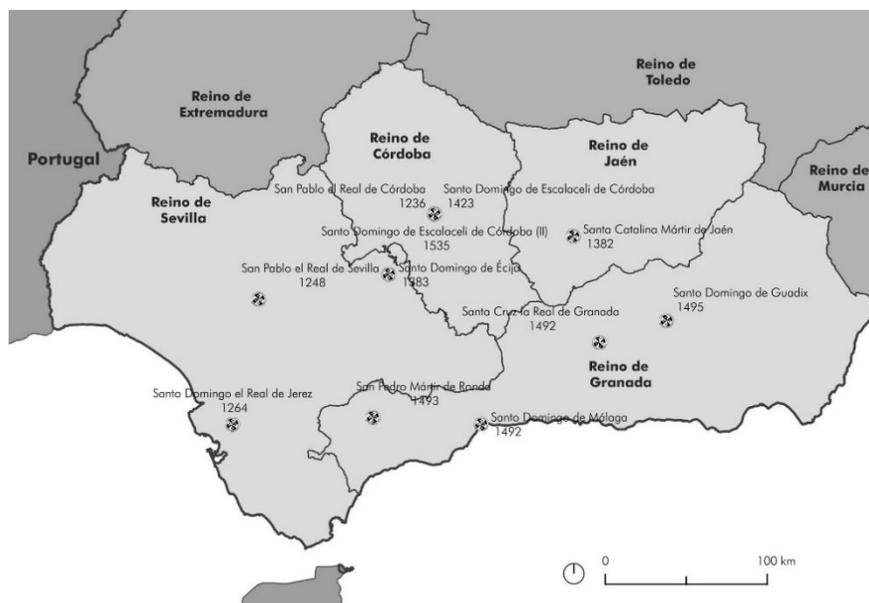
Por otro lado, esta misión educadora será asumida tan solo por la Orden Primera o rama masculina, ya que la Segunda tendrá un carácter mucho más asistencial.

Entre los conventos andaluces, hasta diez de ellos tuvieron noviciado (Figura 20): conventos que preparaban al novicio o aspirante a entrar en la Orden para sus labores sacerdotales, lo que requeriría de mayor amplitud de espacios, pues tendrán que convivir al mismo tiempo con los sacerdotes ya ordenados, que serán quien les transfieran el conocimiento⁵⁰. Serán centros preparatorios Santo Domingo de Escalaceli de Córdoba, San Pablo el Real, tanto el de Córdoba como el de Sevilla, Santo Domingo de Écija y de Jerez y Santa Catalina de Jaén (de las

⁵⁰ En varias bibliografías, se nombra al noviciado quizás como centro de estudios, sin establecer claramente si hubo diferencia o no entre ambos. Generalmente sí, por lo que a efectos de esta investigación se ha distinguido.

primeras fundaciones), y Santa Cruz la Real de Granada, Santo Domingo de Guadix, San Pedro Mártir de Ronda y Santo Domingo de Málaga (de la etapa granadina). Todos ellos fueron, salvo el caso de Écija y de Escalaceli de Córdoba, fundaciones reales y de las primeras en sus respectivas etapas fundacionales, lo que los llevará a ser un marcado eje funcional dentro del esquema jerárquico establecido en el marco cronológico⁵¹.

FIGURA 20. Plano de conventos masculinos con noviciado.



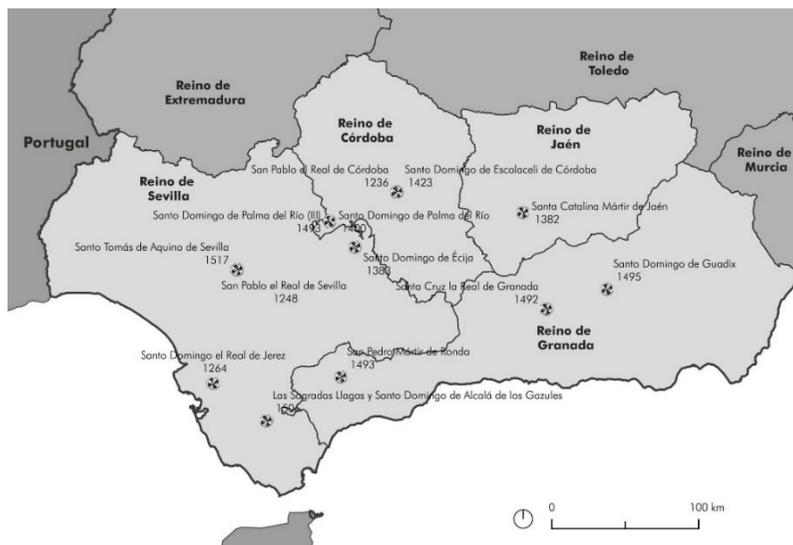
Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

Por otro lado, respecto a los centros de estudio (Figura 21), la diferencia con el grupo anterior reside en la enseñanza reglada, pero no completa, de estos centros. Es decir, el noviciado será un proceso de aprendizaje, pero no de las artes tradicionales que se contemplan como estudios formadores. Entre estos estudios están generalmente la Gramática, por ser la más común e inicial. Varios conventos, que actuarán de forma dual al poseer tanto noviciado como centro de estudio, entrarán a formar

⁵¹ Herruzo Domínguez, G. (2021).

parte de la esfera de formación de la Orden: San Pablo de Córdoba y Sevilla, Santo Domingo de Jerez, Écija, Palma del Río (tercera fundación) y Guadix, Santa Catalina de Jaén, Santa Cruz la Real de Granada, Las Sagradas Llagas de Alcalá de los Gazules, Santo Domingo de Escalaceli de Córdoba y, por supuesto, Santo Tomás de Aquino⁵²⁵³. Son numerosos como vemos, repartidos sobre todo el territorio, aunque de manera más concentrada sobre los reinos de Córdoba y centro del de Sevilla. En 1504, en el capítulo celebrado en Peñafiel, se perfiló un modelo educacional en el que todos los conventos enseñasen Gramática de forma obligatoria, sin embargo, por deber pertenecer a la congregación de la Reforma⁵⁴ (hecho que aún no había sido actualizado en Andalucía), esto no llegó a producirse⁵⁵.

FIGURA 21. Plano de conventos masculinos con centro de estudios.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

⁵² Santo dominico considerado como el representante de la enseñanza escolástica y una de las mayores figuras de la teología.

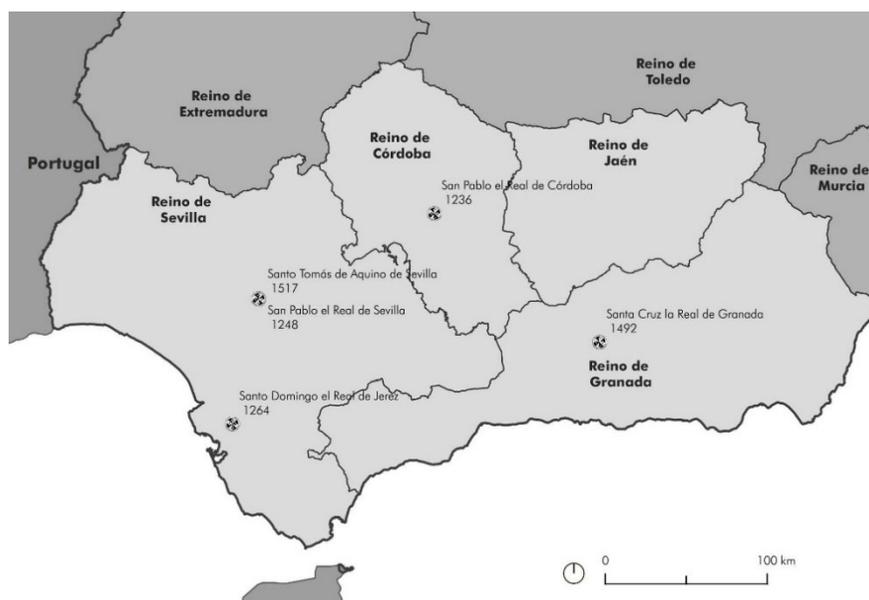
⁵³ Herruzo Domínguez, G. (2021).

⁵⁴ Reforma efectuada por la propia Orden cuyo objetivo era volver a acercar a la congregación al pueblo, tras un periodo de alejamiento en el que se volvió al modelo eremítico imperante en la Europa medieval.

⁵⁵ Miura Andrades, J.M. (1991), pág. 280.

En algunos casos se crearán además lo que se conoce como *Studium Generale* o centros de enseñanzas superiores (Figura 22), que completará el ciclo de estudios. Inicialmente enseñarían Lógica y Teología, a las que posteriormente se le sumará la Filosofía (conjunto conocido, junto a la Gramática, como *Quatrivium*). En el período cronológico estudiado (hasta 1535), serán tan solo cinco centros los que condensen tan alto nivel: San Pablo el Real de Córdoba, San Pablo el Real de Sevilla, Santo Tomás de Aquino de Sevilla, Santo Domingo de Jerez de la Frontera y Santa Cruz la Real de Granada. En un principio se pensó establecer un centro único en San Pablo de Córdoba, pero finalmente se hará en San Pablo de Sevilla⁵⁶.

FIGURA 22. Plano de conventos masculinos con *Studium Generale*.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

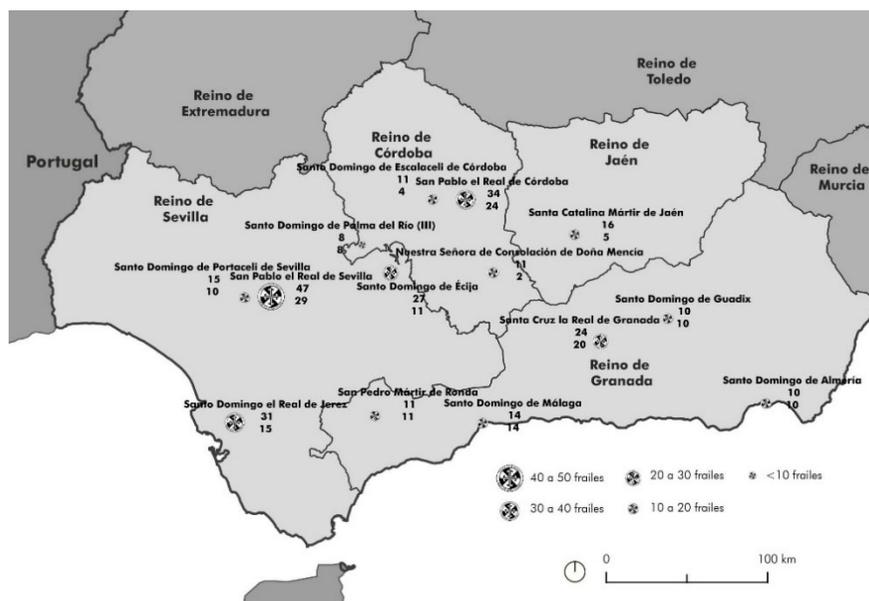
El número de *Studium Generale* en los inicios del proceso de establecimiento será bajo, pero esto no será así en los siglos posteriores. También serán elevados a dicho rango los conventos de Santo Domingo de

⁵⁶ Herruzo Domínguez, G. (2021).

Écija (1607), Las Sagradas Llagas de Alcalá de los Gazules (1601), San Pedro Mártir de Marchena (de fecha de inicio desconocida), Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda en el siglo XVIII, San Sebastián de Osuna (desconocemos la fecha), Santa Catalina Mártir de Jaén (1561), Santo Domingo de Baeza (1542) y Santo Domingo de Málaga (1600)⁵⁷.

Además de la distribución geográfica derivada de los cinco centros mencionados (Figura 22), a partir de las actas de los Capítulos celebrados en 1489, 1493 y 1495 es posible también realizar un estudio de los mismos atendiendo al número de estudiantes por centro, así como al número máximo y mínimo de frailes asignados que concentrará cada convento⁵⁸ (Figura 23).

FIGURA 23. Plano de conventos masculinos y su relación de número de religiosos, en máximos y mínimos. Marcado con el símbolo, el número máximo como criterio de comparación.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

⁵⁷ Huerga, A. (1992), págs. 251, 258, 263, 267, 269, 270, 281, 288, 291 y 305.

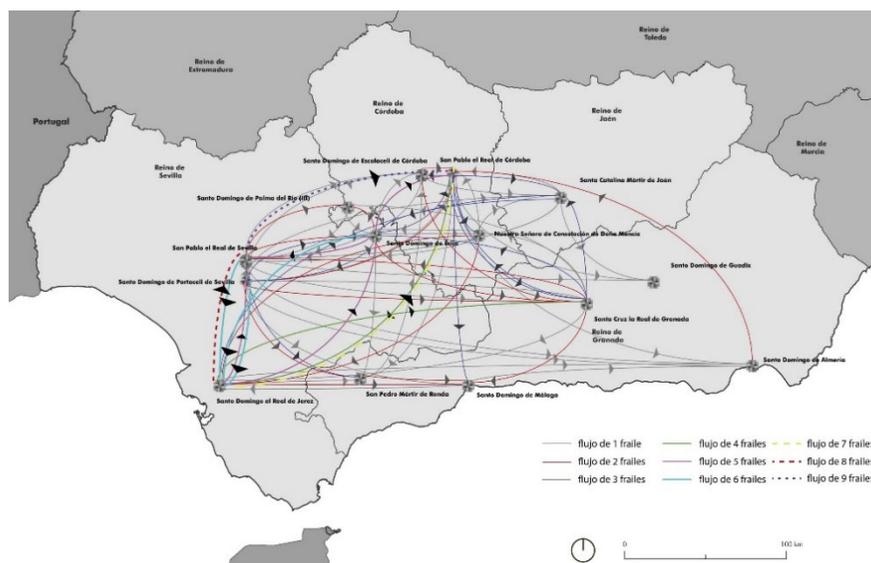
⁵⁸ Miura Andrades, J.M. (1991).

La concentración de frailes en torno a San Pablo el Real de Sevilla es la más elevada, siendo incluso su recuento mínimo uno de los valores más altos del conjunto. Le siguen inmediatamente después San Pablo el Real de Córdoba y Santa Cruz la Real de Granada. Por debajo, ya comienzan a verse mayor reparto de números, destacando Santo Domingo de Jerez de la Frontera y Écija. El resto tendrán ya entre quince y ocho frailes como máximo, siendo sus mínimos menores. Por este motivo Sevilla será considerada durante mucho tiempo cabecera de Provincia, puesto alternado con el convento cordobés homónimo. Aunque se pensó en los de Córdoba y Granada como conventos de igual rango que el sevillano, hecho que demuestran las estructuras de la Orden determinadas por las Actas de los Capítulos⁵⁹, finalmente en la práctica existe una correspondencia equívoca entre institución formal y funcionalidad real, pues no fue puesta en práctica de forma estricta.

Así se verá reflejado también en los distintos flujos y trasiegos de frailes entre los distintos nodos de la amplia red andaluza (Figura 24). Gracias a los datos aportados por Miura Andrades (1991), hemos podido trazar las trayectorias principales que siguieron en el periodo final del marco cronológico de esta investigación. Entre ellas puede identificarse una completa conexión entre núcleos donde se producirán intercambios personales desde, lo que parecen ser, son conventos centrales hacia otros que actúan de receptores de estos. Por ejemplo, al primer grupo pertenecerán claramente San Pablo de Sevilla, de Córdoba y Santa Cruz de Granada. En un segundo escalón encontraremos las conexiones con los núcleos más cercanos a ellos, en general ligados en un segundo rango. Las comunicaciones con los puntos periféricos serán espontáneas y bajas, si las comparamos con las que se producen entre estos principales nodos dominicos.

⁵⁹ Huerga, A. (1992).

FIGURA 24. *Flujos y tránsitos de frailes entre los conventos dominicos de Andalucía a principios del siglo XVI.*



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI y con información tomada de Miura Andrades, J.M. (1991)

Todo el sistema de formación y educación será un factor necesariamente vital para comprender la semimonopolización de la Evangelización americana⁶⁰. Para tal ardua labor, en un territorio tan vasto como inexplorado, realizar el traspaso de ideales y especialmente de toda una religión requerirá de una formación precisa de los personajes que formarán parte de la inmensa lista de dominicos que cruzarán el mar. Será por ello uno de las inquietudes principales de los dominicos a la hora de establecer la funcionalidad de su red territorial.

Por un lado, asentarán el monopolio de la ruta que conecta Sevilla con Sanlúcar de Barrameda y posteriormente América. Sevilla, centro principal y cabecera de provincia de la Orden, pronto establecerá el control sobre la red que desde el siglo XIII parece estar fraguándose en Andalucía, y ya adentrándonos en el siglo XVI, una vez descubierta América y establecidas las relaciones comerciales y de transporte con ella, fundarán en Sanlúcar en el año 1505 su primer convento, de la Orden

⁶⁰ También fue llevada a cabo por la Orden Franciscana, mendicante.

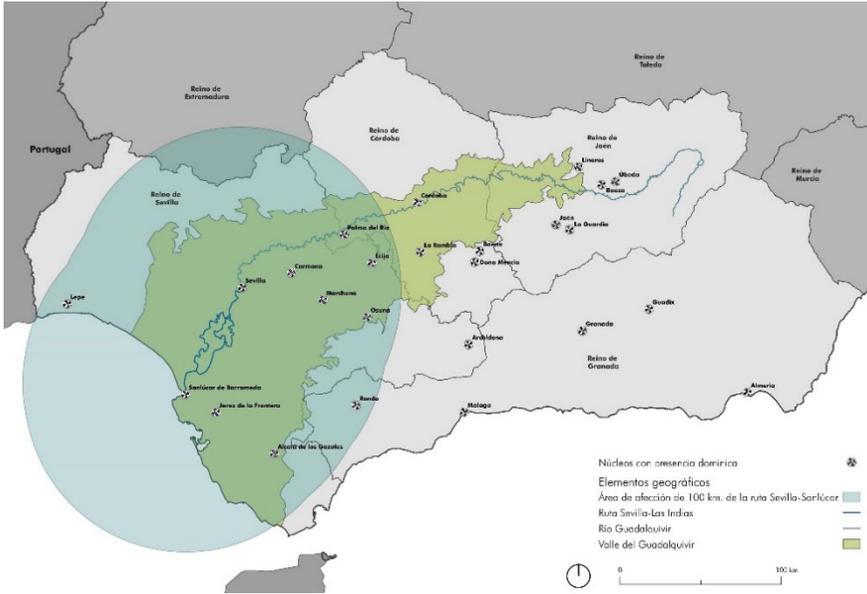
Segunda, y posteriormente en 1528 el segundo, de la Orden Primera. Cabe recordar que Sevilla será considerada Puerto de Indias desde el año 1503, dos años antes del establecimiento dominico en la ciudad donde el Guadalquivir alcanza el mar. A raíz de este trayecto, surgirán también otros conventos que abastecerán principalmente esta conexión, como el convento masculino de Alcalá de los Gazules, de 1506, o incluso el convento masculino de Lepe, de 1516. Se establecen por tanto ubicaciones estratégicas de los dominicos, tanto al inicio como al final de la ruta andaluza que dará conexión a mar abierto.

No solo serán ubicaciones periféricas, sino que otras actuarán como centros secundarios en torno a los nodos. Destaca el convento masculino de Santo Domingo de Portaceli en Sevilla, que no podrá contener centro de estudios ni formación de novicios por configurarse pronto como hospicio de los dominicos que continuaban su viaje hacia América desde otros puntos del país⁶¹.

Realizando una afeción de 100 km. sobre la ruta que conecta Sevilla con Sanlúcar de Barrameda (Figura 25), apreciamos las localidades que estarán íntimamente más ligadas a la empresa americana. Lepe surge con una clara presencia de apoyo por la zona más occidental de la provincia Bética, mientras que por el oeste encontramos Ronda, a medio camino de los reinos granadinos o Alcalá de los Gazules, también como punto periférico sirviendo a Jerez y Sanlúcar. Por tanto, los conventos de Sevilla y Sanlúcar conformarán sendos espacios de servidumbre al servicio de la Orden para el mejor control de la dinámica internacional que se iniciará a principios del siglo XVI.

⁶¹ Huerga, A. (1992).

FIGURA 25. Área de afección de la ruta que comunica Sevilla con Sanlúcar de Barrameda de 100 km.



Fuente: Elaboración propia sobre cartografía vectorial adaptada a la división territorial del siglo XVI.

5. CONCLUSIONES

La secuencia histórica de fundaciones dominicas lograría crear en Andalucía entre 1236 y 1535 una intensa red territorial. Aunque quizás no estuviera prevista en el momento de fundación del primer convento, esta forma de apropiamiento del territorio, lo cierto es que la historia de la Orden hará que, con el paso de los siglos y de las circunstancias sociales, comience a producirse.

Desde esta estructura, el poder será ejercido en Andalucía, pero también lo será en América. Controlar el territorio andaluz, en especial Sevilla y su puerto, serán factores determinantes para hacerse con el monopolio religioso en Las Indias. La implantación parece, por tanto, responder a un discurso de fondo común, en base al cual, en el siglo XVI, finalmente todos los conventos andaluces parecerán navegar en una misma dirección, aunque dentro de un sistema de jerarquización interno,

institucional y funcional. Todos ellos, finalmente, conformarán una red de nodos y trazados que interconectaría todo el territorio.

El control territorial alcanzará su máximo por tanto en el siglo XVI, conteniendo tanto las rutas terrestres como fluviales, e incluso la Evangelización de América. Será un periodo de florecimiento y de gran poder para la Orden, que se verá reflejado en los siglos posteriores.

A partir de la investigación expuesta, limitada por la acotación temporal definida y las lagunas documentales existentes en la actualidad, se abren líneas de estudio futuras que permitirán ampliar los resultados hasta aquí obtenidos:

- Continuación del proceso de análisis territorial de la Orden, abordado en los periodos cronológicos sucesivos y posteriores a 1535, en base a la metodología establecida.
- Ampliación del análisis territorial a toda la provincia Bética, no solo en el marco físico actual andaluz, sino también en territorios americanos, Canarias, Norte de África y zonas del sur de Castilla la Mancha y Extremadura (configuración real de la provincia de los Predicadores).
- Establecimiento de la relación de la red conventual andaluza con el resto de los asentamientos dominicos en España, en un mismo contexto cronológico.
- Puesta en valor de los conventos dominicos, no solo por su valor histórico, sino también por el territorial, abordando para ello una escala a un nivel superior.

6. REFERENCIAS

- Aguilar Díaz, J. (2006). *El convento de San Pablo y Santo Domingo de Écija: siglos XIV-XX: estudio histórico-artístico*. Ayuntamiento de Écija
- Braunfels, W. (1976). *Arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral (Breve Biblioteca de Reforma)
- Chamocho Cantudo, M. A. (2017). *Los fueros de los Reinos de Andalucía: de Fernando III a los Reyes Católicos*. Madrid: Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado (Leyes históricas de España)

- De Cea García, J. I. (2017). *Análisis cartográfico y representativo del plano urbano de Córdoba de 1811. Plano de los Franceses. De la ciudad conocida a la ciudad representada*. J. A. Barrera Vera and A. Ramírez de Arellano Agudo. Sevilla, Departamento de Ingeniería Gráfica, Universidad de Sevilla
- Fernández Rojas, M. (2008). *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX: benedictos, dominicos, agustinos, carmelitas y basilios*. Sevilla : Diputación de Sevilla
- García-Villoslada, R. (1979). *Historia de la Iglesia en España, Volumen II, tomo I. La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*. Madrid: Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos)
- García-Villoslada, R. (1979). *Historia de la Iglesia en España, Volumen II, tomo II. La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*. Madrid: Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos)
- García-Villoslada, R. (1979). *Historia de la Iglesia en España, Volumen III, tomo I. La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*. Madrid: Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos)
- García-Villoslada, R. (1979). *Historia de la Iglesia en España, Volumen III, tomo II. La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*. Madrid: Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos)
- González Jiménez, M. (1990). *Reconquista y restauración eclesiástica en la España medieval: el modelo andaluz*. Editor: Montes Romero-Camacho. Braga: Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa
- Herruzo Domínguez, G. (2018). *Análisis tipológico de edificios de la Orden Dominica entre España y México. Conventos de San Esteban en Salamanca y San Pablo el Real en Sevilla (España); conventos de Santo Domingo de Guzmán en Oaxaca y Santo Domingo en Tecpatán (México)*. Trabajo de Fin de Grado en Fundamentos de la Arquitectura, Universidad de Sevilla
- Herruzo Domínguez, G. (2021). *Red de implantación territorial de los Dominicos en Andalucía, de 1236 a 1535. Estrategias de control del territorio*. Trabajo de Fin de Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico, Universidad de Sevilla
- Huerga, A. (1992). *Los dominicos en Andalucía*. Sevilla: Convento de Santo Tomás de Aquino
- Jiménez López de Eguileta, J. (2015). *Alfonso X y el Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Análisis de su primer documento y el caso del falso diplomático*. Universidad de Sevilla, Grupo PAI HUM131
- Mariana Navarro, A. (2017). *Ciudades de Andalucía. Paisajes e imágenes : siglos XIII-XVII*. Madrid: Dykinson

- Miura Andrades, J. M. (1987). *Las fundaciones dominicas en Andalucía : 1236-1591. Los dominicos y el Nuevo Mundo, Actas del I Congreso Internacional*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- Miura Andrades, J. M. (1991). *Conventos, frailes y ciudades : los dominicos y el sistema de la jerarquización urbana de la Andalucía bajomedieval*. Málaga: Universidad de Málaga
- Ostos Prieto, F. J. (2018). *La estructura conventual en Écija, génesis, influencias, transformaciones y continuidades en ciudades medias*. Trabajo de Fin de Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico, Universidad de Sevilla
- Ostos Prieto, F. J. (2020). *La implantación conventual en el contexto andaluz: territorio, ciudad y protección urbanística*. Trabajo de Fin de Máster en Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano, Universidad de Sevilla
- Pérez Cano, M. T. (1993). *Patrimonio y ciudad el sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla: génesis, diagnóstico y propuesta de intervención para su recuperación urbanística*. Tesis doctoral dirigida por José Núñez Castrain, Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Sevilla
- Tarrío Carrodeaguas, S. B. (2012). *La arquitectura de las órdenes mendicantes en Galicia. Análisis gráfico de los templos franciscanos*. Tesis doctoral dirigida por José Antonio Franco Taboada, Departamento de Representación y Teoría Arquitectónicas, Universidad de A Coruña
- Valdivieso-Morquecho Guerrero, A. (2014). *Lectura gráfica de una transformación: el caso del desaparecido convento de San Pablo el Real de Sevilla*. Trabajo de Fin de Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico, Universidad de Sevilla
- Valencia, R.; Borrero Fernández, M. (2006). *Sevilla, siglo XIV*. Sevilla: Fundación J.M. Lara

ARTÍCULOS

- Aranda Doncel, J. (2017). “El drama de la exclaustación en los conventos dominicos de la Diócesis de Córdoba (1835-1860).” *Archivo Dominicano XXXVIII*, págs. 261-305
- Diago Hernando, M. y Ladero Quesada, M.A. (2009). “Camino y ciudades en España de la Edad Media al siglo XVIII.” *En la España Medieval*, vol. 32, págs. 347-382
- García Ortega, A. J.; Gámiz Gordo, A. (2010). “La ciudad de Córdoba en su primer plano: un dibujo esquemático de 1752.” *Archivo Español de Arte*, nº 329, págs. 23-40

- Jiménez López de Eguileta, J. (2015). “Alfonso X y el Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera. Análisis de su primer documento y el caso del falso diplomático.” Universidad de Sevilla
- Ladero Quesada, M.A. (1987). “Las ciudades de Andalucía occidental en la Baja Edad Media: sociedad, morfología y funciones urbanas”, *En la España Medieval, La Ciudad Hispánica durante los siglos XIII al XVI (III)*, nº 10, págs. 69-108
- López Torrijos, R. (2006). “Los Bazanes de Granada y el monasterio de Sancti Spiritus”, *Cuadernos de Arte de Granada*, nº 37, págs. 371-383
- Miura Andrades, J. M.; Arboleda Goldaracena, Juan Carlos (2017). “El papel de las órdenes religiosas en la configuración urbana de Sevilla durante la Baja Edad Media”, *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, nº 19, págs. 983-1008
- Miura Andrades, J. M. (2016). “Alabar, bendecir, predicar. Frailes y conventos dominicos.” *Andalucía en la historia*, nº 54, págs. 50-55
- Miura Andrades, J. M. (2016). “La Provincia Bética de la Orden de Predicadores durante la Baja Edad Media. Los frailes.” *Revista de Humanidades*, nº 27, artículo 2
- González Jiménez, M.; Carmona Ruiz, M. A.; García Fernández, M.; Miura Andrades, J. M. (2006). “Las villas nuevas de Andalucía en la Edad Media (siglos XIV-XVI).” *Boletín Arkeolan*, nº 14, págs. 349-370
- Ostos Prieto, F. J. (2019). “Identity construction of the European medium sized city through the monasticism repercussions in Écija.” *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*
- Padilla Cerón, A. (2012). “La crónica del padre Lorea, una nueva aportación documental a la historia de Linares: transcripción y estudio crítico.” *Revista del Centro de Estudios Linarenses*, nº 4, págs. 69-89
- Palacios Martín, B. (1996). “Los dominicos y las órdenes mendicantes en el siglo XIII.” *VI Semana de Estudios Medievales*, págs. 29-42
- Pérez de Tena, A. (2012). “El patrimonio escultórico del extinto convento de Santa Catalina Virgen y Mártir de Osuna, hoy en Bormujos.” *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 14, págs. 84-89

RECURSOS WEB (consultados entre el 01 de marzo y el 30 de octubre de 2020)

<https://www.dominicos.org/>

<https://www.archisevilla.org/>

<https://www.diocesisdecordoba.com/>

<http://www.obispadocadizyceuta.es/>
https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/atlas_bloque4.html
<https://www.dominicohispania.org/donde-estamos/real-convento-de-san-pablo-cordoba/>
<https://www.dominicohispania.org/donde-estamos/convento-santo-domingo-scala-coeli/>
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/7278>
<https://www.dominicohispania.org/donde-estamos/convento-santa-cruz-la-real/>
[https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Santo_Domingo_de_Guzm%C3%A1n_\(M%C3%A1laga\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Santo_Domingo_de_Guzm%C3%A1n_(M%C3%A1laga))
<https://www.monasteriosantamariareal.com/quienes-somos/rese%C3%B1a-hist%C3%B3rica/>
https://es.wikipedia.org/wiki/Convento_del_Valle
<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/6131>
<http://juanalfonsodebaena.org/Cultura/Baena-Monumental/Iglesias-y-Capillas>
<http://www.patrimoniocarmona.org/bicisantaana.php>
<https://www.minube.com/rincon/convento-de-santa-ana-a259721>
<https://www.bmapp.es/item/iglesia-nuestra-senora-de-guadalupe-en-baena/>
<https://www.diocesisdecordoba.com/parroquias/ntra-sra-de-guadalupe>
<https://baezafotografiaehistoria.blogspot.com/2016/06/convento-desaparecido-santo-domingo-de.html>
https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Bas%C3%ADlica_de_los_Santos_M%C3%A1rtires
https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Convento_de_Santa_Mar%C3%ADa_de_Gracia
https://cordobapedia.wikanda.es/wiki/Convento_de_Jes%C3%BAcruz_Crucificado
<https://granadaescultura.com/monumentos-granada/convento-de-zafra-dominicas-granada/>
<http://www.osuna.es/es/turismo/que-ver/monumentos/iglesias/iglesia-de-santo-domingo/>
<http://www.redjaen.es/francis/?m=c&o=113762>
<https://www.laramblanoticias.com/cultura-y-festejos/cultura/antecedentes-historicos-antiguo-convento-ntra-sra-de-la-consolacion>
[https://es.wikipedia.org/wiki/Convento_de_Santo_Domingo_\(Archidona\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Convento_de_Santo_Domingo_(Archidona))
https://www.comarcadeguadix.com/essential_grid/iglesia-del-convento-de-santo-domingo/
<http://sanlucarprimeravueltaalmundo.com/convento-madre-de-dios/>

DE LAS BÓVEDAS TARDOGÓTICAS A LAS BAÍDAS: EL USO DEL GRANITO SILICIFICADO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII EN ÁVILA

RAIMUNDO MORENO BLANCO
Universidad de Salamanca

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

Autores como Martínez Frías (2004, pp. 3, 14) y Gutiérrez Robledo (2013, p. 495) se han referido al tardío desarrollo del gótico en Ávila y su provincia, señalando que la mayoría de los edificios adscritos a él se construyeron en los siglos XV y XVI. Como factores de este retraso se han esgrimido la tardía recepción del Humanismo, la carencia de un mecenazgo verdaderamente potente que, además, seguía siendo el de años atrás, así como el mantenimiento de una tradición constructiva que ofrecía seguridad estructural tanto a promotores como a constructores. Estos últimos, llegados en especial desde Vizcaya y la Merindad de Trasmiera, aún mantuvieron durante las primeras décadas del Quinientos una organización laboral y unos modos de hacer provenientes de época tardomedieval.

En lo que se refiere estrictamente a los abovedamientos de estos templos, se ha señalado que la planta cuadrada de los tramos, más el empleo de los rampantes redondos facilitaron la consecución de bóvedas de superficie más continua, aportando una nueva concepción espacial a los edificios, alejada ya de los presupuestos del gótico clásico (Palacios Gonzalo, 1990, p. 215). En estas bóvedas era factible disponer una profusa trama de nervaduras, lo que favoreció la pervivencia de los diseños estrellados en base a su aspecto suntuoso, siendo más valorados aquellos que contaban con un mayor número de claves. Esta aparatosidad se

vio acrecentada mediante la elección del granito silicificado para la confección de nervios y plementerías, contrastando por su coloración - bien ocre, bien roja y blanca, o piedra sangrante- con el tono gris de las variedades de granitos empleados en paramentos y otros elementos sustentantes. Este uso combinado se remonta al siglo XII, convirtiéndose en una de las constantes de la arquitectura histórica de la ciudad, como hemos señalado en otro trabajo (Moreno, Azofra y López-Plaza, 2021, p. 46). Profundizando en ello, se ha de precisar que durante siglos no se empleó, o al menos no nos han llegado testimonios, la piedra sangrante en bóvedas hasta el siglo XVI, en que se recuperó su uso a partir de las décadas de 1520 y 1530 en edificios como la capilla de Mosén Rubí, el Humilladero de la Vera Cruz o la iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia. Con ellos se inició una interesante serie que se prolongaría en el tiempo hasta comienzos de la centuria siguiente acomodándose el material a diferentes diseños de abovedamientos.

Como es bien sabido, la influencia del Real Monasterio de El Escorial en la arquitectura española de las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII fue muy poderosa, extendiendo ampliamente su huella a edificios tanto civiles como religiosos. A ello se sumó el nutrido grupo de maestros que allí trabajaron y que en buena medida se formaron, trasladando posteriormente a obras a su cargo diferentes elementos siguiendo modelos aplicados en la gran fábrica filipina (Ruiz-Ayúcar, en prensa). La proximidad geográfica y las estrechas relaciones de algunos de estos maestros con diferentes mecenas abulenses facilitaron su trabajo en la ciudad, que en aquellas décadas vivía el último periodo de más de un siglo de esplendor constructivo.

La llegada a la capital de estos arquitectos estuvo vinculada especialmente a la edificación y reformas de varios conventos y monasterios, a lo que se sumaron capillas particulares en ellos y en la catedral, además de una ermita. Figuras del peso de Pedro de Tolosa y Francisco de Mora se implicaron en diferentes obras materializando en ellas magníficas bóvedas baídas, construidas en su mayor parte con granito silicificado rojo y blanco procedente en gran medida de las cercanas canteras de La Colilla. Junto a estos maestros trabajaron otros más modestos vinculados a sus obras, primero, e independientes después, como, por ejemplo,

Francisco Martín o Cristóbal Jiménez, quienes también diseñaron y construyeron este tipo de abovedamientos.

Esta serie de baídas hubo de tener su inicio a comienzos de la década de 1570 en la iglesia de Mosén Rubí. El mismo Tolosa las empleó a finales de la misma y comienzos de la siguiente en el convento de San Antonio, recurriendo en este caso a despieces cuadrangulares y circulares en torno a la clave. En las dos últimas décadas de siglo sería Francisco Martín quien se encargase de su diseño y construcción en la capilla de Jerónimo de Henao en el convento de San Francisco, en los tramos más orientales de la iglesia conventual de Santa María de Jesús - Las Gordillas- y en los dos tramos de la sacristía de la ermita de Nuestra Señora de las Vacas. Ya durante la primera década del siglo siguiente sería Francisco de Mora quien las dispusiese en la capilla de San Segundo, así como en los conventos de San José o Santa Ana, configurándose con ello un conjunto de abovedamientos muy singular por su traza y cromatismo, conferido por el uso de este granito tan identificado con la arquitectura histórica de la ciudad.

2. EL USO DE LOS GRANITOS: EL SILICIFICADO EN BÓVEDAS TARDOGÓTICAS

La renovación de la iglesia de Santiago, coetánea a la de San Juan, se iniciaría hacia 1505-1506 a partir de una posible traza de Martín Ruiz de Solórzano. Interrumpida la obra a su muerte, en 1506, fue reactivada por el prelado Francisco Ruiz de Heredia (1514-1528) –que dejó constancia de su patrocinio colocando sus armas en la nave del templo- concertándola con los canteros Juan Campero y Pedro Güelmes, “aunque, al parecer, tras la ruptura del contrato de compañía existente entre estos maestros, las obras fueron terminadas por Pedro de Viniegra y Vicente del Canto” (Martínez Frías, 2004, p. 39). Dibuja, al igual que la iglesia de San Juan Bautista, planta de una sola nave con capillas laterales a los lados y ambas “se atienen a planteamientos próximos a los de la iglesia conventual de Santo Tomás, templo con el que se hallan claramente endeudados, y no sólo en lo tipológico sino también en el léxico arquitectónico”, en palabras del profesor Martínez Frías (2004, p. 35).

En relación a los materiales empleados, la imponente cabecera ochavada es de granito grueso porfídico biotítico, afín al de las hiladas inferiores y ventanas de los muros de la nave –sustituido en el imafrente por mampuesto- si bien es mayoritariamente de silicificado ocre, como ocurre en las bóvedas de crucería estrellada tardogóticas del interior, a excepción de la del tramo presbiterial, que fue arbitrariamente reconstruida tras el hundimiento parcial de la torre en 1803. Probablemente, este material y la pila bautismal sean reaprovechados del edificio románico que precedió al actual (Gómez-Moreno, 1901 [2002], I, p. 192; Moreno Blanco, 2017a, pp. 194-195). En los contrafuertes se mezclan casi todos los tipos de porfídicos biotíticos de Cardenosa, desde el grueso al fino pasando por el medio. La torre, de planta poligonal y quizás del siglo XIV, se inicia con un primer cuerpo de granito “gris” al que le siguen otros cinco de granito silicificado ocre –si bien es cierto que hay una evidente diferencia entre los tres inferiores y los dos superiores- y remata en un cuerpo de campanas de granito “gris” rehecho tras el citado derrumbe. En la portada del muro sur, del momento de la renovación del templo, se emplea el granito medio combinado con una arquivolta exterior o chambrana de silicificado ocre.

FIGURA 1. *Bóveda del pórtico norte de la iglesia de Santiago.*



Fuente: Fotografía de los autores.

Por último, en la portada norte, que responde a soluciones ya plenamente renacentistas y que debemos fechar en el último tercio del siglo XVI, se lleva a cabo una interesante selección de granitos. Así, la puerta es de equigranulares finos en su totalidad, mientras que el arco rebajado de entrada es de fino porfídico biotítico y la bóveda de crucería del pórtico –de tradición gótica- de granito silicificado blanco y rojo, mostrándose como uno de los escasos ejemplos de bóvedas de esta variedad dispuesta en un exterior y, probablemente –por lo menos teniendo en cuenta las que nos han llegado hasta la actualidad-, como la última bóveda tardogótica que se construyó en la ciudad.

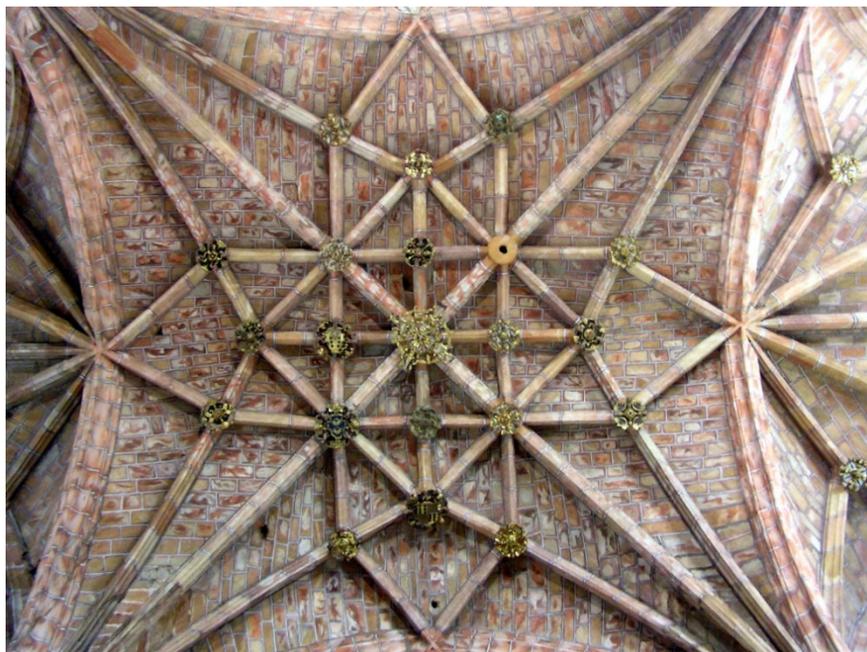
La capilla mayor de la iglesia del convento de Nuestra Señora de Gracia, construida a partir de 1531 (Ruiz-Ayúcar, 1982), se cubrió en su origen con bóvedas tardogóticas, de crucería con combados para el tramo recto y estrellada con tres claves para el poligonal –así como en su sacristía, realizada veinte años después- combinando el granito grueso porfídico biotítico de Cardeñosa, empleado en los muros de todo el edificio, con el silicificado blanco y rojo en las bóvedas y ventanas. Por su parte, tanto en el pórtico como en los accesos, se llevó a cabo una cuidada selección de los materiales. Así, en la puerta más cercana a la iglesia, que da paso a la nave del templo y puede ser coetánea a su construcción, se empleó el granito fino en las jambas y el medio en el arco, mientras que, en las otras dos, algo posteriores desde el punto de vista cronológico, se utilizó el equigranular fino en la de la portería y el “gris” en la de la casa del capellán. Del mismo modo, en las columnas del pórtico, que se pueden datar ya en la segunda mitad del siglo XVI, los fustes son de granito grueso y los capiteles del medio porfídico biotítico. Cabe destacar que en la portada de acceso al jardín del convento, situado en el muro septentrional, que se puede fechar a mediados del siglo XVI, se empleó un granito equigranular fino, de carácter leucocrático, de escasa biotita, en la línea del utilizado en la portada del Palacio de Polentinos y en el remate de la portada del convento de la Concepción –obra que se fecha en 1597-, y que parece viene a demostrar la existencia de una cantera de explotación de este material, muy exclusivo, en torno a 1530, desde 1520 hasta 1550, aproximadamente, y de manera muy ocasional a finales del XVI y comienzos del XVII, ya

que volverá a hacer acto de presencia en las columnas del pórtico del convento de San José.

Hacia las mismas fechas -en 1547 Diego Martín de Vandadas declaraba que hacía más de veinte años que estaba al cargo de la obra (Gutiérrez Robledo, 2013, p. 550)-, también se levantó siguiendo una similar combinación de materiales el Humilladero de la Veracruz; es decir, el grueso porfídico biotítico, en los paramentos -granito que también se empleó en la portada occidental- y el silicificado blanco y rojo, la piedra sangrante de La Colilla, en el abovedamiento original, del que, por desgracia, únicamente se han conservado los arranques de su bóveda nervada. Ambos edificios, junto con la capilla de Mosén Rubí, establecieron un patrón, un juego de distintos granitos en el que se incorpora de nuevo la piedra sangrante, que será muy seguido en la arquitectura abulense a lo largo del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII, con el que se buscaba -como venía ocurriendo desde el románico, no parece que se hubiera perdido ningún momento- un peculiar cromatismo, una particular bicromía, un claro juego de colores, con fines estructurales pero sobre todo estéticos. Pero, antes de abandonar esta ermita se debe contemplar la cuidada portada norte, donde se usó, con el fin de contrastar, de diferenciarse del granito grueso, el fino porfídico biotítico en las jambas, columnas y dovelas del arco.

Sin duda alguna, un edificio de gran singularidad dentro del panorama arquitectónico abulense del Quinientos es la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte, construida por el maestro Juan Campero, que la acometería en lo fundamental a partir de la década de 1520 siguiendo trazas dadas junto a Juan Gil de Hontañón y estaría finalizada en 1544, fecha que aparece en una de las ventanas del lado norte (Ruiz-Ayúcar, 2006, pp. 68-69; López Fernández, 2018, p. 258-269). Dibuja planta de cruz griega inscrita en un polígono, ampliado por los pies ya en el último tercio del siglo XVI siguiendo esquemas renacentistas, como más adelante se verá. Los paramentos se levantaron en granito grueso porfídico biotítico, mientras que las espectaculares bóvedas de crucería estrellada tardogóticas son de silicificado blanco y rojo de La Colilla, tanto en la capilla como en la sacristía.

FIGURA 2. *Bóveda tardogótica de la capilla de Mosén Rubi*



Fuente: Fotografía de los autores.

La finalización de la capilla mayor de la iglesia del antiguo convento de La Concepción –hoy iglesia de San Juan de la Cruz-, costeada como panteón familiar por el regidor Antonio Navarro y su mujer Catalina Sedano –las obras del cuerpo de la nave y del coro fueron asumidas en 1542 por el licenciado Escudero, canónigo de la Catedral-, se encargaron ese mismo año a Juan de Aguirre, Juan de Plasencia y Juan de Mondragón, maestros norteños que la debían tener acabada en tres años y que por estas mismas fechas trabajaban en las obras de ampliación de la iglesia del convento de San Francisco y en otros edificios de la provincia (Ruiz-Ayúcar, 1991, p. 9; Moreno Blanco, 2020, pp. 51-55). Dibuja una sencilla planta cuadrangular de igual anchura que la nave, de la que se separa por un arco triunfal de medio punto moldurado con escocias y pequeñas columnas contrarrestado al exterior por un potente contrafuerte de sillares de granito “gris”, material que se usa también en los muros de mampuesto y en la ventana abierta en el muro oriental de la cabecera, mientras que en la bóveda –que como en otros muchos

edificios abulenses es, a pesar de lo avanzado de las fechas, de crucería estrellada tardogótica- se utilizó la piedra sangrante.

FIGURA 3. *Bóveda del presbiterio del antiguo convento de La Concepción*



Fuente: Fotografía de los autores.

3. USO DE LA PIEDRA SANGRANTE EN BÓVEDAS BAÍDAS DEL S. XVI

La serie de bóvedas baídas hubo de tener su inicio a comienzos de la década de 1570 en la iglesia de Mosén Rubí, en la que Rodrigo Gil de Hontañón y Pedro de Tolosa se encargaron de trazar la conexión de la capilla funeraria con el hospital por medio de un tramo ochavado al oeste y un cuerpo en el que se disponía el coro en alto para la comunidad, en cuya base se ubicó la primera de estas bóvedas en la ciudad. Quedaron después las obras al cargo de Diego Martín de Vandadas, Francisco Martín y Juan Sánchez (López Fernández, 2018, pp. 273-278). Así pues, Mosén Rubí se muestra en conjunto como un edificio fundamental para este estudio dado que estuvo entre los primeros en la ciudad -si no fue el primero- en recuperar el uso para abovedamientos

de la piedra sangrante; asimismo, fue el primero en disponer de una bóveda baída en la capital del mismo material.

FIGURA 4. *Mosén Rubí. Vista de la bóveda baída del zaguán desde la capilla.*

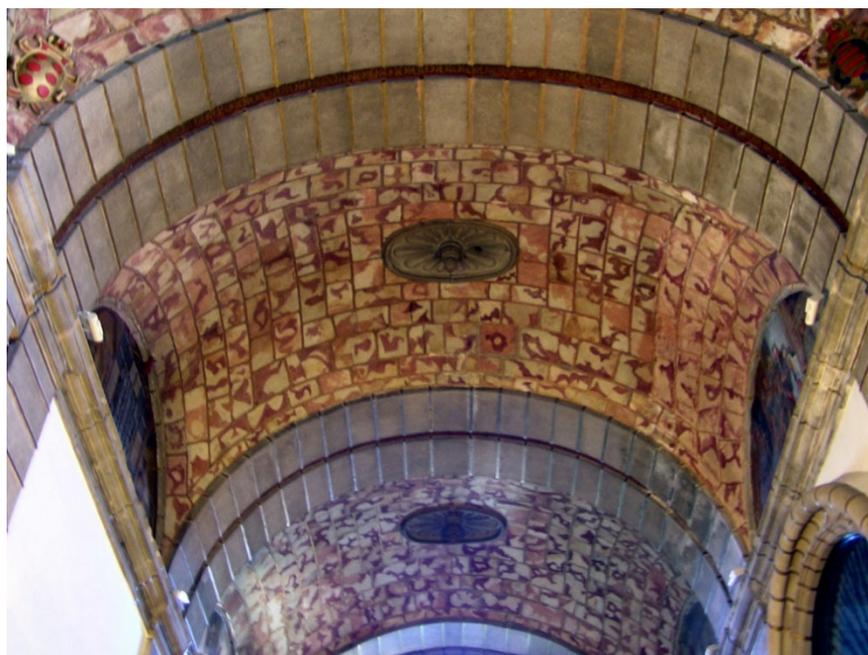


Fuente: Fotografía de los autores.

La iglesia del convento de San Antonio de Padua, de franciscanos descalzos, fue ideada, al igual que el convento, en 1579 por el arquitecto Pedro de Tolosa, quedando al cargo de las obras los maestros Miguel Sánchez y Francisco Martín, quien también asumió las mismas funciones, años después, en las obras del convento de San José, proyectado por Francisco de Mora. Se terminó en 1583, como reza en la inscripción que se puede leer en el entablamento que remata el imafrente, y en la que también se alude a quien fue el fundador del convento, junto a su esposa María de Tapia. La sobria y vertical fachada, realizada en ladrillo como la mayor parte del conjunto conventual, queda enmarcada por pilastras gigantes de orden dórico realizadas en granito grueso y medio porfídico biotítico, al igual que la imposta intermedia, el entablamento superior, el frontón –diseñado en este caso ya por Francisco Martín– y las bolas escurialenses, mientras que en la portada se empleó el fino y en la hornacina que acoge la imagen del titular bajo una cruz y posiblemente en el escudo de los Águila del tímpano el equigranular fino.

Contrarrestan la austeridad la bicromía originada por la combinación del ladrillo y las distintas variedades de granitos de Cardeñosa. Además de la fachada, del primitivo templo sólo se conserva la nave –el actual crucero y presbiterio se añadieron en 1957/58- articulada en tres tramos, más cortos los dos situados más a poniente y mayor el contiguo a la cabecera, que se cierran con bóvedas baídas de granito silicificado rojo y blanco, de piedra sangrante, con despiece en hiladas cuadradas en los dos tramos occidentales –al modo de la gran bóveda de la cocina de El Escorial- y en círculo en torno a la clave para el oriental –de forma similar a la bóveda plana del sotocoro escorialense-, como recientemente ha señalado Moreno Blanco (2017b, 1085-1094). Por último, cabe reseñar que, en la antigua portada del convento, que también data de 1583, se utilizó el granito fino.

FIGURA 5. *Convento de San Antonio de Padua. Bóvedas de la nave.*



Fuente: Fotografía de los autores.

En la ermita de Nuestra Señora de las Vacas (donde el muro sur y oeste en su parte inferior se levantaron en granito “gris” mayoritariamente –

mezclado con todo tipo de materiales: pórfido, granito silicificado, granito episienitizado, aplitas, etc.- mientras que en las puertas –ambas de hacia 1500 o comienzos del siglo XVI- en la sur las jambas son de “gris” y el arco de granito silicificado ocre y en la occidental las jambas son de “gris” y las dovelas de granito medio, y las columnas del pórtico occidental, del siglo XVI, son de granito “gris”) sobresale su capilla mayor que, iniciada en 1583 por Diego Martín de Vandadas y Francisco Martín, denota una clara influencia de El Escorial. De planta cuadrada, sus paramentos son de granito grueso porfídico biotítico, reservándose el medio –como era costumbre en la arquitectura abulense del momento-, para los vanos termales, las pilastras dóricas angulares y el entablamento que soportan y la balaustrada superior incluyendo los pedestales y bolas de raigambre escurialense. Cubren los dos tramos de la sacristía sendas bóvedas baídas con hiladas de despiece rectangular en torno a una clave cuadrada exornada con motivos vegetales, rombos, elipses y una pirámide en el centro. Se trata del único caso en la ciudad en que no se empleó la piedra sangrante en este tipo de abovedamientos (López Fernández, 1984a, 139-142; López Fernández, 1984b, 53; Ruiz-Ayúcar et alii, 1987).

A continuación, hay que detenerse en la iglesia de Santa María de Jesús (vulgo “Las Gordillas”), cuyas dependencias conventuales, que pasaron a propiedad de la Caja de Ahorros de Ávila y posteriormente a Bankia desde 2012, languidecen en un triste abandono. El templo debió iniciarse a la vez que el resto del cenobio, hacia 1552, por los pies, empleando para los muros de caja la misma técnica constructiva, es decir, ladrillo y cajones de mampostería, levantándose así los dos tramos más occidentales de la nave, que se cierran con llamativas bóvedas de crucería estrellada tardogóticas, que Gutiérrez Robledo (2013, p. 514) puso en el haber de Rodrigo Gil de Hontañón. Los contrafuertes angulares del imafrente, al igual que los muros y contrafuertes de la nave son de granito grueso porfídico biotítico. A este momento debe pertenecer también la portada septentrional. Voltea arco de medio punto que, con clave potenciada por una ménsula, flanquean dos pilastras corintias acanaladas que soportan un frontón triangular animado con un espejo circular –similar a los que decoran las enjutas- y sobre sus vértices tres jarrones con flores. A plomo con ellos los escudos de la fundadora, doña María Dávila, y de sus dos maridos, Hernán Núñez de Arnalte y

Fernando de Acuña. Chueca Goitia (1953, p. 368) relacionó esta portada con el que denominaba grupo purista de Ávila, en el que incluía a Pedro de Tolosa y Pedro del Valle (de Ovalle), señalando al tiempo su semejanza con la del desaparecido convento de Santa Catalina. Por su parte, M^a Jesús Ruiz-Ayúcar (2009, I, p. 51) pone ambas portadas en el haber de Gabriel Martín. En este caso, todo el tramo del muro norte en el que se abre esta portada, incluida ella, está realizado en granito fino porfídico biotítico.

FIGURA 6. *Antiguo convento de Santa María de Jesús. Bóvedas del templo.*



Fuente: Fotografía de los autores.

Por motivos que se desconocen la construcción de la iglesia quedó interrumpida hasta 1588, momento en el que se contrató la conclusión del abovedamiento de la cabecera, ochavada, y de los dos tramos más cercanos a ella con Francisco Martín, que lo tendría finalizado en dos años. El maestro arquitecto optó por cerrar estos espacios –como había hecho en otros edificios abulenses solo o con otros maestros- con bóvedas baídas de granito silicificado blanco y rojo (Moreno Blanco, 2015a, p. 401). Francisco Martín, que trabajó en Ávila en las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII, era un buen conocedor de la arquitectura escorialense, lenguaje que ayudaría a importar a la ciudad y provincia tanto en los trabajos en que fue protagonista –como la capilla mayor de la ermita de Las Vacas- como en los que fue secundario de maestros ligados a la fábrica filipina como Esteban Frontino, Pedro de Tolosa o, especialmente, Francisco de Mora, con quien al menos colaboró en la capilla catedralicia de San Segundo, en las obras del convento de San José y en la remodelación de la puerta de las Carnicerías de la muralla.

4. USO DEL GRANTO SILICIFICADO BLANCO Y ROJO EN BÓVEDAS BAÍDAS EN EL SIGLO XVII

La tendencia que se había iniciado en la segunda mitad del siglo XVI en la arquitectura abulense, marcada por la influencia de los maestros de la Corte, se mantendrá en las primeras décadas del siglo XVII –en realidad a lo largo de toda la centuria y buena parte de la siguiente- debido también al hecho de que los principales comitentes de la ciudad residen en Madrid o están muy vinculados con la Corte. Como es bien sabido, la arquitectura hispana de la primera mitad del Seiscientos se debe considerar una prolongación del Clasicismo quinientista y a sus artífices herederos de los ideales de Juan de Herrera y de El Escorial, arquitecto y edificio-mito en el que hunden sus raíces, y de manera muy especial en una serie de localidades de Castilla y León, entre las que se encuentra la ciudad de Ávila.

Y buenos ejemplos de todo lo dicho son, de entrada, las capillas catedralicias de San Segundo y de los Velada, si bien la cripta de esta queda,

por el momento, fuera de nuestro estudio. Sita al sur del ábside fortificado, del cimorro, para levantar la capilla de San Segundo, que debía albergar los supuestos restos del futuro patrono de la ciudad descubiertos en 1519 en la iglesia de San Sebastián y Santa Lucía, fue necesario derribar uno de los cubos de la muralla. Trazada en 1595 por Francisco de Mora y construida en lo esencial para 1602, en su materialización trabajaron los maestros canteros Francisco Martín y Cristóbal Jiménez. Por la documentación se sabe que el granito se obtuvo en canteras de la propia ciudad, en las de Cardeñosa el que se denominaba de lo “más blanco, duro y menudo”, y el silicificado sangrante del interior, sorprendentemente, se pedía que se trajera de “piedra caleña manchada, de la más galana que se hallare en las canteras del Pozo Ayrón” (Cervera, 1952, p. 181-229; Gutiérrez Robledo, 2013, p. 504). Dibuja planta rectangular dividida en dos tramos muy bien diferenciados: el cuerpo de la capilla, que lleva a los pies un pequeño coro con bóveda rebajada y el presbiterio, donde Mora utiliza por vez primera en Ávila la solución de capilla que empleará una década más tarde en las laterales de su obra cumbre abulense, la iglesia de San José, un espacio cuadrado que con arcos torales que apean en pilares achaflanados se cubre con una cúpula sobre pechinas, decoradas en este caso con las armas del promotor de la obra, el obispo don Jerónimo Manrique de Lara. En su construcción se empleó sobre todo granito medio porfídico biotítico, mientras que, en el cierre de la primitiva portada, que se produjo ya en la segunda mitad del siglo XVIII, se utilizaron materiales muy diversos: granitos gruesos, medios y finos e incluso algún sillar de equigranular fino. Pero, en esta ocasión, no podemos apreciar las bóvedas del cuerpo del templo ya que quedaron ocultas bajo las pinturas barrocas de Francisco Llamas.

Hacia el año 1608 se fecha el inicio de la intervención llevada a cabo en el convento San José siguiendo el proyecto del arquitecto Francisco de Mora (1552-1610) que, discípulo y heredero de Juan de Herrera como arquitecto real, se formó a la sombra de la gran fábrica de El Escorial, cuyo ideario edilicio aprendió, continuó, interpretó y comenzó a superar y desintegrar. Y será aquí, en este cenobio, y sobre todo en su iglesia donde Mora lleve a cabo una de sus obras cumbres, por las novedades que plantea y que tanta influencia acabarán teniendo en la

arquitectura hispana del Seiscientos, porque fue en ese templo donde realmente acabó formulando uno de los tipos de fachada más definidores del hacer edilicio conventual del siglo XVII en el ámbito peninsular, esa que algunos dieron en denominar protobarroca y otros sencillamente carmelitana (Cervera, 1950; Ruiz Ayúcar, 1982; Cervera, 1982; Blasco Esquivias, 2004, pp. 143-156; Moreno Blanco, 2014, pp. 113-135). Antes de seguir, cabe recordar que Mora llegó a conocer a Santa Teresa y que la admiración que sentía por la santa y por las carmelitas descalzas le llevaron a comprar en esta iglesia una capilla para su enterramiento (Cervera, 1990), si bien ya tenía otra en la madrileña de San Francisco, que puso bajo la advocación de San Andrés, y que su hija Andrea de Mora vendió unos años después de su fallecimiento, en 1617, al canónigo Agustín de Mena, quien la dedicó al Nacimiento de Nuestro Redentor.

La fachada ideada por Francisco de Mora era nueva, innovadora, ajena a los esquemas desarrollados por Juan de Herrera y los arquitectos del foco clasicista vallisoletano. Si bien es cierto que algunos de esos elementos ya habían sido empleados de manera aislada en construcciones anteriores, incluso al foco herreriano, nunca se había optado por combinarlos todos juntos, generando una nueva tipología de fachada, de esquema vertical –se trata, en realidad, de un rectángulo de proporción áurea-, desarrollada en dos planos partidos y dividida en tres cuerpos en altura, delimitada por pilastras y coronada en un frontón triangular que, horadado en el centro por un óculo y rematado con bolas escurialenses en las esquinas, a plomo con los riñones, y una cruz en el vértice superior, deriva, éste sí, de El Escorial. Dicho esto, también se han intentado buscar posibles precedentes foráneos de esta fachada en relación a su composición general, vinculándola en este sentido con dos ejemplos de la arquitectura italiana del Cinquecento, en concreto, con la fachada del palacio de la Villa Godi Malinverni en Lonedo, en el Véneto, uno de los primeros proyectos del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), levantado entre 1537 y 1542, y con el pórtico de la iglesia del Santo Spirito de Venecia, trazada por Jacopo d'Antonio Sansovino (1486-1570); ejemplos que Francisco de Mora conoció a partir del tratado de Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura* (*I quattro libri*

dell'architettura, Venecia, 1570), y de los dibujos y grabados guardados en la Biblioteca de El Escorial.

De las tres partes en las que Mora acabó organizando su “prototipo” de fachada, el cuerpo inferior, el más diáfano y airoso, se resuelve a manera de pórtico compuesto por tres arcos de medio punto que descansan en unas “curiosas” columnas, cuya basa y proporciones generales responden al orden toscano mientras que el capitel es dórico. Es importante reseñar que se trata del único pórtico en el que Francisco de Mora utilizará, y más tarde su sobrino Juan Gómez de Mora (1586-1648), la combinación de arco y columna, que será sustituida en el resto de las ocasiones por el pilar. Esta solución –que Mora estaba poniendo en práctica por esas fechas en la villa burgalesa de Lerma, tanto en las fachadas de las iglesias de los monasterios de San Blas y de Santo Domingo como en la logia de la fachada meridional del palacio ducal, levantado por encargo de don Francisco de Sandoval y Rojas, valido de Felipe III- se ha relacionado con ejemplos de épocas pretéritas, incluso con soluciones muy alejadas, que nos llevan hasta la arquitectura prerrománica asturiana –así, por ejemplo, el vano tríforo en el exterior del testero de la cabecera de la iglesia de San Tirso el Real en Oviedo (siglo IX)-, y con otros más cercanos cronológicamente, como el pórtico renacentista de la fachada de la iglesia de Santo Domingo de Granada, que bien pudo conocer Francisco de Mora debido a su participación en la realización de la iglesia de Santa María de la Alhambra.

En el segundo cuerpo luce una hornacina central de medio punto que acoge las imágenes, parece ser que, de mármol italiano, del titular del convento con el Niño Jesús que, talladas por Giraldo de Merlo, descansan en una peana barroca. Esta hornacina queda flanqueada por dos ventanas de marco muy quebrado, a modo de barrocas orejeras, que fueron rasgadas en 1751 con el fin de iluminar el espacio que dispuesto sobre el nártex sirve de acceso elevado desde la clausura del cenobio al coro de la capilla de San Pablo.

El cuerpo superior, que está retranqueado, motivo por el que queda en un segundo plano, presenta una ventana central –que se convierte en uno de los principales focos de luz de la nave, sobre todo a sus pies- flanqueada por dos pequeños escudos que, tomados también de El

Escorial, no denotan en este caso la vanidad del fundador al tratarse del emblema de la orden carmelitana y no de las armas del promotor de la obra.

La planitud de los distintos elementos que definen esta fachada –pilastras, líneas de imposta, cajeados, etc.- queda contrarrestada por el retranqueamiento del cuerpo superior y los potentes frontones triangulares descritos con anterioridad que la confieren una cierta plasticidad y “sentido pictórico” que, en este caso, se ve potenciado por un detalle que, tras todo lo dicho hasta ahora, es el momento de destacar: el hecho de que este templo es, sin duda, uno de los grandes ejemplos de la arquitectura abulense en el campo de la variedad/selección de granitos empleados para su realización, y donde el criterio estético del arquitecto resultó, a nuestro entender, determinante a la hora de realizar esa elección. Es más, la participación de su sobrino, de un entonces joven Juan Gómez de Mora, en la finalización de este templo, como algunos historiadores plantearon hace tiempo y otros recientemente, podría ser uno de los factores, entre otros, que explicaran la permanente búsqueda del cromatismo en sus edificios, a partir de la combinación de distintos materiales, por parte del arquitecto conquense. Así, en esta fachada, donde inicialmente parece que sólo hay un uso masivo del granito grueso porfídico biotítico, un estudio de visu más detenido pone de manifiesto el empleo, buscando unos claros efectos cromáticos, del granito fino biotítico en las pilastras y en los cajeados y del granito equigranular fino – cuyo uso no es muy habitual en la ciudad de Ávila a lo largo de los siglos- en las columnas del pórtico y en los recercados de las ventanas.

Y, otro tanto, en realidad, mucho más, sucede en el interior de la iglesia. A partir de 1607 comenzó la construcción de la magnífica capilla funeraria de los Guillasmas, en que se dispuso la primera bóveda baída en este templo, que ahora sabemos fue trazada y construida por Cristóbal Jiménez según se desprende de la documentación⁶². En ella muestra que fue un buen conocedor de la arquitectura escurialense a la vista de una bóveda en que, además, conjugó un despiece rectangular y circular con el uso de granitos de tono gris y piedra sangrante, y de los vanos

⁶² Archivo Histórico Provincial de Ávila (AHPAV): Protocolo 142, folios 898-921.

termales de los costados. Natividad (2017, I, p. 309) la ha puesto en relación con la bóveda del primer tramo de la parroquial de Navamorcuede. La molduración de rectángulos, óvalos y semicírculos que decora el medio cañón sobre el retablo y el anillo exterior de las hiladas circulares de la bóveda apuntan a un arquitecto que se aproxima tímidamente hacia el Barroco.

FIGURA 7. *San José. Bóveda de la capilla de la familia Guillamas.*

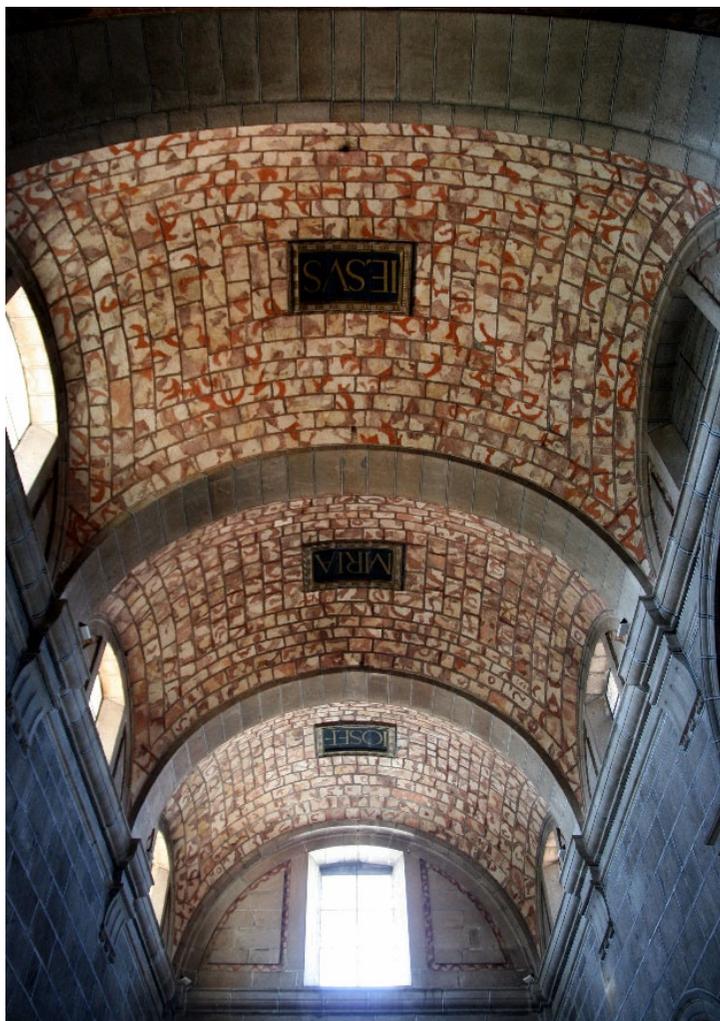


Fuente: Fotografía de los autores.

El cuerpo del templo dibuja planta rectangular de una nave dividida en tres tramos, con seis capillas laterales intercomunicadas (varias levantadas con anterioridad) y todas menos una cubiertas con singulares cúpulas, y presbiterio cuadrangular de gran desarrollo con pilares achafanados que remata en un profundo testero- donde se vuelve a dar una cuidada, estudiada y pormenorizada selección de muy diversos materiales: grueso porfídico biotítico para los muros, fino porfídico biotítico para los zócalos, jambas y arcos de los accesos a las capillas laterales y para la bóveda de cañón de la capilla mayor, mientras que en la nave de la iglesia, en las pilastras, cornisas, ménsulas y arcos perpiaños de medio punto que dividen las bóvedas se emplea el granito de dos micas de

tono beige (el llamado granito “rubio” de Cardenosa) y en las tres bóvedas baídas de la nave –timbradas con cartelas alusivas a Jesús, María y José- y en la curiosa y espectacular bóveda del presbiterio –que arranca de pechinas casi planas que dan lugar a una excelente bóveda baída octogonal para la que no encontramos parangón-, el granito silicificado rojo y blanco, que, además, fue policromado con el fin de potenciar esas tonalidades.

FIGURA 8. *San José. Bóvedas de la nave.*



Fuente: Fotografía de los autores.

A nuestro entender, en los casos donde el colorido resulta tan abigarrado y sigue ciertas formas o figuras tan evidentes, el color de esos sillares ha sido potenciado, como ocurre en esta ocasión o en el de las baídas de despiece rectangular que cubren la sacristía y la capilla lateral que hoy preside una imagen de la Virgen del Carmen y antaño funcionó como sacristía de la de Guillamas.

FIGURA 9. *San José. Detalle de la bóveda de la sacristía.*



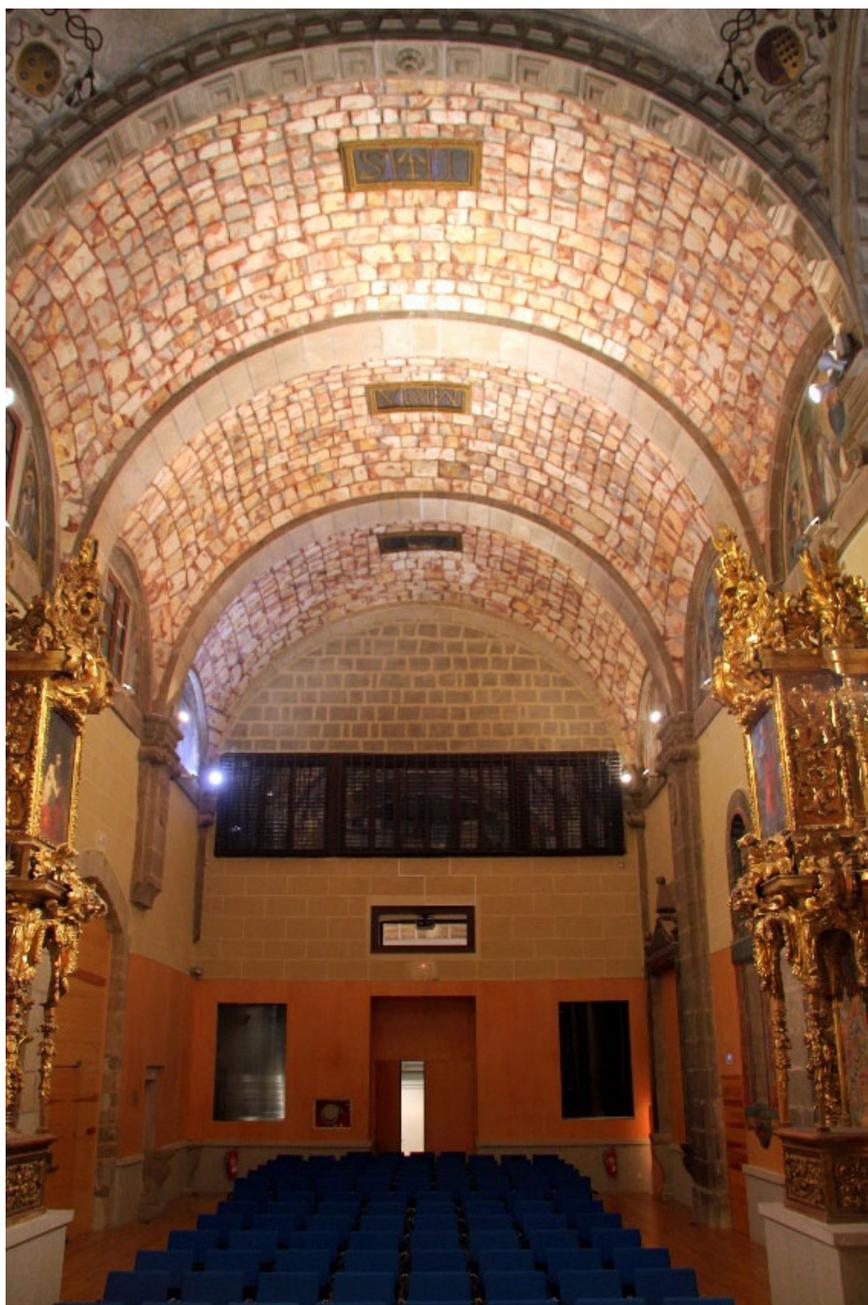
Fuente: Fotografía de los autores.

Tal como ha sucedido a otras comunidades religiosas abulenses, la cisterciense de Santa Ana ha conocido diversos emplazamientos a lo largo de su historia. Es más, incluso ha cambiado de advocación, pasando por las de San Clemente y San Benito hasta adoptar la actual, cuya referencia más temprana data de 1432. Desde la ribera del Adaja se trasladaría en el siglo XIV a su emplazamiento en el presente. En enero de 1331 el obispo Sancho Blázquez Dávila oficializó la fundación del monasterio de San Benito -segunda advocación del cenobio- y en esta fecha la casa estaría habitable pero no finalizada, pues las obras no concluirían hasta

1350. Ya en 1502 se reunieron en Santa Ana las comunidades también cistercienses de Santa Escolástica y San Millán, lo que supuso la necesidad de ampliar y renovar el edificio. Tras iniciarse la remodelación del claustro, se acometió la reforma de la iglesia en la segunda mitad del siglo y durante las primeras décadas del posterior. En una primera campaña se renovó la cabecera, a partir de 1564, bajo la dirección de Francisco de Arellano (Gutiérrez Robledo y De Vicente, 1991, pp. 13-47).

Ya en el siglo XVII, la primitiva cubierta de madera de la nave fue sustituida por tres bóvedas baídas de piedra sangrante de despiece rectangular timbradas con los nombres de Jesús, María y Ana de modo similar al dispuesto en el convento de San José. Apean en pilastras lisas rematadas en capiteles jónicos bajo los que se ubican alternativamente los escudos del fundador y de Gómez Dávila, II marqués de Velada, lo que señala que la obra fue impulsada por él coincidiendo con la estancia de sus hijas Juana de Toledo y Beatriz de Monroy como internas en el convento.

FIGURA 10. Santa Ana. Bóvedas de la nave.



Fuente: Fotografía de los autores.

En cuanto a su autoría en Santa Ana, ya pudimos adscribir su traza al quehacer de Francisco de Mora (Moreno Blanco, 2015b, 63-67). A ello podemos ahora añadir que su ejecución se contrató con Cristóbal Jiménez en 1615 -fallecido ya el maestro conquense- a quien hemos visto anteriormente en relación con la ejecución de otras bóvedas baídas y con lo realizado por Mora en la ciudad. Respecto al material, en documento se especifica que “... las capillas de la iglesia se an de hacer de piedra manchada de las canteras de una tierra que es de la tierra de la señora doña Ana de Acuña, y el convento y las dichas señoras an de sacar licencia para que el dicho maestro lo pueda sacar”⁶³. Así pues, se trata del último ejemplo en la arquitectura abulense -no se llegaron a ejecutar las trazadas por Pedro Cubillo para la reforma de la Librería de la Catedral dadas a conocer por Ruiz-Ayúcar (1985, pp. 128-129) y se desconocen la fecha y aspecto de la baída del desaparecido convento de dominicas de Santa Catalina- donde las bóvedas se voltearon empleando sillares de este tipo de granito, solución que a lo largo del siglo XVI había ido dejando magníficos ejemplos en la ciudad, como fueron los casos ya reseñados de las iglesias del convento de Las Gordillas o Mosén Rubí.

5. CONCLUSIONES

Desde finales del siglo XV hasta el inicio del XVII el granito gris de Cardeñosa fue el material básico en muchos monumentos, especialmente en paramentos y elementos con compromiso estructural, significándose como la piedra emblemática de la ciudad de Ávila durante el Renacimiento.

Desde el románico, desde que se da en la cabecera de la Catedral, se lleva a cabo la combinación del granito gris de Cardeñosa y el silicificado de La Colilla, tanto del ocre como de la piedra sangrante. Esta combinación pervive a lo largo de la Edad Media –ejemplos son, entre otros, las ventanas del muro occidental del palacio de los Dávila y las capillas del convento de San Francisco-, recuperándose a finales del

⁶³ AHPAV: Protocolo 645, folios 869-870vº.

siglo XV para recercados y utilizándose con gran fuerza a lo largo del XVI y primeras décadas del XVII sobre todo en las bóvedas. En estos casos, como se ha apuntado, combinándose con otros tipos de granitos buscando siempre un interesante juego de colores con fines estéticos, lo que se verifica al constatar que en un gran número de ocasiones se realizaba el efecto de jaspeado aplicando policromía en la piedra sangrante. Claros ejemplos son el Humilladero de la Vera Cruz, Mosén Rubí, o las iglesias de los conventos de Gracia, de La Concepción, Las Gordillas o San Antonio, entre otros. Esta combinación será empleada por última vez, hasta donde sabemos, en la iglesia del convento de Santa Ana en 1615.

6. REFERENCIAS

- Blasco Esquivias, B. (2004). Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de S. José y La Encarnación. *Anales de Historia del Arte*, 14, 143-156.
- Cervera Vera, L. (1950). La iglesia del monasterio de San José de Ávila. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 54, 5-155.
- Cervera Vera, L. (1952). La capilla de San Segundo en la catedral de Ávila. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 56, 181-229.
- Cervera Vera, L. (1982). Complejo arquitectónico del monasterio de San José en Ávila. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica.
- Cervera Vera, L. (1990). El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús. Asociación de Escritores y Artistas.
- Gómez-Moreno, M. (1901) [2002]. Catálogo monumental de la provincia de Ávila. 3 vols. Institución Gran Duque de Alba.
- Gutiérrez Robledo, J. L. (2013). Tardogótico y Renacimiento en la arquitectura abulense del siglo XVI. En Martín García, G. (coord.) *Historia de Ávila V. Edad Moderna (siglos XVI-XVIII, 1ª parte)* (pp. 493-582). Institución Gran Duque de Alba.
- Gutiérrez Robledo, J. L. y De Vicente Delgado, A. (1991). Santa Ana de Ávila. Historia y arquitectura. En Beloqui Grajera et al. *Rehabilitación del Real Monasterio de Santa Ana, Ávila*. (13-47). Junta de Castilla y León.
- López Fernández, Mª T. (1984a). Algunas notas acerca de Francisco Martín y su intervención en la capilla mayor de Nuestra Señora de las Vacas en Ávila. *Cuadernos Abulenses*, 1, 139-142.

- López Fernández, M^a T. (1984b). *Arquitectura civil del siglo XVI en Ávila (introducción a su estudio)*. Caja de Ahorros de Ávila.
- López Fernández, M^a I. (2018). *La arquitectura del siglo XVI en Ávila. La Casa de Bracamonte y el patrimonio abulense*. Institución Gran Duque de Alba.
- Martínez Frías, J. M^a (2004). *La arquitectura gótica religiosa en Ávila*. Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- Moreno Blanco, R. (2014). *Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos de carmelitas en Ávila: La Encarnación y San José*. Cuadernos Abulenses, 43, 93-135.
- Moreno Blanco, R. (2015a). *El monasterio de Santa María de Jesús (Las Gordillas) de Ávila: del esplendor renacentista a su abandono actual*. En Lahoz, L. y Pérez Hernández, M. *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M^a Martínez Frías*. (395-406). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moreno Blanco, R. (2015b). *Francisco de Mora en el monasterio de Santa Ana de Ávila*. Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 117, 97-122.
- Moreno Blanco, R. (2017a). *La iglesia de Mancera de Arriba y otros vestigios románicos inéditos en Ávila*. Cuadernos Abulenses, 46, 177-201.
- Moreno Blanco, R. (2017b). *Historia, evolución constructiva y decoración del convento de San Antonio de Ávila*. En AA. VV. *Actas del II Congreso Iberoamericano de Historia de la Construcción*. Vol. II (1085-1094). Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- Moreno Blanco, R. (2020). *El convento de La Concepción de Ávila: construcción y transformaciones de un templo tardogótico*. En *Da traça à edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa*. Estudios sobre o tardogótico. (49-65). Theya Editores/Artis-Instituto de História da Arte.
- Moreno Blanco, R., Azofra Agustín, E. y López-Plaza, M. (2021). *Ávila monumental, ocho siglos levantándose en granito*. En Azofra Agustín, E. y Gutiérrez-Hernández, A. M. (coords.) *El uso de los materiales pétreos en el patrimonio monumental*. (46-48). Alamar Libros.
- Natividad Vivó, P. (2017). *Bóvedas baídas de cantería en el Renacimiento español*. Tesis Doctoral, 2 vols., Universidad Politécnica de Cartagena. DOI: 10.31428/10317/6324
- Palacios Gonzalo, J. C. (1990). *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*. Munilla-Leria.

- Ruiz Ayúcar, E. (1982). El municipio de Ávila ante la fundación de San José. Historia documentada de algunas dificultades. Ed. Católica.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, M^a J. (1982). La capilla mayor del monasterio de Gracia. Institución Gran Duque de Alba.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, M^a J. (1991, 1 de junio). Breve historia de la capilla de La Concepción. El Diario de Ávila, 9.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, M^a J. (2006). Juan Campero. Maestro de cantería. Fundación Cultural Santa Teresa & Instituto de Arquitectura Juan de Herrera.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, M^a J. (en prensa). Maestros abulenses en las obras de San Lorenzo de El Escorial. En Ávila en la memoria. Estudios en homenaje al profesor José Luis Gutiérrez Robledo. Institución Gran Duque de Alba.
- Ruiz-Ayúcar Zurdo, M^a J., Aranda, M., Aparicio, J., Esteban, D. (1987). La ermita de Nuestra Señora de las Vacas de Ávila y la restauración de su retablo. Institución Gran Duque de Alba.

DOS ARQUITECTOS JESUITAS
PARA DOS ANDALUCÍAS: PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y
GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.

GUSTAVO ADOLFO SABORIDO FORSTER
EDUARDO MOSQUERA ADELL
MARÍA MERCEDES PONCE ORTIZ DE INSAGURBE
Universidad de Sevilla, España

1. INTRODUCCIÓN. ARQUITECTURA Y RESTAURACIÓN

La arquitectura es la expresión espacial de la sociedad, evidencia de la civilización que la contiene. Es una expresión cultural, religiosa, que refleja la búsqueda de lo trascendente.

1.1. REVOLUCIÓN PROTESTANTE. TRENTO Y LA COMPAÑÍA DE JESÚS

Destacan en la historia de la Iglesia varias órdenes religiosas. Dos de singular actuación y españolas: la Orden de Predicadores, de Santo Domingo de Guzmán [domínicos] y la Compañía de Jesús, de San Ignacio de Loyola [jesuitas]. Surge la primera durante el siglo XIII en ocasión de la herejía albigense del Languedoc, en el mediodía francés. La segunda aparece tres siglos después en circunstancias diferentes, aunque no menos críticas.

En 1517 el mundo se vio convulsionado. Martín Lutero clava sus Noventa y cinco tesis impresas en la iglesia de Todos los Santos de la ciudad alemana de Wittenberg. El ámbito protestante conmemora el 31 de octubre como el comienzo de la mal llamada «Reforma» - en realidad una revolución, que alteraría para siempre el orden religioso y social de Europa y el mundo.

La Iglesia reacciona en 1545, a través del Concilio de Trento, y la mal denominada «Contrarreforma». En su primera etapa es importante la

influencia española. La orden de vanguardia que toma, y principalmente aplica, el Magisterio de Trento, es la orden jesuita de San Ignacio, establecida canónicamente en 1540.

Era necesario reconstituir cimientos deteriorados de la Iglesia. Primero, los teológicos, mediante los lineamientos de Trento. Entre otros, la reafirmación de las buenas obras como medio de salvación; el control de las indulgencias; la presencia real de Jesucristo en la eucaristía; la estructuración de la liturgia – San Pío V emite su conocida bula «*Quo Primum Tempore*» - y la creación de seminarios diocesanos.

Sustentando a estos principios, se delineaban las herramientas que permitieran difundir y enseñar la sana doctrina.

1.2. EL PROGRAMA DE DESARROLLO JESUITA.

La Compañía de Jesús se embarca en un ambicioso programa de desarrollo, que al principio no abarcaba la enseñanza, excepto en niveles de jerarquía social. Pero San Ignacio y sus compañeros ven la necesidad de establecer colegios para jóvenes cuyo objetivo fuera prepararlos para estudios superiores y el seminario. Así, entonces, poder conformar élites socio políticas y nutrir los cuadros de la Compañía.

Woods T. E. (Jr.) (2005) señala la importancia que la Iglesia y las ordenes monásticas tuvieron en la construcción de la civilización occidental, europea. La ciencia, las artes, el conocimiento fueron desarrollados y atesorados, cual abejas laboriosas, por los monjes. Al tratar la vida de San Winoco, monje de los siglos VII y VIII la Editorial Luis Vives (1946) señala que «¡Los frailes no sólo entienden en gobernar y dirigir las almas, sino también – como nos lo dice su brillante historia – en cuanto significa progreso material!».

Con misión semejante por delante, la Compañía de Jesús siguió a estos precursores eclesiásticos y productivos. Los sacerdotes jesuitas destacaron por su erudición y acción científica en matemáticas, astronomía, cartografía, artes en general, y arquitectura en particular. Construir el aparato misionero implicó construir el andamiaje material y edilicio para operar – en lo inmediato para Europa, y en lo mediato para el

Nuevo Mundo. Son considerables las obras jesuíticas en todos los ámbitos del saber y la producción.

Aunque no excluyentes de otros ámbitos, destacan dos prolíficas regiones españolas emparentadas entre sí, con un desarrollo socio cultural armonioso y una continuidad espacio temporal: la histórica Andalucía, al sur de la península ibérica, y la Nueva Andalucía, el «hinterland» sudamericano del Nuevo Mundo, con su propia historia precolombina.

La evangelización, surge en ambas regiones como motor de desarrollo. Verificamos líneas directrices de conocimiento con respuestas únicas en contexto. Y el reflejo en ello de antecedentes formativos individuales como influencia específica en la materialización del saber. En una obra de tanto volumen como la jesuita, la así llamada tipología adquiere un significado novel y creativo, donde se produce un juego constante de identidad general e identidades particulares.

En este aspecto, la sostenibilidad del experimento jesuita de antaño puede proporcionar claves en un contexto de relaciones nodales múltiples a nivel bioceánico. Las obras jesuitas y sus autores muestran un camino que no está agotado.

Entre la gran cantidad de arquitectos jesuitas, a través de los siglos, varios destacan por su labor incansable. Dos de ellos con proyección singular, que estudiaremos en detalle. En la España europea, Pedro Sánchez S. J. y en la España peruana – luego rioplatense - desde orígenes europeos, Giovanni Andrea Bianchi S. J.

2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Abordamos el estudio comparativo de trayectorias y obras arquitectónicas de dos figuras singulares de la arquitectura jesuítica, que operaron con desfase cronológico en regiones distantes pero emparentadas. La investigación busca verificar la inserción de las obras en una posible tipología jesuítica, si la hay; o dentro del enunciado «modus noster» jesuita, patrón artístico ejecutivo, sin el rigor de una directriz tipológica. Intentamos reflexionar sobre la unidad de criterio operativo de los arquitectos jesuitas, una vez enfrentados a problemáticas regionales

específicas. Estudiamos condicionantes y factores de desarrollo, también desde la sostenibilidad de los desarrollos jesuitas. La hipótesis que se plantea es que las obras de Sánchez y Bianchi responden a cánones estilísticos de sus tiempos, pero respetan el espíritu y los parámetros funcionales jesuitas, con libertad y flexibilidad, siguiendo condicionantes culturales con sostenibilidad. La sostenibilidad jesuita es una resultante que se refleja en las obras y debe ser patrimonialmente revalorizada en momentos en que la sociedad profundiza el concepto como algo novedoso y de moda.

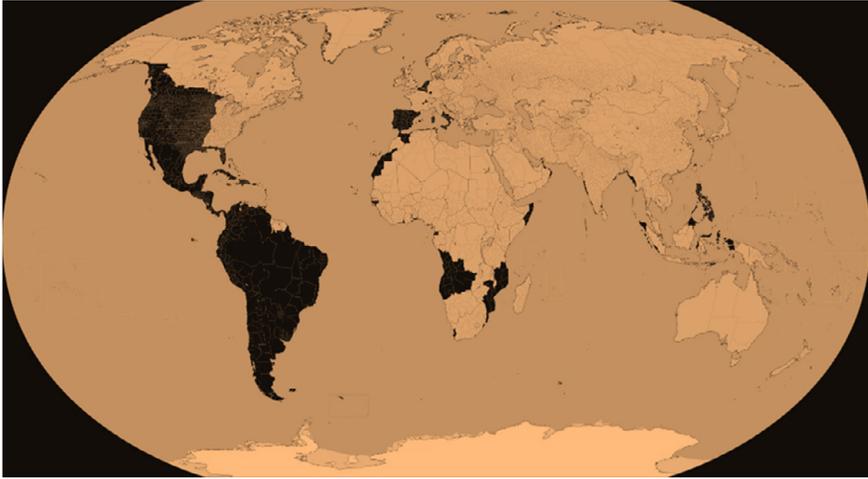
3. METODOLOGÍA

Apelamos a análisis historiográficos en ambos ámbitos de actuación, y a un estudio de hitos relevantes, partiendo de documentación gráfica y fotográfica. En ciertos aspectos recurrimos a estudios generales de campo, utilizando planimetría – existente y propia - o cartografía en abordajes territoriales. Analizamos cuantitativa y cualitativamente el desarrollo arquitectónico jesuita con sus protagonistas a ambos lados del océano, dentro del escenario socio cultural, específicamente en función de las trayectorias de Sánchez y Bianchi, y sus conexiones o colaboraciones.

4. ACCIÓN JESUÍTICA EN LA MONARQUÍA HISPANA

«España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio... ;ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra.» epilogaba Marcelino Menéndez y Pelayo (1880-1882) a fines del siglo XIX enunciando el programa socio político que siguiera Felipe II para sus territorios [Figura 1].

Figura 1. Territorios de la Monarquía Hispánica durante el reinado de Felipe II y hasta 1640.



Fuente: elaboración propia sobre mapa de Armesilla S. via Twitter.

4.1. EL VIEJO MUNDO

En 1547 se funda en Europa la Provincia jesuítica de Hispania. Sólo 13 años después de su fundación canónica, la Compañía de Jesús, establece su primer colegio en Córdoba, Andalucía. En 1553, un año antes de que San Ignacio dividiera España en 3 provincias, funda Santa Catalina, su primer colegio, a partir de la donación del Cabildo Catedralicio y el apoyo privado. Pasando por acondicionamiento y luego una reconstrucción, el colegio permanece durante 214 años, hasta la expulsión de los jesuitas.

En los territorios españoles, en especial en Andalucía, la operación jesuita tomó un impulso singular. La presencia jesuita no requería tratamiento político especial por ser territorios cercanos a Roma. Muchos territorios de la península itálica, de donde provenían padres de la orden, eran asimismo territorios españoles – Ducado de Milán, Nápoles – o bajo control Habsburgo – Bohemia, Bavaria.

En la segunda mitad del siglo XVI son fundados unos 15 colegios jesuitas en Andalucía. En el siglo XVII la orden establece 11 instituciones, mayormente colegios y se producen 4 fundaciones en el siglo XVIII. En 185 años se establecieron 24 colegios andaluces en total, más

aquellos administrados por los jesuitas, pero pertenecientes a otras congregaciones.

Este contexto enmarca la actuación del arquitecto Hermano Pedro Sánchez S. J.

4.2. EL NUEVO MUNDO

El mundo experimentó cambios drásticos a partir de 1492 cuando son descubiertas las Yndias Occidentales⁶⁴ – América.

Civilizar el territorio desconocido que las Bulas de Alejandro VI habían puesto a su cuidado para el desarrollo cristiano, no fue tarea fácil para Castilla. La empresa estuvo sujeta a prueba y error con grandes altibajos. Castilla primero y luego España unificada, encontraron pueblos indígenas con costumbres peculiares; y no obstante aspectos culturales de cierta valía, atrasados respecto a Europa en unos 300 años.

La conquista del Nuevo Mundo continuó el impulso de la Reconquista. Las acciones de apropiación territorial y desarrollo fueron una extensión de 782 años de lucha contra el Islam. Pese a explorar lo desconocido, ese ímpetu conquistador y civilizador se manifestaría en la celeridad y abundancia de fundaciones de toda índole. Desde lo urbano – militar, hasta lo productivo, pasando por establecimientos educativos universitarios y hospitales. Distintos autores aportan diferentes cifras; pero en trescientos años fueron fundadas en las Yndias más de 30 universidades.

Al abdicar Carlos V - Carlos I de España – en 1556, su hijo Felipe II recibía como herencia vastos territorios incluyendo las Yndias y los de la península itálica. A los 29 años pasaba a ser el «monarca del mundo»,

Desde los primeros descubrimientos, había sido materia de preocupación para los reyes el bienestar de los nuevos súbditos. Numerosas leyes iniciaron el camino del desarrollo igualitario en el Nuevo Mundo. Las Leyes de Yndias fueron modelo de los hoy llamados «derechos humanos». Las Leyes de Burgos de 1512 fueron Reales Ordenanzas dadas para el buen Regimiento y Tratamiento de los indios. Carlos I (1542) promulga las Leyes de Burgos «... para la gobernación de las Yndias,

⁶⁴ Utilizamos la denominación y la escritura de la época - Yndias Occidentales – para una descripción cronológicamente más acabada.

y buen tratamiento y conservación de los indios.». En 1573 Felipe II finaliza la lucha armada en América y «confía sus mayores y más ricas posesiones a un nuevo ejército compuesto esta vez de frailes y maestros.» (Sánchez Galera, 2012).

Del Rey Fajardo J. S.J. (2007). Especifica el acuerdo entre la Corona y la orden jesuita⁶⁵ para la misión americana.

La Compañía de Jesús no fue la primera orden en arribar al territorio yndiano, por recelos de Carlos I. Con su hijo en el trono se abre un nuevo capítulo en la relación con la Corona. A mediados del siglo XVI llegan los primeros misioneros jesuitas para consolidar la conquista por otros medios. Hacia fines de siglo establecen la Provincia de Paracuaria [hoy Argentina, Brasil y Paraguay] con centro en la ciudad de Córdoba de la Nueva Andalucía [hoy Argentina]. Contaba con seis estancias de carácter mixto y treinta reducciones en el Guayrá.

Los emprendimientos, exploraciones, fundaciones y desarrollo en general de la Compañía de Jesús en tierras americanas, donde casi todo estaba por hacerse, son prolíficos. Este es el contexto donde desarrolla su actividad Giovanni Andrea Bianchi S. J.

⁶⁵ La Real Hacienda cargaba con los gastos de pasaje, mantenimiento y viáticos de cada misionero desde que salía del colegio donde laboraba hasta Sevilla, lo cual se estimaba en siete reales diarios a los que había que añadir dos reales más para su mantenimiento una vez llegado a la ciudad del Betis (Archivo General de Indias, a g i. Santafé, leg., 249:Misiones y misioneros de la Compañía de Jesús en el Nuevo Reino de Granada, citado por Pacheco, 196, 193). Para su avío se le asignaban 1.020 reales y por su pasaje 18.326 maravedíes (Recopilación de leyes de los Reynos de Indias, lib. i, tit. 14, ley 6.). Ya en terreno misional "la real hacienda – escribiría don Francisco Domínguez a la Real Audiencia en 1785 – no tenía otros gastos en las misiones que el del sínodo anual de los misioneros procuradores, el sueldo de las escoltas y el de los primeros vasos sagrados y ornamentos precisos para la erección de la iglesia. Y si sobraba se repartía de limosna a los pueblos" (Groot, 1889-1893, ii, p. x l i i).

[...] el misionero debía convertir al indígena en súbdito del rey de España, en ciudadano de un municipio, en beneficiario de un futuro mejor y, a la vez, dotarlo de la lengua de Castilla y hacerlo hijo de la iglesia católica.

Todo este proceso que denominamos "Proyecto Misión" debía ser costeado por la Compañía de Jesús. Y, como es natural, ese reto financiero debía buscar una estructura económica que garantizara el logro de los objetivos asumidos.

5. DOS ANDALUCÍAS: LA VIEJA Y LA NUEVA

¿Por qué «dos Andalucías»? Porque el desarrollo de la Monarquía Hispánica en el siglo XVI fue un proceso unificado con diferencias regionales, pero no esenciales. Para la Corona, todos los territorios tenían valía. Luego porque la evolución de los territorios europeos no puede entenderse aislada de los territorios españoles americanos y viceversa. En tercer lugar, porque el espíritu neoandaluz confirmó el espíritu andaluz, ya desde su designación por Cédula Real. Finalmente, porque ambas Andalucías estaban unidas con potentes cordones umbilicales: el Camino Real y el océano.

Respecto al desarrollo yndiano, desde el marco de pensamiento contemporáneo puede inferirse que los arquitectos jesuitas no eran españoles por proceder desde fuera de la actual España. En muchos casos, no obstante, eran de territorios pertenecientes a la Corona; por ello súbditos españoles. «En 1674 la Corona decretó que un tercio del personal misionero, incluyendo hermanos legos, podía provenir de estados vasallos y territorios Habsburgo, ...» [imperiales] (Bailey G. A., 2017).

Los detalles de la relación entre las dos Andalucías no es materia específica en este trabajo. Pero en lo conceptual antrópico es importante destacar la génesis del desarrollo de la región americana y los lazos socio culturales y patrimoniales que unieron a las dos regiones, según se puede ver en la Figura 2.

Figura 2. Andalucía en la península ibérica y Nueva Andalucía en América con centros de actuación de los Hnos. Pedro Sánchez y Giovanni Andrea Bianchi. Localización global y relación geográfica en el centro



Fuente: Elaboración propia sobre mapas en red.

No menos de 16 notables artistas y arquitectos jesuitas fueron protagonistas de la extraordinaria obra de la orden en tierras americanas principalmente a partir del siglo XVII. Entre ellos se encontraba Giovanni Andrea Bianchi S. J. que aquí estudiamos.

Con cierta anterioridad cronológica, pueden contarse no menos de 9 arquitectos jesuitas en tierras andaluzas de Europa. Pedro Sánchez S. J. fue uno de los más destacados.

Aunque distantes geográficamente, el contacto entre ellas fue muy estrecho. Desde lo fundacional durante la conquista, a lo constructivo en el desarrollo. Acostumbrados a tomar Madrid como centro de la España actual, se tiende a minimizar el rol que Sevilla y Andalucía jugaban en el enlace con el Nuevo Mundo. Los conquistadores y sus familias eran en gran parte andaluces. Al fundar, al conquistar, una nueva región, natural fue que emplearan la memoria individual, familiar y social.

Ambas regiones tenían singulares similitudes geográficas. La situación hidrográfica y geopolítica tenía semejanzas. La topografía americana se acercaba notablemente a la andaluza. Los beneficios para el asentamiento humano – especialmente cuando lo urbano no existía – eran innegables. Las nuevas tierras replicaban las andaluzas y sevillanas, presentando una propuesta ideal en lo económico productivo.

A ello debemos sumar el aspecto estratégico del Nuevo Mundo y la necesidad de comunicación con Andalucía. Existían ya vías de articulación, algunas – al estilo de las vías romanas heredadas en Europa – provenían de los pueblos indígenas.⁶⁶

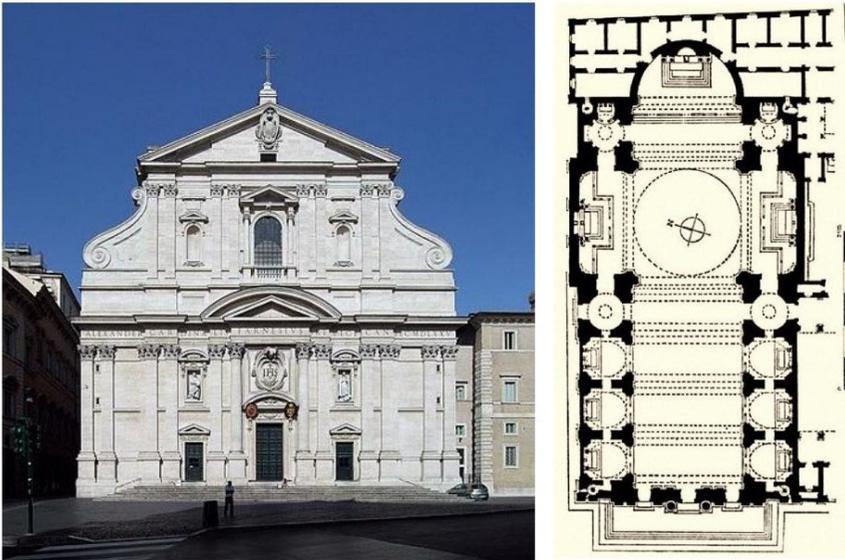
Sierras, valles, arroyos, quebradas, ríos y planicies, tanto en Andalucía, como en la Nueva Andalucía, brindaron el territorio fértil para los asentamientos humanos. En el nuevo ambiente español con casi todo por construir.

⁶⁶ Hablamos del «Camino del Inca» - también conocido como «Qhapaq Ñan» [cfr. UNESCO, Andean Road System, World Heritage Site] al menos en algunos tramos, que sirvió de apoyo para la articulación territorial de los virreinos, y hasta el día de hoy, siguiendo los condicionantes geográficos, brinda la vertebración natural del territorio sudamericano.

6. LA ARQUITECTURA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

En 1568, 28 años después del establecimiento de la Compañía de Jesús, comienza la construcción de la iglesia madre en Roma: «Chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina.», y termina en 1584. [Figura 3]. Con planta de Giacomo Barozzi da Vignola y fachada de Giacomo della Porta, establece parámetros de diseño que, aunque no estrictamente, definirían modelos de arquitectura eclesiástica jesuita. Por la multiplicidad funcional de los establecimientos jesuitas, inserta como componente en complejos de mayor envergadura, pivotando entre estructuras educativas o productivas o administrativas.

Figura 3. Alzada oeste y planta de la Chiesa del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina [Il Gesù].



Fuente: Elaboración propia; de foto en Wikipedia [Church of the Gesù] y planta en arth 340: Discussion blogspot.

La inmediata lectura de «Il Gesù», como fue llamada la iglesia central de Roma, es la de una planta de cruz latina. Pero al carecer de transepto y contar en su lugar con capillas adosadas, más otras laterales en serie a ambos lados de la nave central, ha sido también interpretada como de planta elíptica, inspirando así futuros edificios entre los que contamos

los materializados por los dos arquitectos jesuitas que aquí estudiamos. Como veremos más adelante, la fachada ejerció influencia asimismo en numerosas iglesias de la orden, siendo referencia para Giovanni Andrea Bianchi, y tal vez no tanto para Pedro Sánchez.

En su tesis doctoral, Tejido Jiménez F. J. (2015) indica que:

«La Compañía de Jesús había desarrollado una determinada forma de organización de sus edificios, aunque sin predeterminedar su lenguaje arquitectónico, adaptándose las construcciones a las tendencias artísticas de cada momento y localización, pasándose de la sobriedad inicial del renacimiento a edificios con mayor complejidad y ornamentación, propios de la evolución hacia el barroco, existiendo además una relación directa entre la escala del centro y la importancia de la ciudad de establecimiento.»

Es interesante considerar como ello se verifica – según veremos luego – en la obra de Sánchez y Bianchi, partiendo de antecedentes regionales y personales diversos, a través de formaciones y trayectorias particulares, y materializando sus obras en ámbitos diferentes. Producciones éstas que se enmarcan en el concepto de «modus noster», pero que, por lo señalado, damos también en denominar como «modus diversus». Cabe destacar que en el ámbito americano las implantaciones se dan mucho de forma territorial más que urbana.

Para su labor evangelizadora tridentina, la Compañía de Jesús establece un programa de construcciones ambicioso, contando con el apoyo de donantes y personalidades. Colegios, seminarios, iglesias adosadas o aisladas, establecimientos productivos, capillas, cementerios, catedrales americanas, forman parte del bagaje arquitectónico, hoy patrimonial, en el que los arquitectos jesuitas estuvieron involucrados.

Entre los cuadros de la orden encontramos muchos en cualquier ámbito de actuación y desarrollo. Fueron determinantes en el explosivo crecimiento de la operación jesuita, porque brindaban autosuficiencia y sostenibilidad en el establecimiento de los centros jesuitas. Muchos habían adquirido su formación antes de ingresar a la orden – como Bianchi – aportando un conocimiento tecnológico y artístico esencial para los proyectos jesuitas.

6.1. ARQUITECTOS JESUITAS DESTACADOS – ANDALUCÍA.

Destacan las figuras de Juan Bautista Villalpando, quien trabajara en el Colegio de San Sebastián de Málaga, al igual que otros protagonistas que participaron en los trabajos de dicho colegio. Francisco Gómez, ayudante de Leonardo de Figueroa en San Luis de los Franceses, traza la portada del Colegio de San Pablo en Granada a principios del siglo XVIII, siendo el «último buen arquitecto que tuvo la Compañía en Andalucía» (Rodríguez G. de Ceballos A. 2013 p 322). Anteriormente, a mediados del siglo XVI, Jerónimo del Prado y Villa trabaja en las reformas de la Catedral de Baeza.

Sin ser exhaustiva, la siguiente tabla 1 detalla los arquitectos jesuitas de Andalucía según período de actuación y obras, Pedro Sánchez participa en dos obras singulares.

Tabla 1. Lista de arquitectos jesuitas en Andalucía con período de actuación y proyectos.

Fecha	Nombre	Procedencia	Obras		
			Año	Descripción	Región
1 1501	1570 Bartolomé de Bustamante	ESP	1564	Colegio e iglesia	Trigueros
2 1552	1608 Juan Bautista Villalpando	Córdoba, ESP	1576	Colegio San Sebastián	Málaga
3 1546	1595 Jerónimo del Prado y Villa	Baeza, ESP	1576	Catedral - reforma	Baeza
4 1569	1633 Pedro Sánchez	Cuenca, ESP	1576	Colegio San Sebastián	Málaga
			1618	Colegio San Hermengildo	Sevilla
5 1556	1634 Pedro Pérez	ESP	1599	Colegio e iglesia	Málaga
6	Jorge Zamora	ESP	1628	Colegio San Sebastián	Málaga
7	Francisco Díaz del Ribero	ESP	1630	Colegio San Sebastián	Málaga
8 1580	1629 Alonso Matías	ESP	1630	Colegio San Sebastián	Málaga
9 1667	1749 Francisco Gómez	ESP	1727	Colegio de Santiago	Baeza
			1739	Colegio San Pablo. Portada.	Granada

NOTA: Algunas dataciones son aproximadas, y ciertas procedencias son por región actual.

Fuente: Elaboración propia.

6.2. ARQUITECTOS JESUITAS DESTACADOS – NUEVA ANDALUCÍA.

La procedencia de los arquitectos de la Compañía de Jesús que viajaron al Nuevo Mundo fue variada. De la lista no exhaustiva de 16 arquitectos que mostramos como ejemplo a continuación [Tabla 2], 70% eran súbditos españoles – 30% del total pertenecían a territorios extra peninsulares – 25% pertenecían a territorios de los Habsburgo, quienes

podieron integrar los contingentes a Yndias, y tan sólo 5% [1 caso de los 16] provenía de la Marca de Ancona.

Giovanni Andrea Bianchi era súbdito español de origen lombardo.

Tabla 2. Lista de arquitectos jesuitas en Nueva Andalucía con período de actuación y proyectos.

Fecha	Nombre	Procedencia	Obras		
			Año	Descripción	Región
1	1571 1653 José Cataldino	Ancona, MAR	1610	San Ignacio Mini	Guayrá
2	1582 1658 Simón Mascetta	Nápoles, NAP	1610	San Ignacio Mini	Guayrá
3	1655 1733 Anton Sepp von Reinegg,	Tirol, HAB		Misiones	Guayrá
4	1656 1725 Ángel C. Petragrassa,	Pavia, MIL	1690	Misiones	Guayrá
5	Juan A. de Ribera	Toro, ESP		Misiones	Guayrá
6	Antonio Forcada	ESP		Misiones	Guayrá
7	Juan Wolff	Bamberg BAV		Misiones	Guayrá
8	Bartolomé Cardeñosa	ESP		Misiones	Guayrá
9	Juan Ondícola	ESP		Misiones	Guayrá
10	José Gómez	ESP		Misiones	Guayrá
11	Dionisio de Fuente	ESP		Misiones	Guayrá
12	1659 1728 Giuseppe Brasanelli	Milán, MIL	1690	Misiones	Guayrá
13	1677 1740 Giovanni Andrea Bianchi [Andrés Blanqui]	Milán, MIL	1727	Catedral	Bs As.
			1729	Catedral	Córdoba [Arg.]
			1743	Estancia e iglesia	Alta Gracia,
			1725	Estancia e iglesia	Jesús María.
			1725	Estancia e iglesia	Sta. Catalina.
			1725	Cabildo	Bs As.
			1722	Iglesia de San Ignacio	Bs As.
			1731	Basilica San Francisco	Bs As.
14	1698 1714 Jan Krauss	Pilsen BOH	1721	Ntra Sra. de la Merced	Bs As.
			1732	Ntra. Sra. del Pilar	Bs As.
			1735	Guaranitic missions	Guayrá
			1722	Iglesia de San Ignacio	Bs As.
15	1673 1747 Giovanni Battista Primoli	Milán, MIL	1700	Estancia e iglesia	Sta. Catalina.
			1721	Ntra Sra. de la Merced	Bs As.
16	1725 Anton Harls	BAV	1700	Iglesia y fachada	Sta. Catalina.

NOTA: Algunas dataciones son aproximadas, y ciertas procedencias son por región actual.

Fuente: Elaboración propia.

Contamos con un total de 25 arquitectos actuando en varios períodos en las dos regiones emparentadas. La cantidad de arquitectos operando en Andalucía representa un 35% del total, y 65%, casi el doble, participaron en la arquitectura de la Nueva Andalucía. Pero no todas las obras en América fueron religiosas o relacionadas con la actividad jesuita.

Bianchi, por ejemplo, desarrolló el Cabildo de Buenos Ayres, una obra institucional.

Dependiendo de un análisis cronológico de proyectos, que excedería el marco de este estudio, podríamos establecer que según las etapas de desarrollo jesuita en el mundo, era necesario contar con cantidades importantes de artesanos y jesuitas en la industria de la construcción para el desarrollo americano, donde prácticamente se partía de cero. La evangelización de populosos pueblos indígenas requería, además, un avance rápido y evidente. La arquitectura facilitaba la evangelización, como sucedía con las fachadas retablo de la Nueva España.

7. SOSTENIBILIDAD JESUITA. PATRÓN DE DESARROLLO Y UNIDAD SOCIO CULTURAL

Decíamos que los principios de sostenibilidad contemporánea pueden nutrirse de aquellos utilizados, quizás sin la racionalidad tecnocrática actual, por la Compañía de Jesús en sus emprendimientos, sus experimentos, en todo el orbe. Ya 400 años antes la orden jesuita anticipaba el hoy conocido principio ambientalista de las tres - «R» - *reduce, reusa, recicla* – [Figura 4], pero como testigos de la Iglesia, por respeto a la creación y siendo sus custodios. Sus establecimientos requerían estos principios ancestrales por decantación natural. Los desarrollos jesuitas debían ser financieramente viables, sobre todo en el Nuevo Mundo y era imprescindible racionalizar sosteniblemente las construcciones y la infraestructura.

Figura 4. La sostenibilidad jesuita anticipando en 4 siglos a la sostenibilidad ambientalista actual, representada con: los emblemas de la Compañía de Jesús y el del ciclo de sostenibilidad «3 erres».



Fuente: Elaboración propia; de emblema en Wikipedia [Compañía de Jesús] y símbolo del reciclaje en infordantic.blogspot.com

En cuanto a las nuevas tierras, con habitantes y culturas precolombinas, cabe la pregunta de si el traslado de tipologías arquitectónicas como imposición cultural y con materiales ajenos podía considerarse sostenible en lo ambiental.

El «traslado» de tipologías arquitectónicas ha sido históricamente natural en todas las culturas. En nuestro caso no lo consideramos como imposición. Fue el modo de trabajo, el modo de diseño y construcción conocidos para los artesanos europeos. Era lógico, sobre todo a la luz de una eficiencia productiva, utilizar el conocimiento en el nuevo entorno. En el caso jesuita, además, no hubo «imposición» sino, utilizando el lenguaje contemporáneo, más «negociación». Negociación con el nuevo medio, con los nuevos usuarios, con los nuevos condicionamientos. El caso de nuestros dos arquitectos es interesante, porque apelan a soluciones diferentes según circunstancias, necesidades y condiciones socio culturales. En eso reside la esencia y flexibilidad del «modus noster» jesuita; la sostenibilidad a la que nos referimos. La tipología que Bianchi utiliza – el que más «exporta» de los dos – se adecúa al nuevo ámbito de trabajo. En la región de Moxos (Alto Perú) y el Guayrá, las respuestas tipológicas fueron de otra índole.

En cuanto a materiales, las operaciones jesuíticas fueron altamente sostenibles. No podríamos decir que los materiales fueron «importados».

Sucede que en ambos ámbitos de actuación muchos materiales eran similares. Hasta el tapial peninsular era utilizado y pudo ser confirmado en las Españas indianas. La piedra caliza de Morón de la Frontera es también abundante en Córdoba de la Nueva Andalucía. Los asentamientos urbanos españoles y luego jesuitas, se producen justamente en zonas donde las condiciones son similares a las peninsulares.

La arquitectura hidráulica jesuita en el Nuevo Mundo aporta lo heredado de romanos y árabes en Andalucía. Pero también se sustenta en las obras hidráulicas indígenas. No hablamos entonces de imposición sino, siguiendo a Isabel la Católica, de mestizaje cultural; a nuestro juicio una de las mejores políticas de sostenibilidad ambiental anticipando en siglos lo que en ciertos casos hoy se intenta implementar. Fue ésta una de las marcas de la Compañía de Jesús, incluso en el Asia. Valga resaltar también que en las Misiones jesuíticas del Guayrá se utilizó la piedra local, lo que llevó a costosos ensayos de prueba y error. No fueron siquiera utilizadas piedras de otras regiones cercanas.

En los siglos XVI y XVII, por otra parte, no había arquitectos como hoy los entendemos. Eran alarifes y maestros. Al igual que en el ejército, con los que iban de la mano, se construía con materias locales, incluso usando árido de conchas marinas o fluviales y agua de la playa.

Pedro Sánchez no habría participado en el ámbito rural jesuítico andaluz. Su trayectoria parece haber estado centrada en los desarrollos educativos y religiosos o en la combinación de ambos. En Madrid tuvo actuación en el aspecto institucional con el Palacio Imperial.

Desde su formación jesuítica y en el marco del «modus noster» de los emprendimientos de la orden, es dable asumir que las premisas de sostenibilidad no habrían sido ajenas a sus trabajos. Aún en ámbitos semi rurales o urbanos como los de su actuación. Cabe aclarar que la Andalucía de Sánchez del siglo XVII estaba menos poblada⁶⁷ y era más proclive al uso de técnicas ancestrales de construcción y de utilización de

⁶⁷ La población de la ciudad de Sevilla fue de unos 130.000 habitantes hasta la epidemia de 1640, cuando se redujo a unos 70.000 – a poco más de la mitad.

recursos. El encalado y el uso de piedra local habrían sido prácticas comunes para la erección de los edificios de la orden.

El uso de galerías perimetrales en claustros y otros edificios, un patrón funcional extendido, además de responder a conceptos religiosos, hacía frente al problema climático andaluz de altas temperaturas veraniegas y protección de los elementos. Los techos planos en contraposición a las pendientes pronunciadas de otras regiones españolas, exceptuando aquellos de zonas como la de Sierra Nevada en Granada, eran la respuesta racional al clima más benigno de la región. Las techumbres de edificios como el colegio de San Hermenegildo, no obstante, incorporan pendientes; a veces como acompañamiento de resoluciones formales.

El trabajo de Giovanni Andrea Bianchi en el Nuevo Mundo se reparte entre la ciudad, el ámbito rural cordobés neoandaluz y finalmente en la región misionera. Sus obras, ya veremos, son variadas. Mayormente aplicó los principios constructivos asimilados en su juventud lombarda, pero también lo captado en su paso por Cádiz y Sevilla.

Sus trabajos urbanos fueron en Buenos Aires y Córdoba. Pero relativamente urbanos. La población de Buenos Aires a principios del siglo XVIII rondaba las 10.000 almas; una sexta parte de las sevillanas. Córdoba [Argentina] habría tenido 20.000 habitantes. Aunque fueran ciudades, era un ambiente rural o semi rural.

En sus trabajos Bianchi también operó con materiales locales y, además de la esclava, mano de obra local, asimilando usos y costumbres locales. La piedra caliza y el calicanto eran de la región central del virreinato. Bianchi se desempeñó asimismo en las misiones del Guayrá, de la selva sub amazónica. La piedra de construcción utilizada fue la plinita - itaquí o itacurú para los indios guaraníes. Era un recurso minero autóctono y único, que sólo se encuentra en esa zona, y es de características especiales en cuanto a maleabilidad, secado y respuesta energética. No hubo entonces «importación» de materiales, los cuales quizás no hubieran respondido a los requerimientos del medio.

El conjunto misionero de 30 reducciones llegó inclusive a la autosuficiencia – un logro que muchos proyectos del siglo XXI desearían

lograr. Fue ese uno de los motivos por los cuales el experimento no resultó atrayente a comerciantes y empresarios. Con el extrañamiento, este emprendimiento autosostenible fue desmantelado y cayó trágicamente en la ruina.

8. PEDRO SÁNCHEZ S. J. Y GIOVANNI ANDREA BIANCHI S. J.

8.1. ORÍGENES, FORMACIÓN, INFLUENCIAS. OBRAS DESTACADAS. CRONOLOGÍA DE ACTUACIÓN.

Giovanni Andrea Bianchi nace un siglo después que Pedro Sánchez. Éste a mediados del siglo XVI y aquel hacia fines del siglo XVII. Ninguna edad histórica de la humanidad tiene fechas definidas de comienzo y terminación y los períodos se superponen. Se considera que las edades históricas tienen comienzos un tanto tardíos en España. Por ello la llamada Edad Media habría terminado hacia fines del siglo XV con el descubrimiento de América.

Pedro Sánchez actúa en los comienzos del renacimiento español. Bianchi cerca de la cuna del renacimiento italiano. Las características de sus obras en gran medida se corresponden con esta cronología y con aspectos regionales específicos.

En el gráfico comparativo 1 a continuación identificamos 16 obras de Pedro Sánchez y 19 de Giovanni Andrea Bianchi.

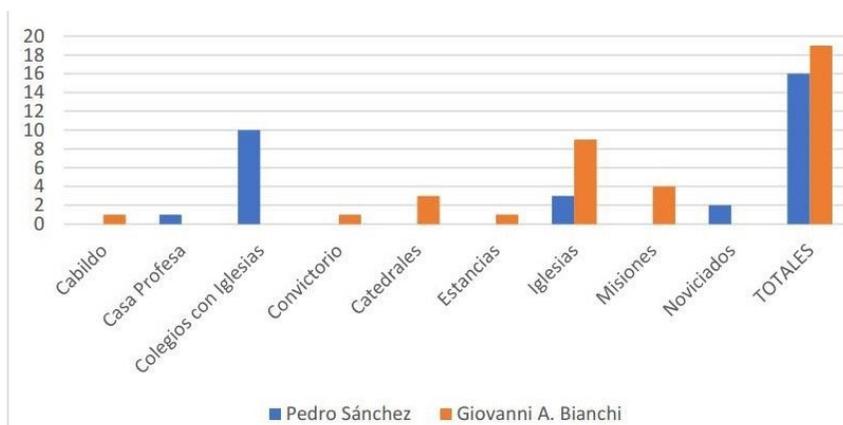
La mayor cantidad en Andalucía fueron colegios con iglesias adosadas; la Nueva Andalucía impuso una dinámica diversa y más amplia. Bianchi participó mayormente en iglesias tanto de Buenos Aires como de Córdoba, incluyendo dos Catedrales. Como veremos, la actividad de Bianchi fue casi febril, y eso permite estimar que una cantidad de obras habrían estado bajo su dirección más que desde la actividad proyectual. Ambos arquitectos trabajaron con otros arquitectos jesuitas o interviniendo en distintas etapas de obras conjuntas.

Junto con Sánchez, varios arquitectos jesuitas participaron en el colegio de San Sebastián de Málaga, incluyendo a Juan Bautista Villalpando.

Bianchi, a su vez, trabajó con Giovanni Battista Primoli en Nuestra Señora de la Merced y en Nuestra Señora del Pilar de Buenos Aires; y junto a Harls en la estancia de Santa Catalina de Córdoba [hoy Argentina] de corte centroeuropeo.

Era característica de la construcción jesuita el equipo multidisciplinar.

Gráfico 1. Pedro Sánchez y Giovanni A. Bianchi. Comparación cuantitativa de obras por categoría.



Fuente: Elaboración propia.

8.2. PEDRO SÁNCHEZ S. J.

Nace en 1569 en Villamora de la Zarza, Cuenca y muere en 1633 en Madrid, a los 64 años.

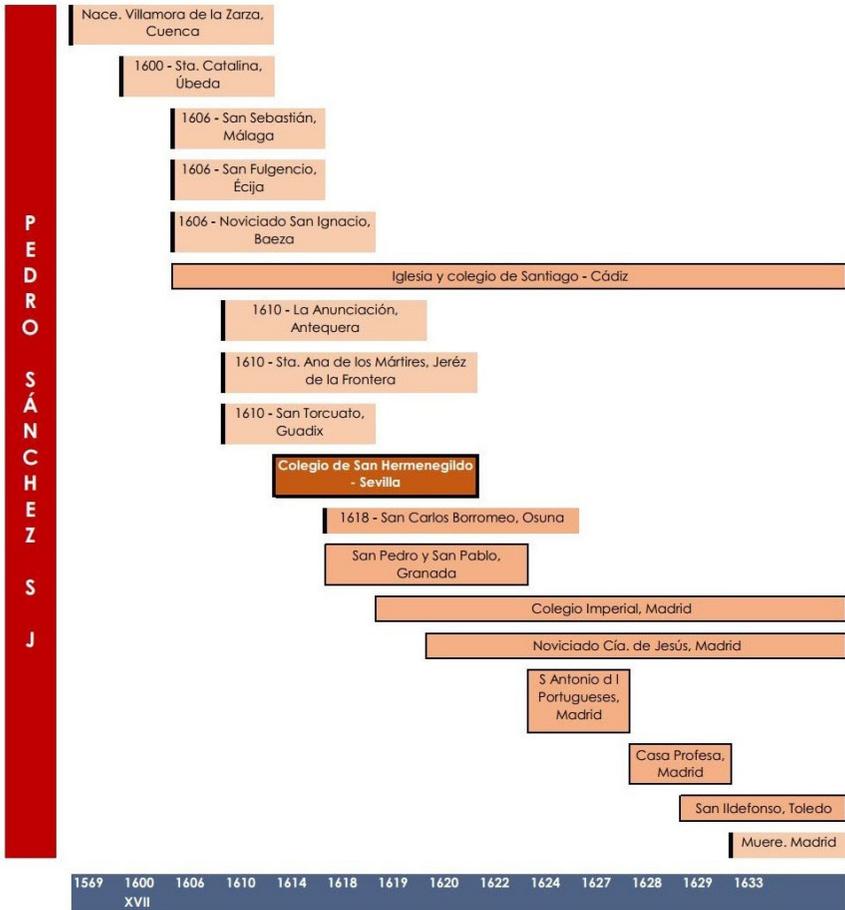
Desde sus comienzos como tracista hasta la culminación de su carrera, identificamos unas 16 obras entre las que destacan el Colegio de San Hermenegildo, que podría considerarse como obra maestra, y el colegio Imperial, en Madrid [Gráfico 2].

Las ciudades andaluzas de Écija, Osuna, Málaga – con otra de sus piezas destacadas – y Jerez de la Frontera testimonian su trabajo de excelencia. En Andalucía queda, entre otros, el colegio de San Torcuato en Guadix, de 1610.

En los colegios observamos la estructura funcional de esos establecimientos, en torno generalmente a 3 patios [Figura 5], que, además del

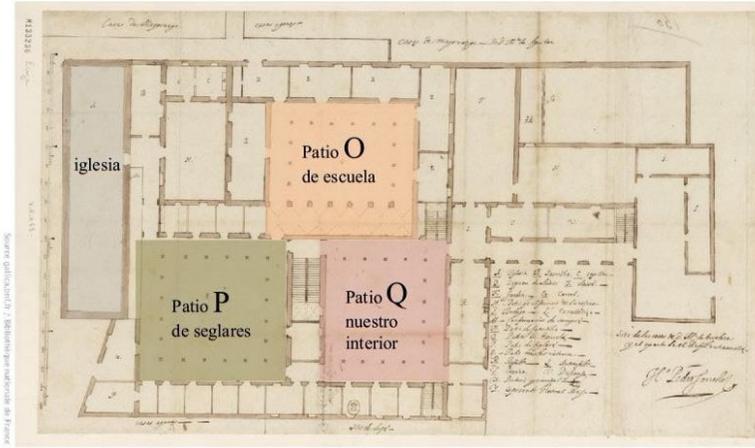
claustro y la residencia, contenían la iglesia adosada - como en San Torcuato. Es generalmente de cruz latina, a veces con capillas laterales a semejanza de Il Gesú. Otro ejemplo de esta articulación en la obra del Hno. Sánchez lo encontramos en la composición del colegio en Osuna. La iglesia es pequeña en San Fulgencio, según Martínez Lara, de nave única simple en el lado menor [Figura 5].

Gráfico 2. Cronología de la trayectoria del Hno. Pedro Sánchez, incluyendo obras en Madrid y Toledo.



Fuente: Elaboración propia.

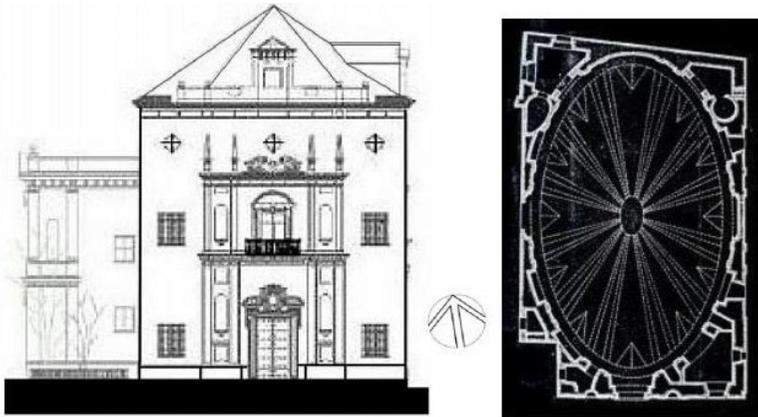
Figura 5. Planta del colegio de San Fulgencio en Écija con la estructura de 3 patios y pequeña iglesia adosada.



Fuente: Elaboración propia sobre plano en Biblioteca Nacional de Francia

San Hermenegildo - hoy en proceso de intervención – [Figura 6] presenta una planta ovalada de inspiración en parte serliana. En elevación interior las galerías perimetrales sustentan una bóveda elíptica. La fachada principal está al mediodía en la Plaza de la Concordia.

Figura 6. Alzada sur y planta de acceso de San Hermenegildo desde la Plaza de la Concordia. Sevilla. Andalucía.



Fuente: Elaboración propia en base a: a) Alzada – «Plan especial de protección: Antigua Iglesia y Convento de San Hermenegildo»; b) Planta - «La dialéctica entre lo original y lo nuevo»

Tanto aquí como en Málaga – indica Martínez Lara P. M. (2016) - «..., Pedro Sánchez establece [...] la tipología de planta oval como prototipo de iglesia para los establecimientos colegiales de la Compañía en Andalucía.» Y explica que:

«La idea de un templo circular, aunque en principio parece derivar de esquemas propios de Serlio, tenía también un precedente en los seis diseños generales de iglesia al “modo nostro” concebidos años antes por el padre Everardo Mercuriano y dibujados por Juan Bautista de Rosis, como propuestas generales para los edificios de la Compañía, al contar entre ellos con un esquema circular y otro oval.»

La obra de Sánchez puede calificarse de *austera* con elegancia y riqueza decorativa ad intra.⁶⁸ La figura 7 a continuación presenta ejemplos destacados de sus trabajos.

Figura 7. Cuatro obras del Hno. Pedro Sánchez S. J. con firma al pie (de izq. a der.): Santo Cristo de la Salud, Málaga; San Carlos Borromeo, Osuna; Colegio de San Hermenegildo, Sevilla; Abadía del Sacromonte, Granada.



Fuente: Elaboración propia en base a (de izq. a der.) IAPH; turismo de Osuna; IAPH; José Policarpo Cruz Cabrera [en Pedro Sánchez, arquitecto (ca. 1569-1633) UAL]. Firma: BNF.

Las trayectorias de estos dos arquitectos españoles muestran etapas diferenciadas que no se superponen. En cierta medida, Bianchi continuando el trabajo de Sánchez, aunque sin relación directa. En su viaje

⁶⁸ En su biografía del Hno. Sánchez, Martínez Lara P. M. (2016) puntualiza que: «...se revela como el mejor tracista español de la Compañía en el primer tercio del siglo XVII. También resulta una figura clave en la lenta evolución del manierismo descarnado escorialense hacia la progresiva ornamentación del primer barroco hispano. En sus proyectos andaluces hizo gala de tres cualidades: originalidad, sencillez y eficacia constructiva, dentro de una visión arquitectónica de tradición renaciente donde el esteticismo formal todavía rivalizaba con las necesidades litúrgicas a través de las interesantes plantas centralizadas de las iglesias jesuíticas de Málaga y Sevilla.»

hacia el Virreinato del Perú, el Hno. Bianchi pasó por Cádiz y Sevilla. En ellas estuvo en contacto con los establecimientos jesuitas. Considerando su formación y los objetivos del viaje, habría sido lógico que hubiera al menos absorbido detalles de la arquitectura jesuita andaluza y el pensamiento de sus autores. Entre ellos los del Hno. Sánchez.

8.3. GIOVANNI BATTISTA BIANCHI S. J.

Nace en Campione, Lombardía – de la Corona española - en 1675, de familia de constructores. Su actuación en la península itálica fue para un proyecto de fachada de San Juan de Letrán en 1716. Siendo arquitecto, ingresa a la Compañía de Jesús a los 41 años.

Fantuzzi V. (1968) destaca un atento estudio de Serlio durante una estancia en Toscana, y puntualiza intervenciones arquitectónicas de Bianchi en Buenos Aires en «términos austeramente serlianos».

De allí viaja a Sevilla, donde en unos meses se familiariza con la arquitectura peninsular.

Toda su labor en adelante se desarrolla en la Nueva Andalucía, donde es incluso castellanizado su nombre por Andrés Blanqui, y donde anacrónicamente es considerado «argentino». Su primera obra fue un horno de cal en «La Calera», Córdoba [hoy Argentina] en 1719.

Por sus conocimientos del arte, y sus repetidos viajes, habría gestionado varias obras al mismo tiempo. En algunos casos puede distinguirse su participación a nivel de traza, como en la estancia de Jesús María; pero otros proyectos habrían sido resueltos en obra.

Entre sus actividades también destaca su trabajo en las misiones del Guayrá, aunque disponemos de poco detalle específico.

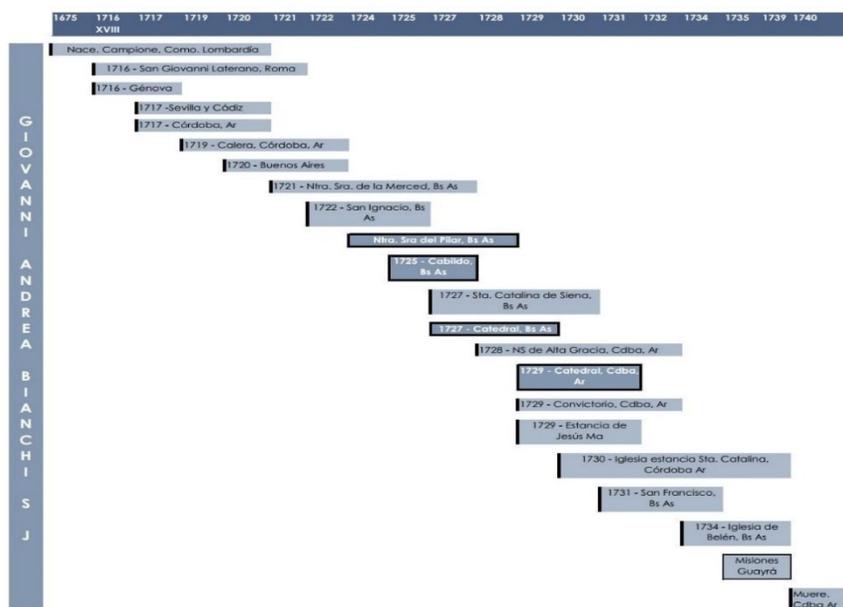
Sobrón D. (1988) brinda un rico perfil de Giovanni Andrea Bianchi.⁶⁹

⁶⁹ «Trabajó ... en contacto con un maestro común a Joseph E. Fischer van Erlach, James Gibbs y Nicodemus Tessim... . Bianchi, ... , impedido sin duda por la estrechez del medio, no alcanzará la gloria de esos, ..., pero traduce en Buenos Aires, sabiamente adaptada, la tipología arquitectónica de su tierra de origen. Así en el Cabildo (circa 1727) cita el Palazzo del Giureconsulti de Milán (obra de Galeazzo Alessi y Vincenzo Seregni). En las iglesias de la Merced y Santa Catalina hace una simbiosis -típica del barroco milanés- de la "fachada tipo"

Un calificativo para Bianchi sería el de *versátil*, con pragmatismo evangelizador; una característica que creemos se ajusta al «modus noster» jesuita y a las limitaciones del medio.

La cronología de su trayectoria evidencia una abundante producción [Gráfico 3].

Gráfico 3. Cronología de la trayectoria del Hno. Giovanni Andrea Bianchi, con obras en Nueva Andalucía, Virreinato del Perú.



Fuente: Elaboración propia

de iglesia manierista romana, con elementos de lenguaje barroco. En la Catedral de Córdoba, resalta en cambio más claramente otra componente del primer barroco lombardo: un pacato palladianismo, que Bianchi transparenta al citar tal vez por devoción, el frente de Santa María Podone de Milán (de Fabio Mangona), la iglesia patronal de los Borromeo.

El mérito de Bianchi fue, sin duda, no pretender una arquitectura grandilocuente según el gusto de la época, para la que estaba capacitado, ..., sino reducirse a levantar edificios posibles, que conjugan con dignidad la arquitectura culta ... y la pobreza de materiales y mano de obra que encontró en América.

Su obra, aun desnaturalizada como hoy la vemos, es ... testimonio y símbolo de lo que significó para la arquitectura argentina, la presencia de los jesuitas en el Río de la Plata.»

Identificamos en ella 19 obras de variado calibre, incluyendo:

- El Cabildo de Buenos Aires; que hoy es una reconstrucción neovirreinal de 1940, reducida y modificada.
- La Catedral de Buenos Aires, seguramente diseñando la fachada, reemplazada por una «tapa» neoclásica inspirada en el Palais Bourbon de París [c 1826]. El plano de 1727 en el AGI parece indicar su autoría.
- La Catedral de Córdoba de la Nueva Andalucía - no desarrollada como actualmente - con una sola torre y fachada más simple.
- Varias estancias jesuíticas, tanto en lo religioso como en lo productivo. Destacan Santa Catalina de Alejandría, con el Hno. Anton Harls, Jesús María y Alta Gracia.
- El Monasterio de Santa Catalina de Siena o de las Catalinas.

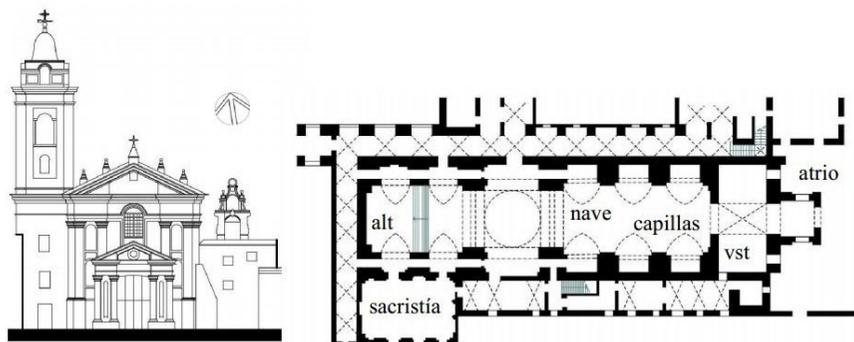
En 1727 diseña también la basílica de Nuestra Señora de la Merced, en Buenos Aires. La figura 8 muestra obras de Bianchi, incluyendo la Basílica Nuestra Señora del Pilar [Figura 9], ejecutada junto con el Hno. Prímoli. Es un edificio de nave única con capillas laterales y la marca «Bianchi» como resolución en fachada: de frontispicio triangular y una sola torre con cúpula.

Figura 8. Cinco obras de Giovanni Andrea Bianchi S. J. : iglesia de Alta Gracia; Cabildo de Buenos Aires, 1842; Catedral de Buenos Aires, Fachada de 1727; Basílica Ntra. Sra. del Pilar, Buenos Aires; Iglesia de Ntra. Sra. de la Merced, Buenos Aires.



Fuentes [de izq. a der.]: elaboración propia; daguerrotipo AGN [Arg.]; AGI; gpsmycity.com; Buenos Aires de Antaño en fb.

Figura 9. *Basílica Nuestra Señora del Pilar, Buenos Aires, Argentina. Alzada este al atrio y con planta. Giovanni Andrea Bianchi S. J. con Giovanni Battista Prímoli S. J. La fachada responde a un esquema similar al de la Catedral de Córdoba [Arg.] y al del Convento de las Catalinas en Buenos Aires.*



Fuente: Elaboración propia

9. RESULTADOS

Ambos protagonistas y sus obras revelan el espíritu libre y emprendedor de la orden jesuita en un contexto general de modestia en los recursos, pero riqueza religiosa para lograr objetivos evangelizadores y la restauración de la Iglesia.

Aunque la comparación parecía «arriesgada», ha sido provechoso confirmar que no es la rigidez formal y tipológica la que prevalece en el espectro jesuita, sino el empeño ejecutivo adaptado al ambiente y sus condicionantes. Empeño que se manifiesta en la «apropiación» del entorno modificándolo orgánicamente, respetando su ethos con políticas de desarrollo sostenible.

Sánchez y Bianchi trabajan en épocas y regiones diferentes. Es lógico que sus producciones hayan sido distintas. Sin embargo, ellas permiten entender e identificar la arquitectura jesuita, sin necesariamente poseer una «tipología» o una guía tipológica.

Las incursiones de ambos arquitectos en aspectos periféricos al hecho arquitectónico monumental, como el desarrollo hidráulico, las construcciones industriales, la acción antrópica paisajista, la infraestructura de comunicaciones no parecen haber sido relevantes; pero nada indica

que haya sido descuidada en cuanto al desarrollo genérico de los asentamientos jesuíticos.

Sánchez muestra la típica austeridad peninsular ad extra, excepto en obras como el Colegio Imperial. San Hermenegildo es un ejemplo con exuberancia ad intra. Bianchi, por otra parte, no puede olvidar su ascendencia itálica y por ende el subyacente renacimiento tardío, en un ámbito donde la evangelización de pueblos es imperiosa.

El concepto serliano parece encontrarse en ambos arquitectos. Como hemos visto, Sánchez habría sido influenciado por Mercuriano y de Rossis. El Gesú juega un papel importante y las plantas centrales lo demuestran. Las estructuras colegiales jesuitas de Sánchez en torno a patios habrían influido en la obra de Bianchi para estancias y reducciones.

Ambas obras se circunscriben en una temática de sostenibilidad anticipando la Agenda 2030 en 400 años. Sobre todo, en el ámbito americano con el experimento de Paracuariae.

10. DISCUSIÓN

Las obras de Sánchez y Bianchi son reconocidas, pero de forma disociada pese a conformar un patrimonio jesuita español único y de amplio alcance. Se enfatiza, asimismo, lo monumental sin profundizar en lo patrimonial periférico y en detalles de sostenibilidad. La visión patrimonial actual adquiere características de normalización global. Pero la implementación en jurisdicciones separadas condiciona los resultados. Los abordajes parcializados y aislados de un desarrollo integral como el jesuítico, limitan la capacidad de accionar sobre la obra y sus bienes. El patrimonio jesuítico requiere un trabajo unificado y coordinado, abarcando la sostenibilidad - idealmente a nivel global.

11. CONCLUSIONES

Las obras de Pedro Sánchez y Giovanni Andrea Bianchi evidencian una relación socio cultural interoceánica en un conjunto integral; cada una con transferencias culturales. Ambas muestran homogeneidad conceptual. Pero proponen también desarrollos autónomos y se adaptan al

entorno; especialmente considerando la eficiente gestión sostenible en regiones de actuación jesuita. Concebir el desarrollo arquitectónico sólo como transferencia cultural condiciona la comprensión del hecho, su génesis y su impronta.

El trabajo de Pedro Sánchez estuvo enmarcado en un período temprano del Renacimiento para un contexto cultural andaluz. Varias obras muestran estilos mixtos de espíritu hispano, aunque con impronta italianizante. Sánchez se especializa en obras educativo-religiosas de ámbitos compactos.

Por su formación, Giovanni Andrea Bianchi utiliza recursos «itálicos» y también centroeuropeos. Cabe estudiar su etapa del Guayrá, con lo «italiano» adaptado a un entorno y cultura potentes, utilizando materiales diferentes. Bianchi actúa en entornos abiertos y ejecuta una gama de obras más amplia.

Partiendo en ambos casos de lo arquitectónico, hemos señalado la sostenibilidad jesuita como factor relevante. Vemos en ello un elemento del «modus noster», con legitimidad propia, independiente de modas actuales, que prospectivamente puede aportar beneficios sociales y económicos.

Futuras líneas de investigación podrían abordar detalles más profundos de la obra de cada protagonista y la sostenibilidad desde la experiencia jesuítica.

12. REFERENCIAS

- Bailey G. A. (2017) *The spiritual rococo. Décor and divinity from the salons of Paris to the Missions of Patagonia.* p 243. Routledge.
- Carlos I (1542) *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por S. M. para la gobernación de las indias, y buen tratamiento y conservación de los indios.* Biblioteca digital valenciana, Universidad de Valencia <https://www.uv.es/correa/troncal/resources/nuevas1542.pdf> Consultado el 15 de diciembre de 2021.
- Del Rey Fajardo J. S. J. (2007) *Marco conceptual para comprender el estudio de la arquitectura de las misiones jesuíticas en la América colonial* p 10.

- Editorial Luis Vives (1946) San Winoco, Abad, 6 de noviembre. El Santo de cada día. Zaragoza, España.
- Fantuzzi V. (1968) Bianchi, Andrea. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 10.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-bianchi_res-0d4acb40-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-bianchi_res-0d4acb40-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) Consultado el 5 de noviembre de 2021.
- Furlong Cardiff G. S. J. (s.f.) La arquitectura en las misiones guaranícas.
https://racimo.usal.edu.ar/1197/1/jun1937_la_arquitectura_en_las_misiones.pdf Consultado el 27 de diciembre de 2021.
- Gómez de Terreros Guardiola M. G. (2018) La dialéctica entre lo original y lo nuevo: la restauración de la iglesia del cuartel de San Hermenegildo de Sevilla. Cuaderno de Notas 119, 139-150. Repositorio institucional idUS.
<https://idus.us.es/handle/11441/95394>
- Gómez Romero E. M. y Tincu D. (s.f.) Plan especial de protección: Antigua iglesia y convento de San Hermenegildo. Memoria.
http://ediedpat.org/wp-content/uploads/2019/04/PUP17_San-Hermenegildo.pdf Consultado el 17 de noviembre de 2021.
- Gómez Villa J. L. y Vera Vallejo (2018) El patio circular en la arquitectura del Renacimiento: de la Casa de Mantegna al Palacio de Carlos V: actas del Simposio. Galera P. A. y Frommel S. Editores, UIA, Sevilla.
- Historias y biografías (2021, 27 de diciembre) El Arte de los Jesuitas en el Virreinato. Características del Arte Guaraní.
<https://historiaybiografias.com/arte-jesuitico-virreinato-artesanias/>
- Institute for Advanced Jesuit Studies (s.f.) The portal to Jesuit Studies
<https://www.jesuitportal.bc.edu/> Consultado el 3 de julio de 2021.
- La América española (2016) Universidades en la América española.
<https://laamericaespanyola.wordpress.com/2016/10/10/universidades-en-la-america-espanola/> Consultado el 27 de diciembre de 2021.
- La Contrarreforma. (2021, 17 de diciembre) El Concilio de Trento.
<https://blogs.ua.es/contrarreforma/el-concilio-de-trento/>
- Martínez Lara P. M. (2016) Pedro Sánchez, arquitecto (ca. 1569-1633) Proyecto Imagen e Identidad de Andalucía en la Edad Moderna. Universidad de Almería. <http://www2.ual.es/ideimand/pedro-sanchez-arquitecto-ca-1569-1633/> Consultado el 4 de noviembre de 2021.
- Menéndez y Pelayo M. (1880-1882) Historia de los heterodoxos españoles. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de Madrid, La Editorial Católica, 1978.

- <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-los-heterodoxos-espanoles/>
Consultado el 27 de diciembre de 2021
- Monte de López Moreira, M. G. (2021, 29 de diciembre) Simón Mascetta. Real Academia de la Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/41775/simon-mascetta>
- Morales A. J. (2010) La arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado De La Cuestión. Universidad de Sevilla. En Acta del Simposio Internacional N° 11 La arquitectura jesuítica Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p 330 <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/31/96/1lmorales.pdf>
Consultado del 25 de junio de 2021.
- Moreno Jeira Rodrigo (2021, 29 de diciembre) José Cataldino. Real Academia de la Historia.
<https://dbe.rah.es/biografias/22224/jose-cataldino>
- Muller J. (2017) Historiography of the Art and Architecture of the Jesuits. Jesuit Historiography Online. http://dx.doi.org/10.1163/2468-7723_jho_SIM_192594 Consultado el 31 de mayo de 2021.
- Rodríguez G. de Ceballos A. S.J. (1970) El arquitecto Hno. Pedro Sánchez. Archivo Español de Arte, 43 (1970), pp. 51-81.
- Rodríguez G. de Ceballos A. S.J. (2013) Reconsideración de la iglesia del noviciado de San Luis de Sevilla, a la luz del tratado del jesuita Andrea Pozzo. Universidad Autónoma de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En Acta del Simposio Internacional N° 15 La Compañía de Jesús y las artes. Universidad de Zaragoza. p 322 <http://corpusearquitecturajesuitica.unizar.es/pdf/actas2013/16rodriguez.pdf> Consultado el 12 de noviembre de 2021.
- Saborido Forster G. A. (2019) [Ponce Ortiz de Insagurbe M. M., Mosquera Adell E. tutores] Haciendas Jesuíticas Españolas. El caso de Santa Catalina en el Camino Real al Alto Perú. p 53. Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico, Universidad de Sevilla. Repositorio institucional idUS <https://hdl.handle.net/11441/100721>
- Sánchez Galera J. (2012) Vamos a contar mentiras. Citado por Llona G. 2013. ABC Sociedad.
- Sobrón D. (1988) Contribución jesuítica a la arquitectura colonial argentina, En Arquitectura colonial argentina, Ed. Summa, Buenos Aires. En fichas de cátedra. FADU, Universidad de Buenos Aires. <https://catedrapernautfadu.files.wordpress.com/2015/09/ficha-bibliografica-nc2b016-la-contribucic3b3n-jesuc3adtica.pdf> Consultado el 26 de diciembre de 2021.

- Storni, S.J. H. (1980) Catálogo de los Jesuitas de la Provincia del Paraguay (Cuenca del Plata) 1585-1768, Roma, Institutum Historicum SI, 1980, pág. 61. https://archive.org/stream/shsi-9/shsi_9_djvu.txt Consultado el 29 de diciembre de 2021.
- Tejido Jiménez F. J. (2015) Las sedes universitarias de Sevilla en la construcción de la ciudad. [Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla] pp 169-223. Repositorio institucional idUS <http://hdl.handle.net/11441/26600>
- Wikipedia (2021, 29 de diciembre) List of colonial universities in Hispanic America. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_colonial_universities_in_Hispanic_America#cite_ref-14
- Woods T. E. (Jr.) (2005) How the Catholic Church built western civilization Regnery Publishing Inc. Washington DC, U.S.A.

INFLUENCIA DE LA GEOMETRÍA EN EL COMPORTAMIENTO MECÁNICO DE LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS

TOMÁS GIL-LÓPEZ

Universidad Politécnica de Madrid, España

AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ

Universidad Politécnica de Madrid, España

M^a PAZ SÁEZ-PÉREZ

Universidad de Granada, España

ALBERTO NICOLAU CORBACHO

Universidad Politécnica de Madrid, España

1. INTRODUCCIÓN

En las construcciones de piedra uno de los mayores problemas estructurales es la estabilidad y no la resistencia (Tony Hunt's, 2003).

Las bóvedas de crucería, formadas por nervios y superficies, generalmente de doble curvatura, responden a una de las geometrías más estables y de menor peso para cubrir grandes vanos (Navarro, 2021). Su forma contribuye a minorar considerablemente las flexiones y los empujes característicos en los elementos de cubrición (Huylebrouck, 2011).

Los estudios realizados en la actualidad ponen en relieve la dificultad de conocer el reparto de las tensiones en una bóveda por aristas realizada en piedra (Rabasa, 2007), consecuencia de la heterogeneidad de sus materiales (Torroja, 2008). Por consiguiente, un método de cálculo preciso debe tener en cuenta esta premisa.

Por lo tanto, lo verdaderamente relevante a la hora de analizar el comportamiento mecánico de este tipo de construcciones, no es el método

de cálculo que se está utilizando, sino las hipótesis seleccionadas para la elaboración del modelo, entre las cuales considerar el material como homogéneo, isotrópico y continuo, se aleja enormemente de la realidad, y tratar de adjudicar un módulo de elasticidad diferente según el tipo de fábrica de cada uno de los elementos, método utilizado por Evenepole, no deja de ser un acercamiento más a una realidad todavía lejana (Cas-sinello, 1996).

Después de realizar un estudio analítico sobre la geometría de alguna de las bóvedas de crucería de las catedrales de Burgos, Valencia, Barcelona y Nápoles (García Estradé, 2019), se ha seleccionado la bóveda de la Capilla de la Presentación en la Catedral de Burgos por su singularidad de tener un óculo para proporcionar una iluminación cenital a la capilla (Sánchez-Soto, 2018).

La Capilla de la Presentación es un espacio funerario promovido por el canónigo don Gonzalo Lerma, realizada por el maestro Juan de Matienzo entre los años 1519 y 1522, e inspirado en la Capilla de los Condestables situada en la misma Catedral (Gil-López, 2018) (de la Fuente, 2021). La sala se cubre con una bóveda de crucería gótica (Palacios, 2009), de planta octogonal regular. La bóveda descansa sobre un sistema doble de trompas.

Esta bóveda se encuentra protegida por una cubierta a 8 aguas que además de no transmitir acciones sobre la misma, contribuye a reducir las deformaciones producidas por los fenómenos atmosféricos. Esta circunstancia permite estudiar una geometría real, que, como hipótesis a confirmar, diferirá poco de la geometría primitiva de la bóveda, que incluye los errores de ejecución y/o replanteo (Teruel, 2019).

Para conseguir una mayor fiabilidad en la elaboración del modelo, es fundamental realizar un análisis geométrico (traza y monte) lo más fidedigno posible.

En el gótico tardío, las nervaduras de las bóvedas góticas se enriquecen con otros nuevos nervios, como son los terceletes, ligaduras y combados, hasta llegar a las complejas bóvedas estrelladas del Renacimiento español. Para un levantamiento en tres dimensiones es necesario controlar los radios de curvatura de todos los arcos, pues de lo contrario no

se podrán situar las claves secundarias. Para ello, no se emplean alzados propiamente dichos, sino secciones en verdadera magnitud (López Mozo, 2020).

En este estudio se estudian gráficamente las relaciones geométricas que han originado el trazado de la bóveda de la Capilla de la Presentación en la Catedral de Burgos.

2. ANÁLISIS GEOMÉTRICO

Para el desarrollo de este trabajo de investigación se ha realizado un levantamiento de la geometría real de la bóveda utilizando un método fotogramétrico que ha consistido en elegir ocho estaciones, convenientemente situadas para evitar zonas de sombra en la bóveda, desde donde se han realizado varias tomas fotográficas con una cámara digital de alta resolución, empleando un objetivo calibrado.

Mediante el programa informático Photomodeler se han referenciado los mismos puntos espaciales en distintas fotografías. Los puntos elegidos coinciden con las juntas de la piedra que conforman las nervaduras (ojivos, terceletes, rampantes y combados) y los cascos de plementería, debido a que son las posiciones más fácilmente localizables en las distintas tomas (figura 1). Además, al tratarse de una bóveda de planta octogonal, se han seleccionado los ocho puntos de referencia que coinciden con los vértices de la planta octogonal a la cota de la línea de impostas. Dicha cota define el plano de arranque de la bóveda.

Figura 1



Fuente: elaboración propia

El conjunto de puntos obtenidos mediante el estudio fotogramétrico se incluye en un fichero DXF, capaz de ser leído por el programa de dibujo Rhinoceros, con posibilidad de modelar superficies mediante NURBS (Non Uniform Rational B-Splines).

El análisis geométrico de estos datos se realiza mediante una aplicación informática, desarrollada específicamente para este trabajo, que se explica posteriormente.

Posteriormente, se ha obtenido la geometría teórica (inicial, eliminando los errores de ejecución y/o replanteo), apoyándose en los criterios extraídos de las fuentes escritas relacionadas con este tipo de bóvedas (Gómez, 1998) (Gil-Lopez, 2012). Entre ellos destacan:

- Por tratarse de una bóveda de crucería gótica, la geometría de cada uno de los nervios principales discurre en un plano vertical y, por lo tanto, al proyectarlo en planta, su traza será una línea recta.
- Al estudiar una bóveda de planta central, y más concretamente octogonal, las proyecciones de los nervios ojivos y rampantes confluyen en el centro geométrico del octógono.
- Al tratarse de un trazado gótico, la geometría de la montea de los nervios principales de la bóveda (ojivos, rampantes y terceletes) es circular, aunque se desconoce si el centro de los mismos se encuentra a la cota de la línea de imposta y, por consiguiente, su tangente en el arranque es vertical.

Partiendo de los criterios expuestos y de otros recogidos en fuentes escritas, se procede a analizar, mediante un método fundamentalmente gráfico, las relaciones geométricas utilizadas en el diseño de la traza y de la montea de la bóveda, para posteriormente definir la forma de la misma.

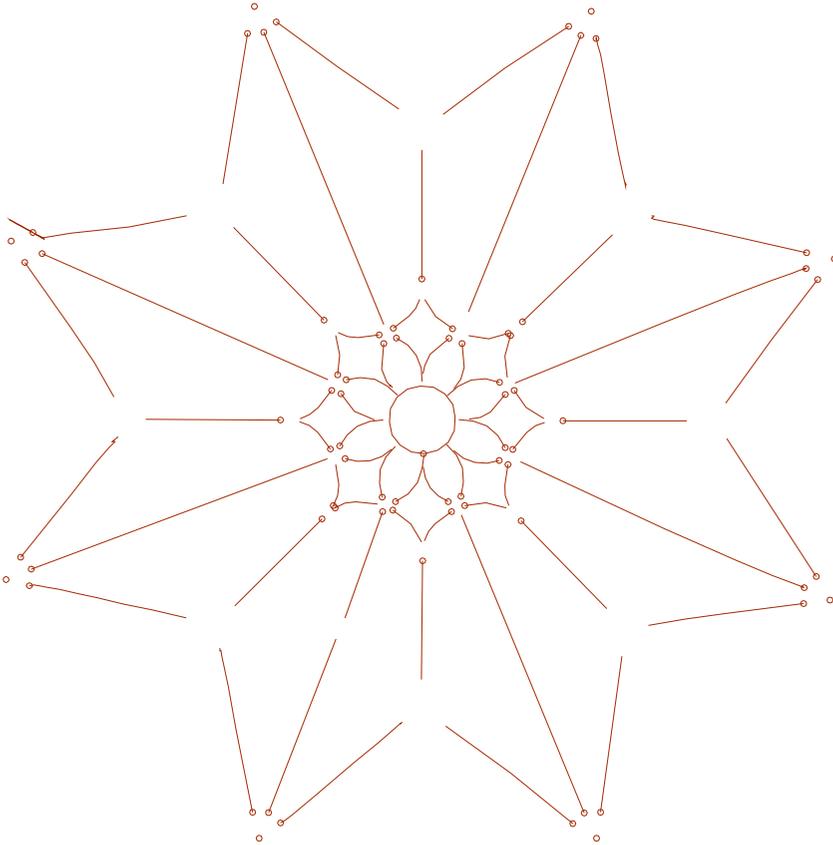
Simultáneamente se superpone a la geometría teórica de la bóveda, la geometría obtenida partiendo de los datos conseguidos mediante el método fotogramétrico, y posteriormente se analizan las diferencias existentes entre ambos trazados.

A continuación, se describe el método utilizado.

2.1. TRAZA

Se han proyectado sobre un plano horizontal los ocho vértices de la planta octogonal de la bóveda, tomados a la altura de la línea de impostas y los puntos del intradós de los nervios ojivos, rampantes, terceletes y combados con objeto de poder obtener relaciones geométricas a partir del trazado en planta de la bóveda (figura 2).

Figura 2



Fuente: elaboración propia

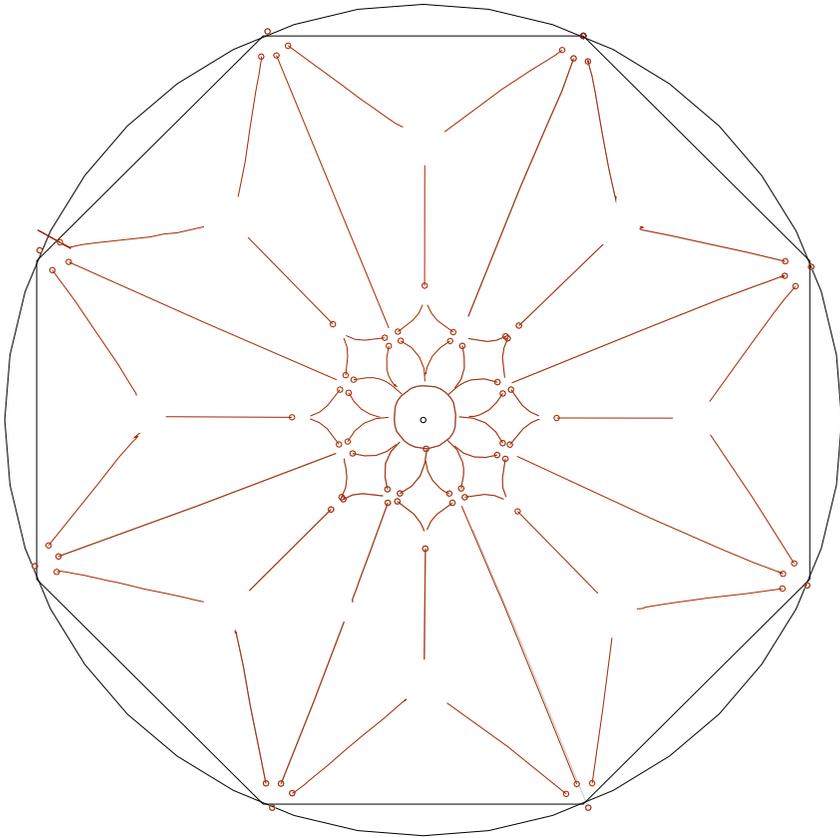
De acuerdo con el primer criterio, extraído de las fuentes escritas consultadas, se analizan las proyecciones de la nube de puntos obtenidos del intradós de los nervios ojivos y rampantes. Mediante la aplicación informática, se dibujan líneas rectas definidas por parejas de puntos pertenecientes a nervios opuestos, y por consiguiente pertenecientes al mismo plano de simetría de la bóveda. Posteriormente se hallan los puntos de intersección de cada par de rectas. La media aritmética de sus coordenadas definirá el centro del octógono.

Este proceso se ha repetido con cada pareja de terceletes que desembocan en el mismo nervio ojivo, con objeto de determinar la distancia

entre los vértices del octógono y el centro. Posteriormente, se ha hallado la media aritmética de todas las distancias para calcular el radio de la circunferencia circunscrita a la planta octogonal.

Definido el centro, el radio y los ocho vértices se puede trazar la planta octogonal (figura 3).

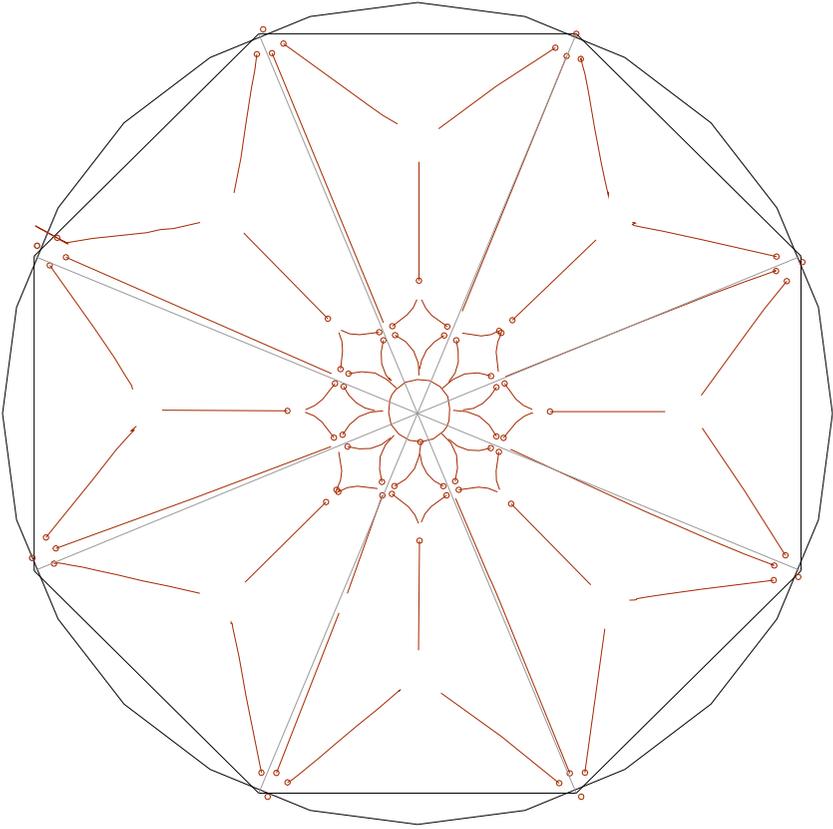
Figura 3



Fuente: elaboración propia

La representación en planta de los nervios **ojivos** serán rectas que unen los vértices del octógono (figura 4).

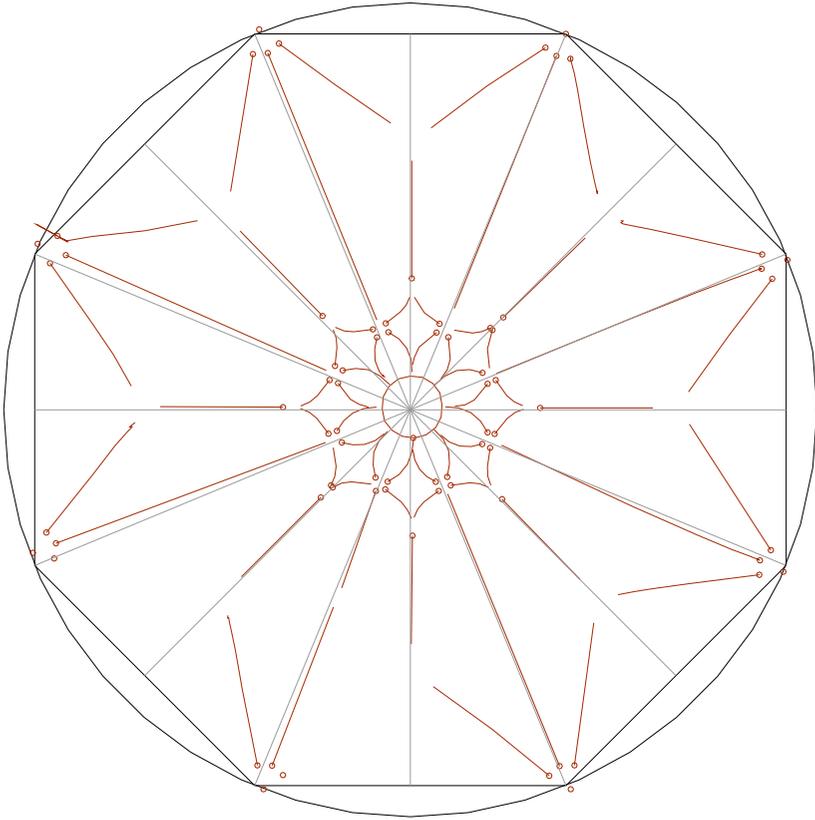
Figura 4



Fuente: elaboración propia

El trazado de los **rampantes** resulta de unir mediante una línea recta el centro del octógono con el punto medio de cada lado de este (figura 5).

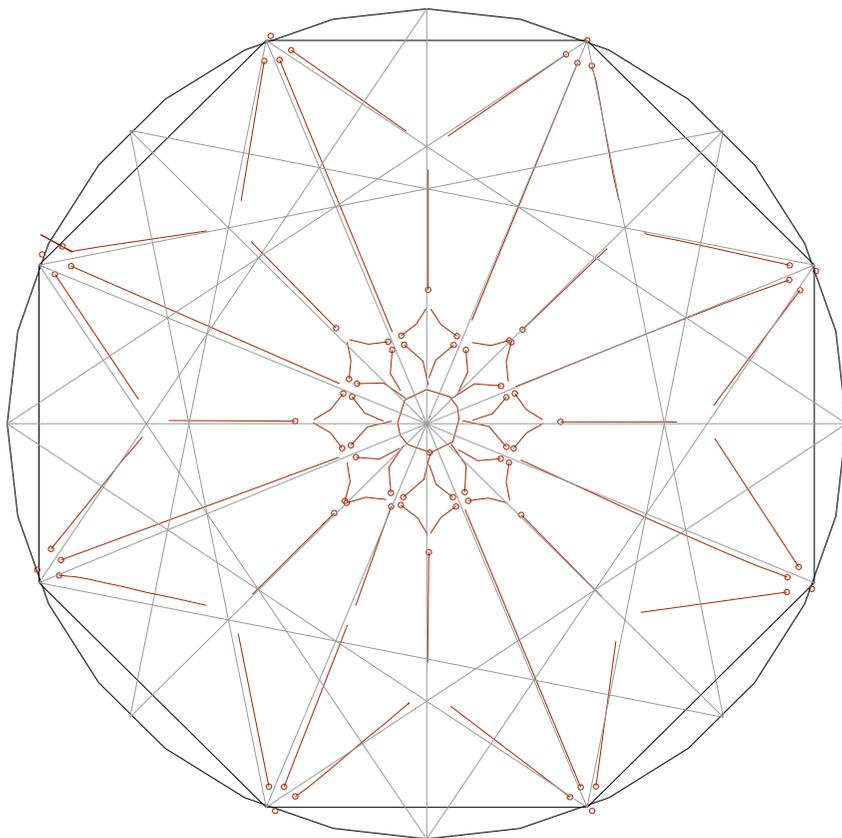
Figura 5



Fuente: elaboración propia

Para obtener el trazado en planta de los **terceletes**, se unen los vértices del octógono con la intersección entre los rampantes y la circunferencia circunscrita, tal y como se muestra en la figura 6.

Figura 6



Fuente: elaboración propia

Los nervios **combados** en la bóveda de estudio están formados por dos familias que se denominan en este trabajo: exterior, a la más alejada del centro; e interior, a la más próxima.

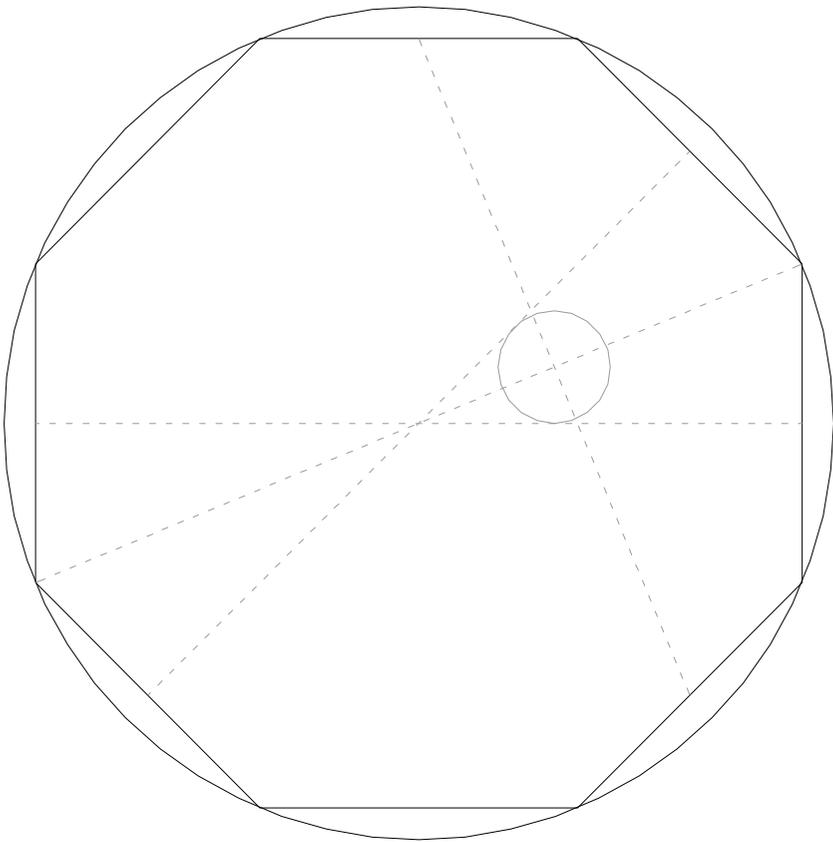
Considerando que en los trazados góticos es habitual el uso de curvas de trazado circular, se decide confirmar esta hipótesis en ambas familias.

Para ello, se ha analizado la nube de puntos obtenida relativa al intradós de los combados mediante la aplicación informática ya utilizada, con objeto de obtener el centro de las circunferencias. Este proceso de automatización consiste en hacer combinaciones de puntos, tomados de

tres en tres, y hallar las circunferencias definidas por los mismos. A partir de ellas, se obtiene el centro y radio medios.

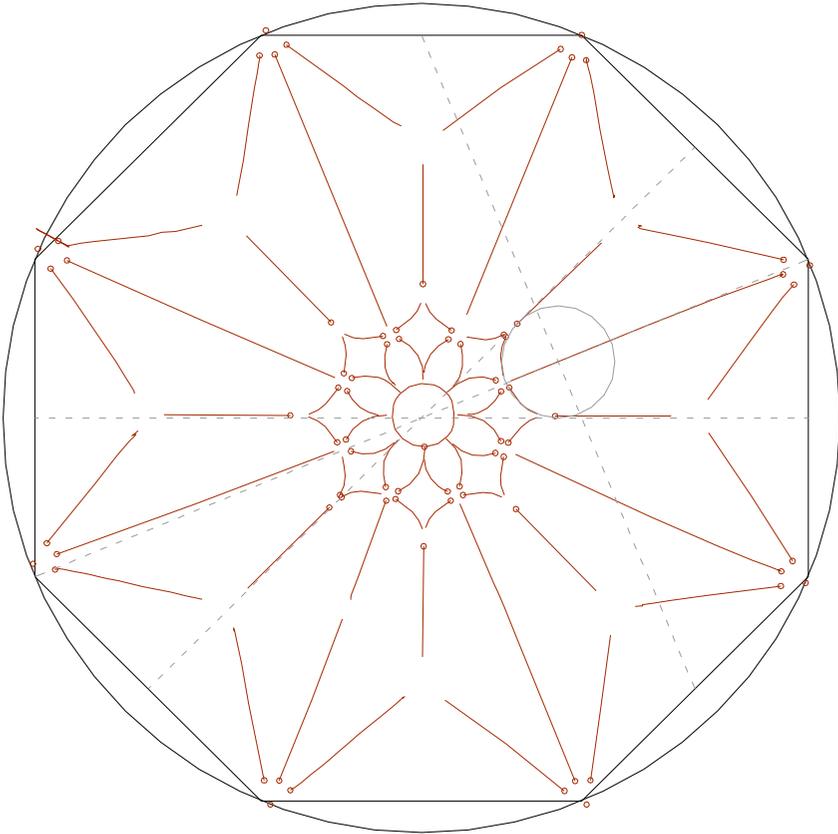
Con respecto a la familia exterior, los centros de las circunferencias se sitúan en la intersección de los nervios ojivos con las líneas que unen los puntos medios de los lados del octógono y su radio viene determinado por la tangencia con los dos rampantes adyacentes, tal y como muestran las figuras 7, 8, y 9.

Figura 7



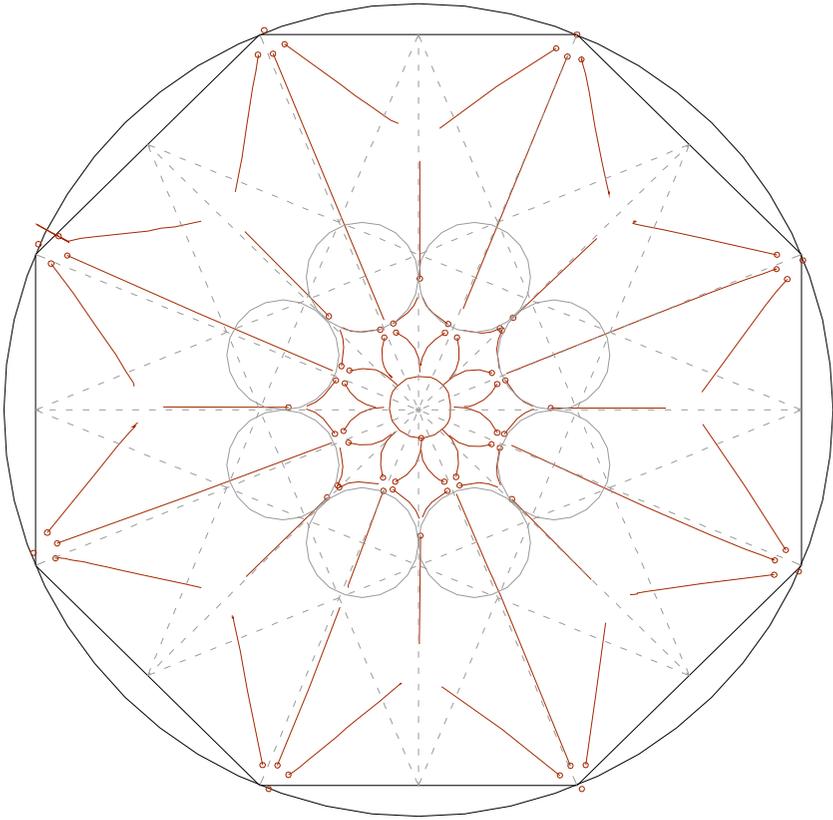
Fuente: elaboración propia

Figura 8



Fuente: elaboración propia

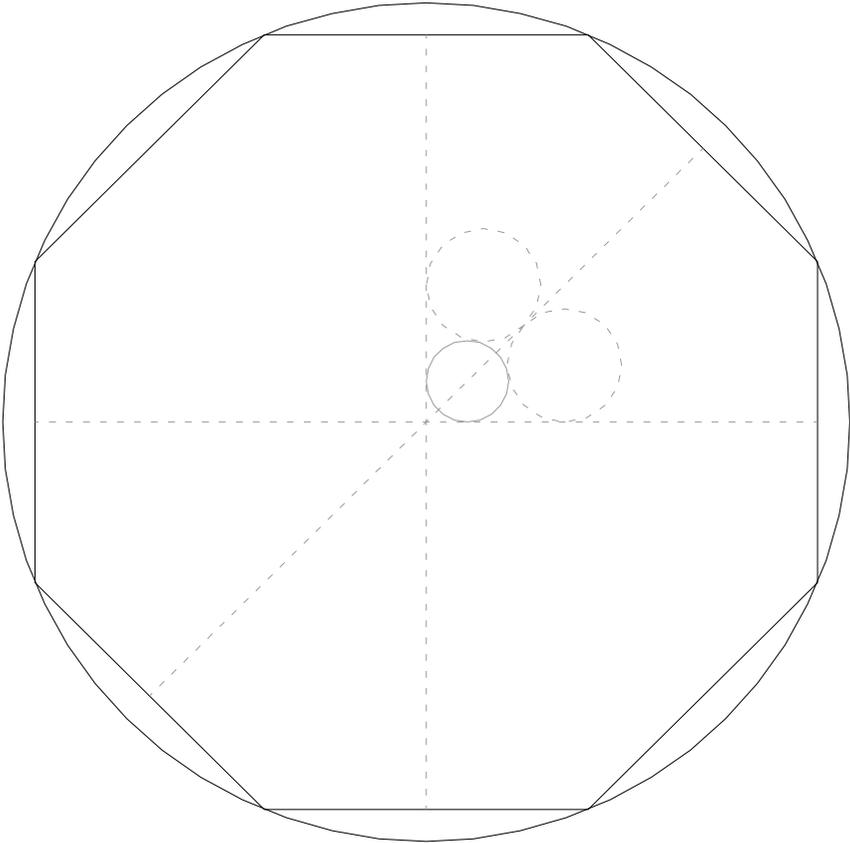
Figura 9



Fuente: elaboración propia

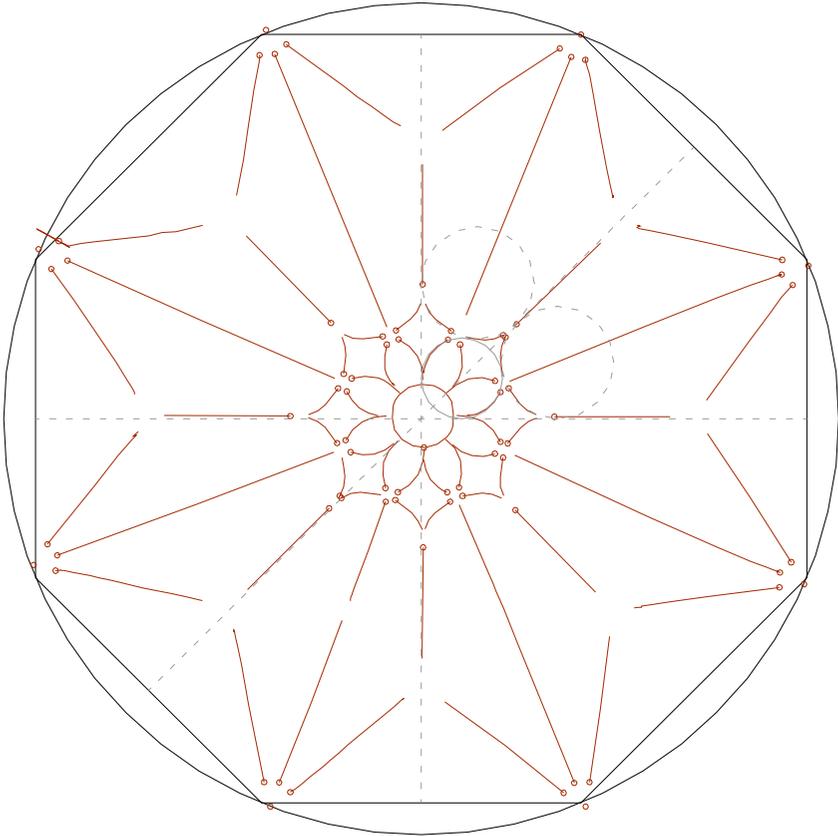
Los centros de la familia interior se sitúan en los rampantes y el trazado de los mismos viene determinado por la tangencia con los rampantes adyacentes y los combados más próximos de la familia exterior (ver fig. 10, 11, y 12).

Figura 10



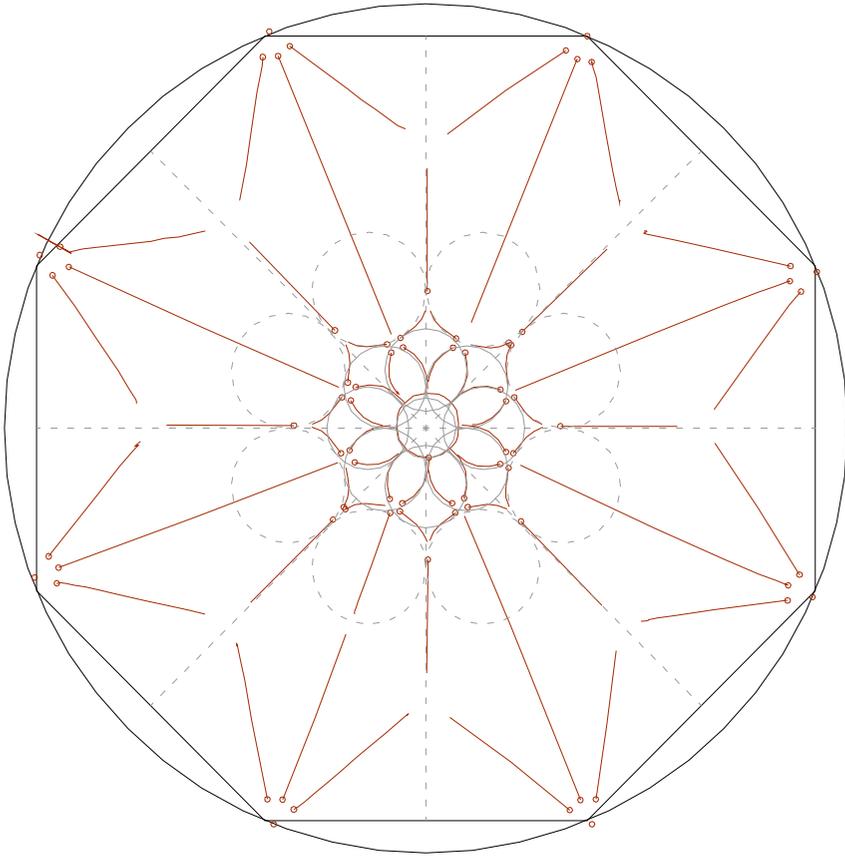
Fuente: elaboración propia

Figura 11



Fuente: elaboración propia

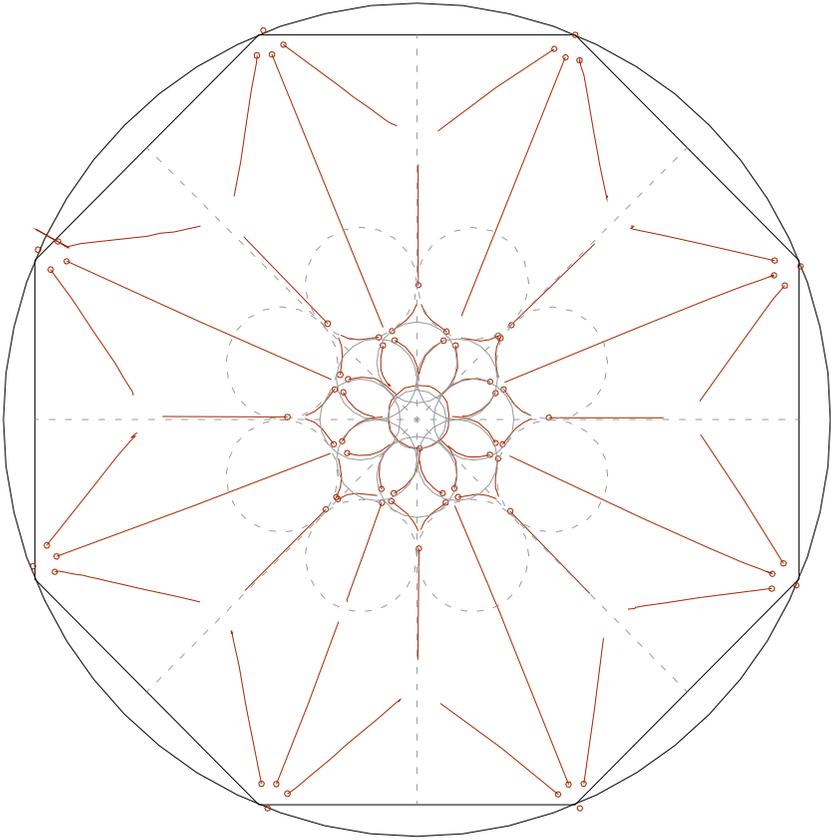
Figura 12



Fuente: elaboración propia

Al superponer la planta de la bóveda obtenida mediante las relaciones geométricas descritas anteriormente, con la conseguida mediante los datos extraídos del estudio fotogramétrico, se observan ligeras diferencias, tal y como refleja la figura 13, que se atribuyen a: errores de replanteo y/o de ejecución; deformaciones producidas por empujes, asientos diferenciales, erosión, etc.; o incluso pequeños errores en la toma de datos.

Figura 13



Fuente: elaboración propia

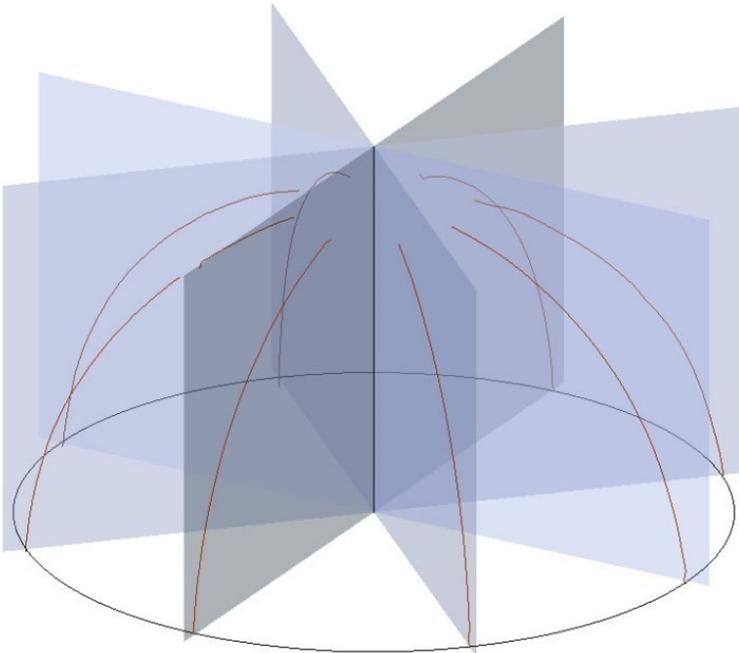
Por consiguiente, se puede afirmar que los trazados reguladores de esta bóveda no se generan a partir de tramas geométricas, como sucede en ejemplos fundamentalmente alemanes, sino que obedecen a las relaciones geométricas enunciadas anteriormente.

2.2. MONTEA

Del análisis de las fuentes escritas, se extrae que la geometría de los nervios ojivos, rampantes y terceletes ha de ser circular y que los nervios ojivos y rampantes pertenecen al haz de planos verticales cuyo eje es la recta vertical que pasa por la clave polar de la bóveda.

Para determinar la geometría espacial de los nervios **ojivos**, se proyectan los puntos, obtenidos mediante el estudio fotogramétrico, sobre los planos verticales correspondientes, con objeto de conseguir curvas planas (figura 14).

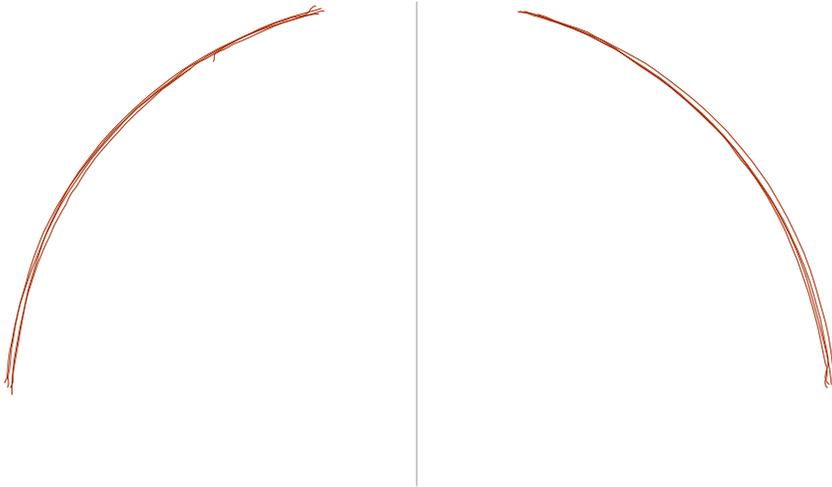
Figura 14



Fuente: elaboración propia

Posteriormente, se superponen las curvas planas obtenidas, mediante un giro alrededor del eje del haz de planos, para comprobar si los nervios ojivos puestas pertenecen a una misma circunferencia (figura 15).

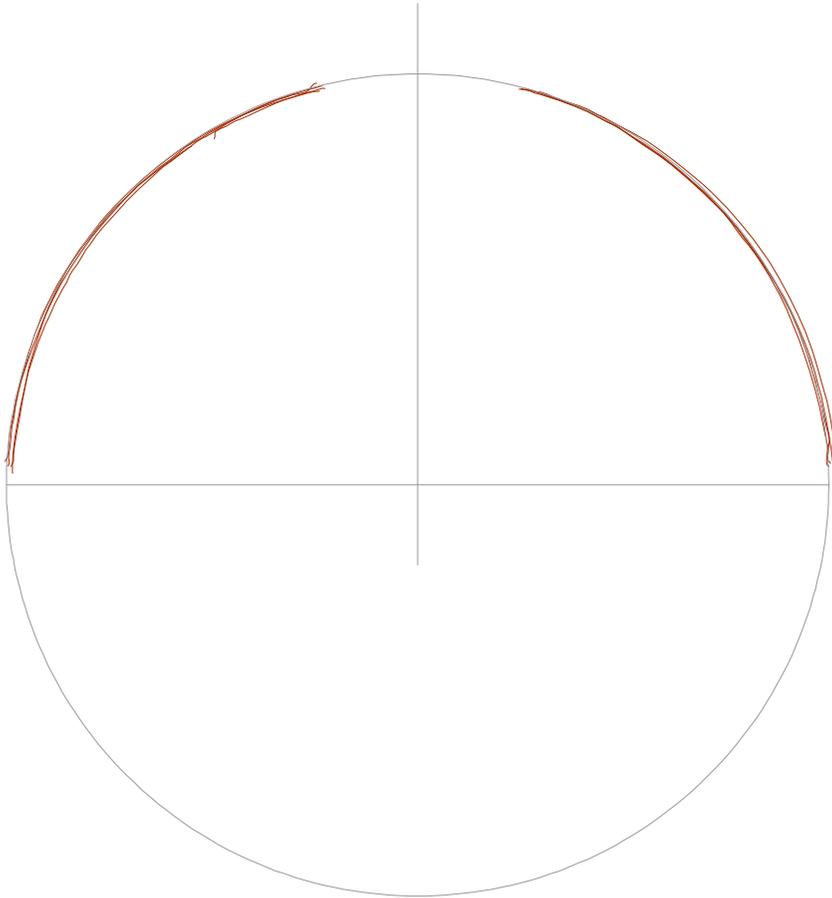
Figura 15



Fuente: elaboración propia

Para confirmar que las montañas son circulares, se ha desarrollado una aplicación informática específica, capaz de escoger combinaciones de tres puntos del intradós del arco y obtener su centro. Repitiendo este proceso automáticamente con todos los puntos obtenidos, se consigue dibujar la familia de circunferencias que cumple esta condición. Finalmente, a través de la misma aplicación, se obtienen los centros y los radios de cada una de ellas, lo que permite determinar la circunferencia media, utilizando un método exclusivamente gráfico (figura 16).

Figura 16

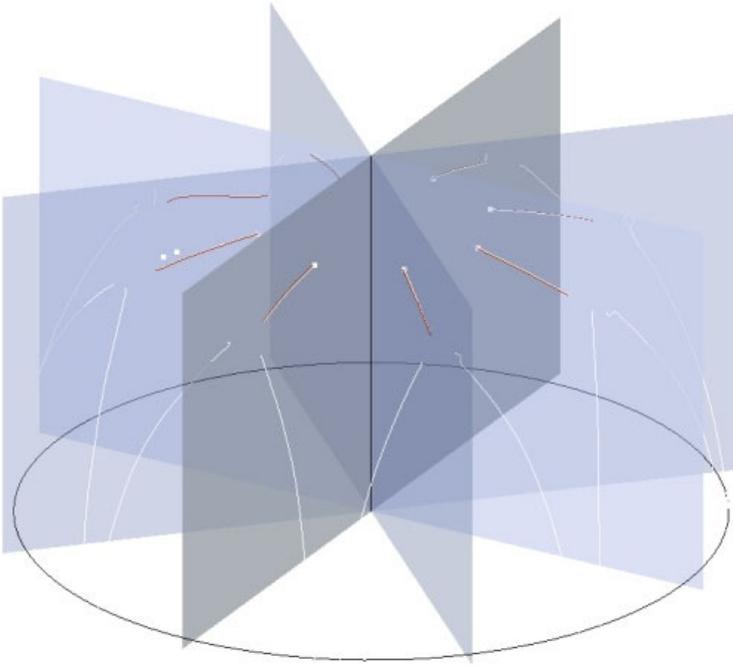


Fuente: elaboración propia

De acuerdo con la figura anterior, se puede afirmar con rigurosidad, que la geometría de los nervios ojivos opuestos pertenece a una misma circunferencia y que el centro de la misma se sitúa en la línea de impostas que determina el arranque de la bóveda, y por consiguiente, se confirma que se trata de una bóveda no peraltada.

El método empleado para determinar la monte de los **rampantes** es similar al utilizado en la obtención de los ojivos (figura 17).

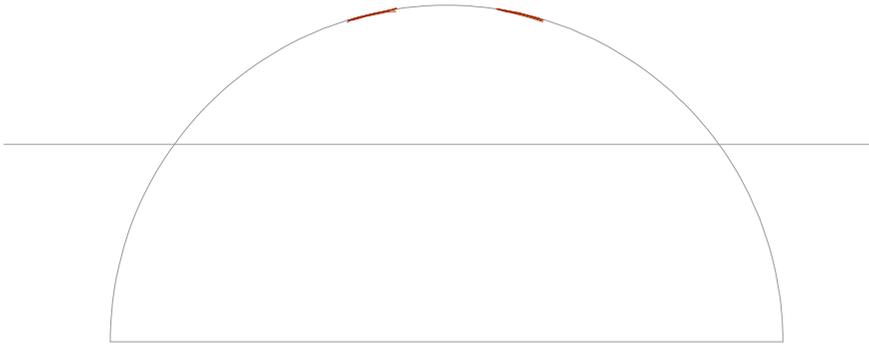
Figura 17



Fuente: elaboración propia

Tras su análisis, se puede concluir que, al igual que en el caso anterior, los rampantes opuestos pertenecen a una misma circunferencia. Sin embargo, a diferencia de los nervios ojivos, el centro de la misma no está en la línea de impostas sino a una cota inferior. La figura 18 refleja la semicircunferencia de los nervios rampantes y la línea de impostas. No ha sido posible extraer ninguna relación entre los radios de las circunferencias de los nervios ojivos y de los rampantes.

Figura 18

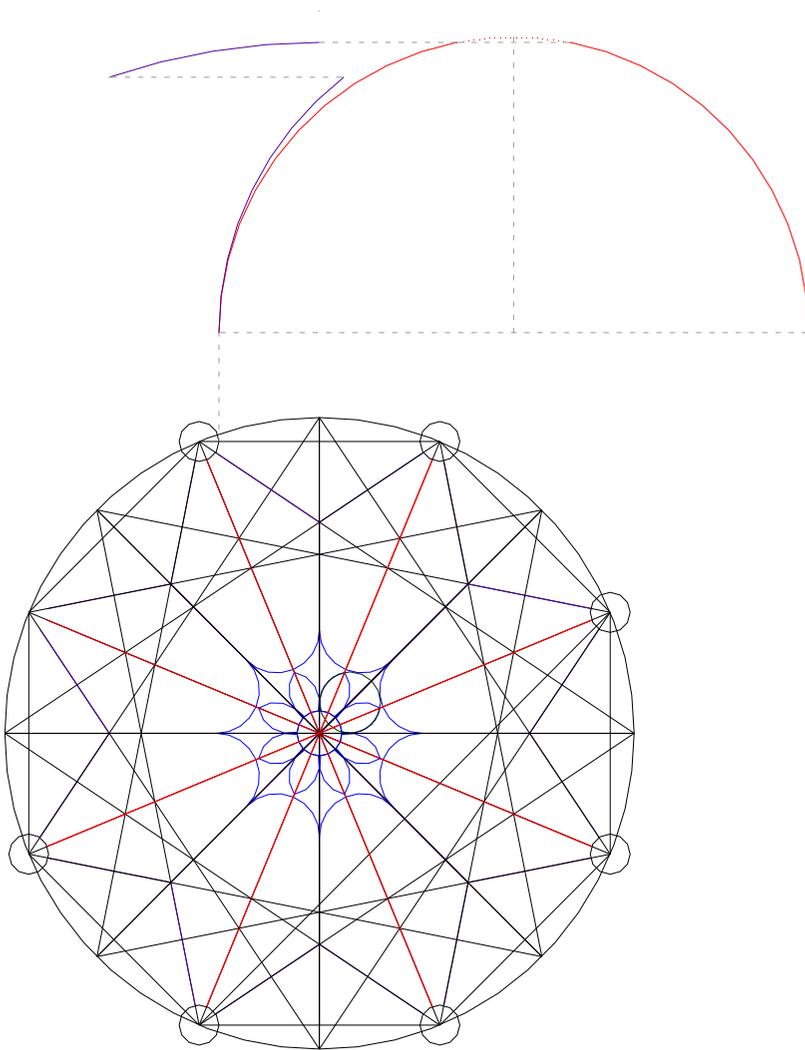


Fuente: elaboración propia

La mayor dimensión del radio de los nervios rampantes frente a los nervios ojivos produce un perfil bastante alejado de la bóveda esférica, más propia de trazados renacentistas (bóvedas de rampante redondo), y más cercano al espinazo prácticamente horizontal, característico de la bóveda del gótico clásico francés (bóvedas de rampante plano). Esta solución queda plenamente justificada para conseguir una mayor superficie de iluminación perimetral que complementa a la iluminación cenital de la bóveda.

Con la traza de la bóveda y la monte de los ojivos y rampantes, se puede obtener directamente la monte de los **terceletes** mediante un abatimiento del plano en el que está contenido, siempre que el centro de la circunferencia se sitúe a la misma cota que la línea de impostas (figura 19).

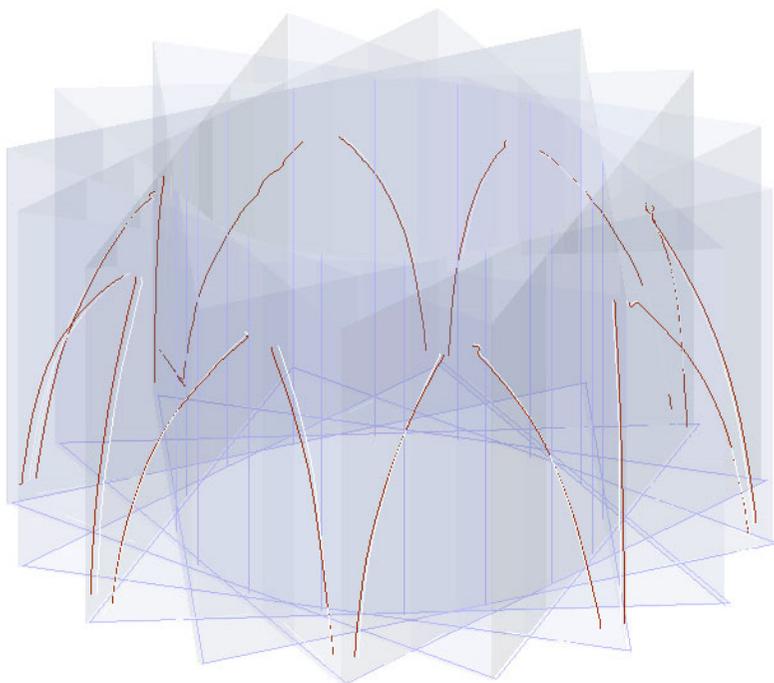
Figura 19



Fuente: elaboración propia

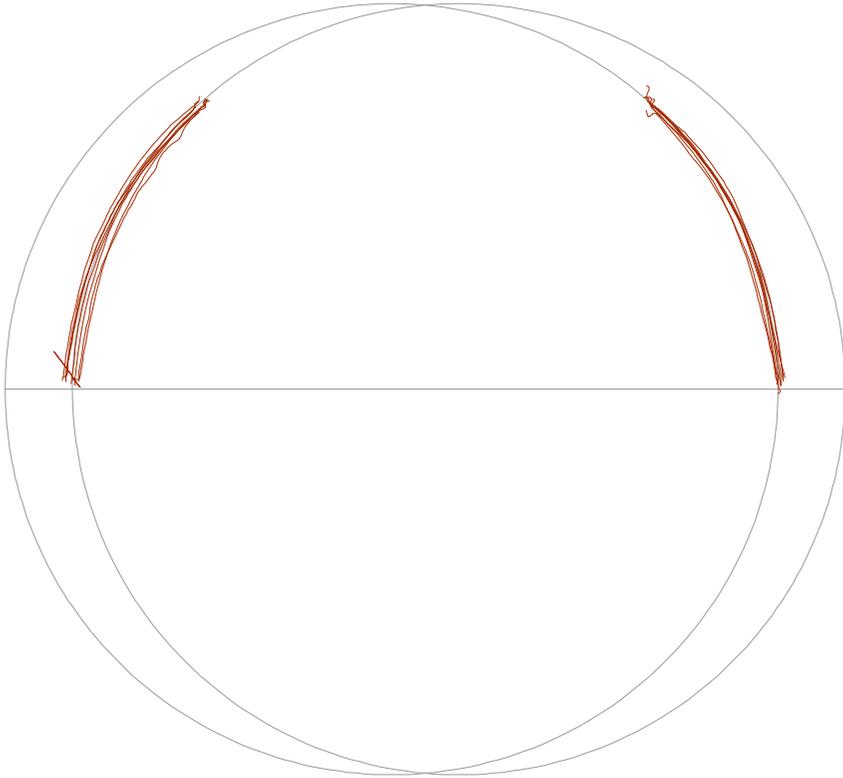
Para verificar lo expuesto anteriormente, se halla la geometría del ter-celete siguiendo el mismo proceso utilizado en los dos casos anteriores. El resultado obtenido se muestra en las figuras 20 y 21.

Figura 20



Fuente: elaboración propia

Figura 21



Fuente: elaboración propia

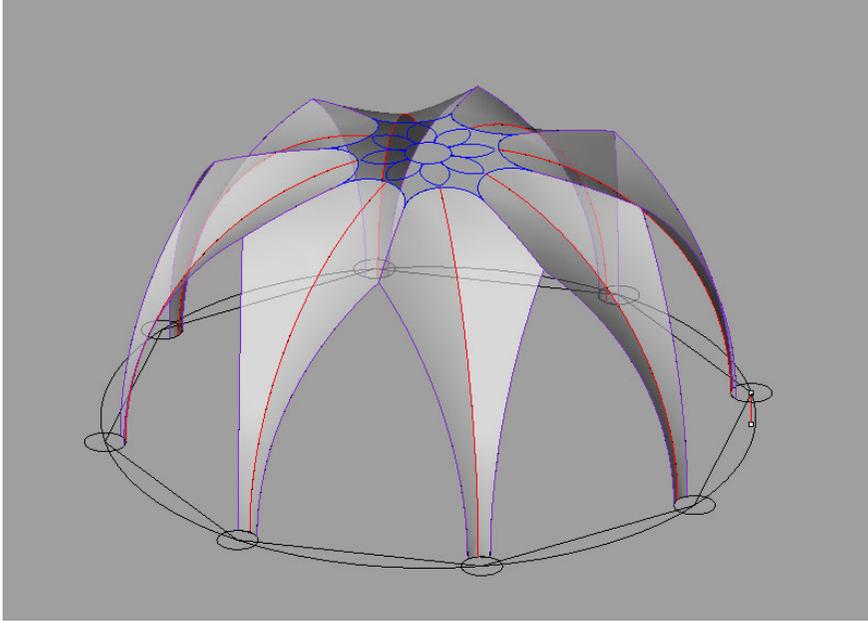
Del análisis de la figura anterior, se desprende que los centros de la circunferencia que unen el intradós de los terceletes se sitúan en la línea de impostas, sin embargo, su radio es mayor al de los nervios ojivos. Por otro lado, cabe señalar que, pese a estar alineados dos a dos, no pertenecen a la misma circunferencia.

Comprobando la geometría del tercelete obtenida por ambos métodos (el primero puramente geométrico y el segundo exclusivamente gráfico), se aprecia que el resultado es muy similar, habiendo un error inferior al 2%, quedando validada la aplicación informática desarrollada para este trabajo.

Con los datos obtenidos del estudio fotogramétrico, no ha sido posible hallar la geometría espacial de los nervios **combados**.

El modelado de la bóveda, según la traza y montea obtenidas anteriormente, se representa en la figura 22.

Figura 22



Fuente: elaboración propia

En la figura anterior, se añaden los cascos de plementería generados por las curvas perimetrales a los mismos según el programa Rhinoceros. Esto da como resultado superficies alabeadas de geometría más compleja cuya explicación constructiva radica en el apoyo de las piezas de piedra en los nervios analizados. Un estudio en profundidad de dichas superficies será motivo de un futuro trabajo de investigación.

2.1. DIFERENCIAS GEOMÉTRICAS

Al superponer la traza de la bóveda obtenida mediante las relaciones geométricas descritas anteriormente, con la conseguida mediante los datos extraídos del estudio fotogramétrico, se observan ligeras

diferencias, que se atribuyen a: errores de replanteo y/o de ejecución; deformaciones producidas por empujes, asientos diferenciales, erosión, etc.; o incluso pequeños errores en la toma de datos.

La comparación de la geometría del tercelete obtenida a partir del nervio ojivo y rampante, y la obtenida mediante la aplicación informática desarrollada para este trabajo, valida ésta última puesto que la diferencia entre ambas es inferior al 2%,

Con los datos obtenidos del estudio fotogramétrico, no ha sido posible hallar la geometría espacial de los nervios combados. Es probable que técnicas de medición más precisas como el escáner láser terrestre puedan ser de mayor utilidad. Sin embargo, no conviene despreciar la técnica empleada (estudio fotogramétrico junto con un análisis gráfico mediante la aplicación informática desarrollada), por su mayor versatilidad y el alto grado de precisión obtenido en el ejemplo analizado.

3. CONCLUSIONES

Del análisis geométrico sobre la geometría de esta bóveda de la Capilla de la Presentación en la Catedral de Burgos, se han sacado las conclusiones siguientes:

- La traza de la bóveda no se genera a partir de tramas geométricas, como sucede en ejemplos fundamentalmente alemanes, sino que obedece a las relaciones geométricas descritas anteriormente.
- La monte de los nervios ojivos opuestos pertenece a una misma circunferencia y el centro de la misma se sitúa en la línea de impostas que determina el arranque de la bóveda, y por consiguiente, se confirma que se trata de una bóveda no peraltada.
- Los nervios rampantes opuestos pertenecen a una misma circunferencia, pero su centro no está en la línea de impostas sino a una cota inferior. Sin embargo, no ha sido posible extraer relaciones entre los radios de las circunferencias de los nervios ojivos y rampantes.
- La mayor dimensión del radio de los nervios rampantes frente a los nervios ojivos produce un perfil bastante alejado de la bóveda esférica, más propia de trazados renacentistas

(bóvedas de rampante redondo), y más cercano al espinazo prácticamente horizontal, característico de la bóveda del gótico clásico francés (bóvedas de rampante plano). Esta solución queda plenamente justificada para conseguir una mayor superficie de iluminación perimetral que complementa a la iluminación cenital de la bóveda.

- Los centros de la circunferencia que unen el intradós de los terceletes se sitúan en la línea de impostas, sin embargo, su radio es mayor al de los nervios ojivos. Por otro lado, cabe señalar que, pese a estar alineados dos a dos, no pertenecen a la misma circunferencia.

4. REFERENCIAS

- Cassinello Plaza, M^a Josefa, (1996) Bóvedas góticas españolas. Influencia de la configuración constructiva actual en su estabilidad. Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Madrid. 19-21 de septiembre de 1996. ISBN 84-7790-252-6, págs. 129-138
- de la Fuente Martínez, Constantino; García Velasco, Juan Jesús y Martín Corrales, Luis M.^a (2021) Tesoros matemáticos de la catedral de Burgos. Sociedad Castellana y Leonesa de Educación Matemática "Miguel de Guzmán". ISBN 978-84-09-26562-6. Burgos. Spain.
- García Estradé, M^a Carmen (2019). La catedral gótica en su simbolismo. El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica) San Lorenzo del Escorial, pp. 31-58. ISBN: 978-84-09-14193-7
- Gil-Lopez, Tomás. (2012). The Vault of the Chapel of the Presentation in Burgos Cathedral: "Divine Canon? No, Cordovan Proportion". Nexus Network Journal 14 177–189. DOI: <https://doi.org/10.1007/s00004-011->
- Gil-Lopez, Tomás, Verdu-Vazquez, Amparo, Lopez-Zaldivar, Oscar, Lozano-Diez, Rafael. (2018). Analysis of gothic squinch tracing methods through two historical cases. DYNA, 93(2). 141-144. DOI: <https://doi.org/10.6036/8490>
- Gómez, Javier. (1998). El gótico español de la Edad Moderna: Bóvedas de crucería. Valladolid (Spain): Universidad de Valladolid.
- Huylebrouck, D., Buitrago, A. R., & Iglesias, E. R. (2011). Octagonal Geometry of the Cimbório in Burgos Cathedral. Nexus Network Journal, 13(1), 195–203. doi:10.1007/s00004-011-0057-5

- López Mozo, Ana; Rabasa Díaz, Enrique y Alonso Rodríguez, Miguel Ángel. (2020). Traza, construcción y levantamiento de nervios combados en bóvedas. El patrimonio gráfico. La gráfica del patrimonio: XVIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Zaragoza, 21-25 de septiembre de 2020
- Navarro Camallonga, Pablo (2021). Tesis: Bóvedas aristadas: levantamiento y estudio histórico-constructivo. Universidad de Alcalá
- Palacios, José Carlos. (2009). La construcción de la bóveda de crucería. Ed. El Arte de la Piedra. Teoría y Práctica de la Cantería (pp. 27-51). Madrid (Spain): Fundación Universitaria San Pablo CEU.
- Rabasa Díaz, E. (2007). Investigación: La construcción en piedra de cantería en el ámbito hispánico: fuentes escritas y patrimonio construido. Entidad financiadora: Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid. Spain
- Sánchez-Soto, Pedro José (2018). Las vidrieras de la Catedral de Burgos. Llull, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas 41(85).
- Teruel, C. (2019). El quadrivium y la catedral gótica. Módulo arquitectura CUC, 22. <https://doi.org/10.17981/mod.arq.cuc.22.1.2019.08>
- Tony Hunt's Structures Notebook. (2003)
- Torroja Miret, Eduardo, (2008) Razón y ser de los tipos estructurales. Colegio de Ingenieros de Caminos. ISBN 978-84-38-00370-1. Madrid, Spain

LA ARQUITECTURA DESCONOCIDA DE LEONARDO DA VINCI

DAVID HIDALGO GARCÍA
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Y no ejerció solo una profesión, sino todas aquellas en las que intervenía el dibujo. Tenía una inteligencia tan divina y maravillosa, y era tan buen geómetra, que no solo practicó la escultura y la arquitectura, sino que quiso que su profesión fuese la pintura (Vasari, 2005).

Los estudios de Leonardo dentro del campo de la arquitectura son muy amplios y variados⁷⁰. Sus Códices albergan temas relacionados con la edificación, sistemas y elementos constructivos, elementos de estática e incluso reparación de grietas y daños sísmicos. Dentro del ámbito de la edificación, los estudios y propuestas de actuación se reducen a tres grandes áreas o temáticas: edificios religiosos, edificios civiles y arquitectura militar. Entre los primeros, Leonardo les otorgó una gran importancia a los estudios de templos de planta central inspirados en el Panteón de Roma y muy habituales durante el Renacimiento⁷¹, posiblemente por la relación de aprendizaje que mantuvo con Donato Bramante. Las iglesias estudiadas y reflejadas en sus códices son aparentemente ideas de volúmenes que pretenden simplemente obtener una unidad volumétrica general y compositiva (Franchetti, 1985). Prueba de

⁷⁰ El autor Tafuri y con relación al sistema de trabajo que llevó Leonardo en el campo de la arquitectura, indica: 'El obstinado rigor de Leonardo es la única herramienta que le permite identificar la forma correcta de la investigación experimental en las disciplinas de la arquitectura', (Tafuri, 1982)).

⁷¹ Durante este periodo se consolidaron dos tipos de templos: el de planta central y el de planta basilical. En relación con los primeros, destacan los de planta circular o con ciertas combinaciones del círculo. Rudolf Wittkower (citado en Lotz, 1985: 65) llegó a la conclusión de que estos edificios se planteaban así ya que el círculo era considerado la forma geométrica más perfecta.

ello, es la gran variedad de estudios de iglesias y basílicas que encontramos repartidas en el Manuscrito B. Sin embargo, la propuesta de intervención en el cimborrio del Duomo de Milán puede ser considerada como algo más que un simple estudio compositivo de edificio religioso.

Leonardo creó muchas de las características formales de la arquitectura del cinquecento sin haber construido ni un solo edificio[.....] Esto se consiguió en buena parte gracias al influjo que ejerció sobre Bramante [.....](Rowe, 2013).

Pero esta afirmación va aún más allá con los comentarios del autor Arnaldo Bruschi:

La presencia de Leonardo en Milán, podría explicar en parte el avance que se produce en las obras de Bramante a partir de 1488. Bramante pasa de una fase en la que busca una arquitectura esencialmente pictórica y escenográfica, a una etapa en la que, sin renegar de su concepción ilusionista, que se refina y madura..., el edificio se configura en sus espacios interiores y en sus volúmenes exteriores como una máquina (Bruschi, 1987).

Por lo que es evidente su influencia en los trabajos de Bramante a través de los cuales se produjo un cambio en la concepción arquitectónica del propio arquitecto milanés.

Con respecto a los segundos, el ámbito de actuación se centró en la elaboración del diseño de villas-palacio para la aristocracia de la época, por ejemplo, la Villa Guiscardi para el gobernador Charles d'Amboise o el palacio de Romorantín para el Rey de Francia.

En el tercer grupo, realizó innumerables estudios y propuestas de fortificaciones militares, edificios fortaleza, castillos o elementos constructivos relacionados con la temática. Entre ellos destacan los estudios del Castello de Milán, fortificación de Piombino, estudios de fortificaciones inclinadas, o incluso la torre de 130 metros de altura para el Castillo Sforzesco. Es necesario aclarar que este grupo no va a ser estudiado dentro de este artículo ya que dicha temática se encuentra incluida dentro del campo de la arquitectura militar. Hasta el siglo XVI el campo de la arquitectura incluía edificios, castillos, fortalezas y cualquier elemento arquitectónico. A partir del siglo XVI la arquitectura sufre una diferenciación importante: por un lado, la parte civil y por otro, la militar (Vera, 2010).

Leonardo también reflejó innumerables estudios relacionados con diversos elementos arquitectónicos, tales como estudios de encimbrado de arcos, investigaciones sobre la rotura de muros y el desarrollo de grietas en los edificios. Estas últimas investigaciones se intensificaron a partir del año 1506 y son consideradas por algunos autores como un tratado en la materia (Pedretti, 1988). De entre ellas destaca la realizada por el autor Pacioli: “Il Pacioli afferma che Leonardo aveva in progetto un trattato sull'architettura, di cui, probabilmente, avrebbero dovuto far parte le note gli schizzi “per una città idèale” contenuti nel Codice B”⁷². Tal y como indica el autor, consistió en un plan de Leonardo del que no existe confirmación de su puesta en práctica. También lo indica el autor Heydenreich: “Tutta la tematica dell'architettura aveva in mente di ordinare e sistemare nella forma di un vero e proprio trattato”⁷³.

Para el estudio de la producción arquitectónica de Leonardo se suelen seguir dos vías. La primera mediante el estudio de las distintas tipologías arquitectónicas indicadas, es decir, edificios religiosos, civiles, y otros estudios arquitectónicos, o bien realizando un estudio cronológico. Se ha optado por esta última ya que se pretende estudiar la evolución arquitectónica que experimentó en sus trabajos y la relación entre esta y sus estancias en las diferentes ciudades.

2. OBJETIVOS

Los objetivos planteados en la presente investigación son los siguientes:

- Exponer la evolución de las propuestas arquitectónicas propuestas por Leonardo da Vinci.
- Analizar y posteriormente comparar las propuestas de Leonardo da Vinci con las de otros arquitectos del Renacimiento.

⁷² Citado en Heydenreich, Ludwig. Leonardo. Rembrandt verlag, Berlín 1943: 39. Traducción: Pacioli indica que Leonardo había planeado un tratado de arquitectura en la que probablemente deberían aparecer los bocetos “para una ciudad ideal”, que figuran en el Manuscrito B.

⁷³ Traducción: Todo el tema de la arquitectura que tuvo en mente fue ordenado y organizado en forma de un tratado.

- Conocer los distintos Códices y Manuscritos donde Leonardo da Vinci reflejó sus estudios arquitectónicos.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La primera intervención relacionada con el mundo de la arquitectura tuvo lugar en torno a los años 1487-1490 cuando se le encargó al artista Andrea de Verrochio la realización y posterior colocación de la bola de cobre sobre el cimborrio del Duomo de Florencia. La participación de Leonardo en el proyecto se encuentra reflejada en el Códice Atlántico, folios 808v y 965r, donde aparecen respectivamente un andamio móvil y una grúa rotativa. Ambos elementos fueron diseñados por él con el objetivo de facilitar el proceso de colocación. No obstante, estos elementos son calificados como ingenios para el desarrollo del sistema constructivo y por tanto, no deben ser considerados como la relación más antigua entre Leonardo y la arquitectura.

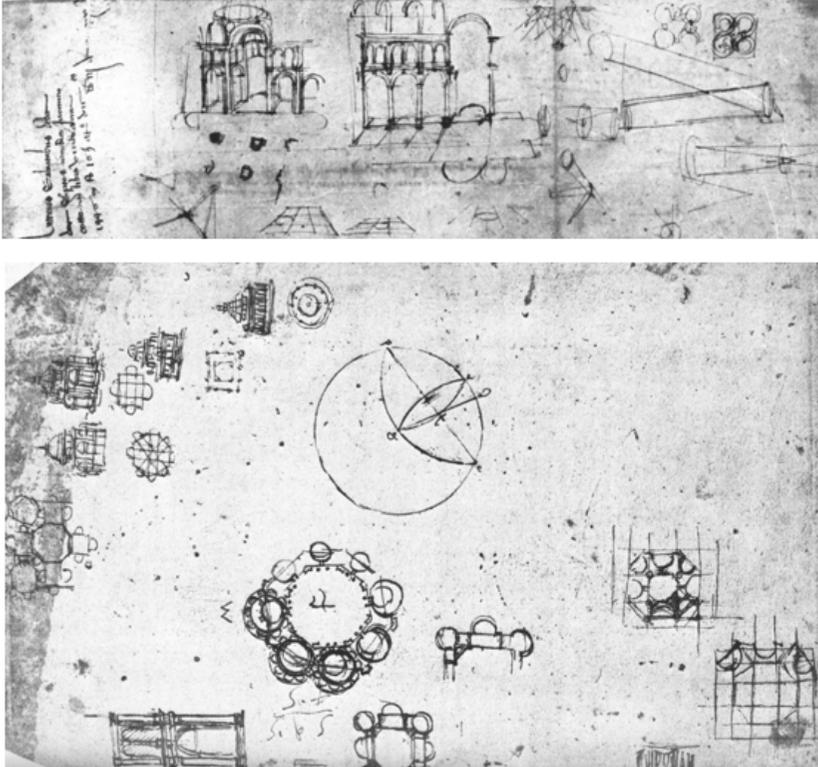
Las láminas más antiguas relacionadas con la arquitectura datan del año 1488, fecha en la que Leonardo se encontraba en la ciudad de Milán. Por tanto, la estancia junto a Andrea de Verrochio podría interpretarse como un inicio en el campo de la arquitectura⁷⁴ y la que posteriormente realizó en Milán, como un periodo de maduración (Tagliagambara, 2010). Estas representaciones se encuentran en el Códice Atlántico, (folios 324r, 42v-c y 362v-b, (véase fig. 1)).

En estos folios pueden observarse monografías de ábsides y torres relacionadas con la arquitectura eclesiástica que no dejan de ser pequeños estudios compositivos (Franchetti, 1985) realizados por Leonardo cuando iniciaba su estancia en la ciudad de Milán. Es posible que dichos estudios fueran un comienzo o unos primeros pasos en el campo de la arquitectura, ayudado por sus amigos Bramante y Francesco di Giorgio. Tiene sentido que las primeras láminas arquitectónicas de Leonardo en Milán tengan un carácter eclesiástico, puesto que Bramante se

⁷⁴ La estancia de Leonardo como aprendiz en el taller de Andrea se prolongó desde el año 1469 hasta 1476, aunque en 1472 se encontraba inscrito como pintor y artista profesional independiente en el registro del gremio de pintores y orfebres (Matthew, 2007)

encontraba ejerciendo la actividad de restauración de iglesias como arquitecto oficial de Ludovico Sforza (Pedretti, 1988).

FIGURA 1. Primeros estudios arquitectónicos de Leonardo.



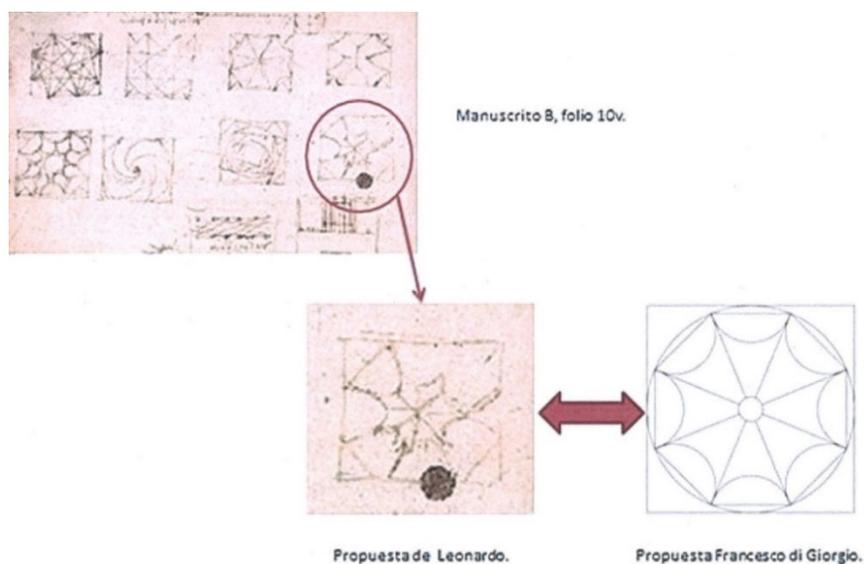
Fuente: Códice Atlántico, folios 42v-c y 362v-b.

La primera gran investigación relacionada con la arquitectura la encontramos en el proyecto del cimborrio del Duomo de Milán en el año 1487. En esta época, Leonardo se encontraba instalado en la ciudad. Una carta de Fancelli a Lorenzo de Medici de agosto de 1487 confirma la envergadura arquitectónica de la obra: “La principal chagione è che la gupola qui par che ruinava, donde s`e disfata e vas investigando di rifarla” (Pedretti, 1988)⁷⁵.

⁷⁵ Traducción: La principal razón es que la cúpula del Duomo aquí parece que se caía, donde se ha desmontado y se investiga como reconstruirla.

Su propuesta de intervención quedó reflejada en el Códice Atlántico, (folios 266r, 310r-b, 310v-b, 850r, 850v, 851r y 851v), Manuscrito B (folio 10v) y Códice Trivulziano (folios 3v-4r, 2v-3r, 7v-8r, 11v-12r, 8v-9r, 20v-21r y 22v-23r)⁷⁶. En la figura 2, perteneciente al manuscrito B, folio 10v, Leonardo representó ocho formas de cubrir un espacio cuadrado. La representación ubicada en la parte inferior derecha se asemeja mucho a la propuesta definitiva de di Giorgio que fue aprobada por la Venerable Fabrica del Duomo (Pedretti, 1988).

FIGURA 2. Comparativa propuesta cimborrio Leonardo da Vinci – Francesco di Giorgio.



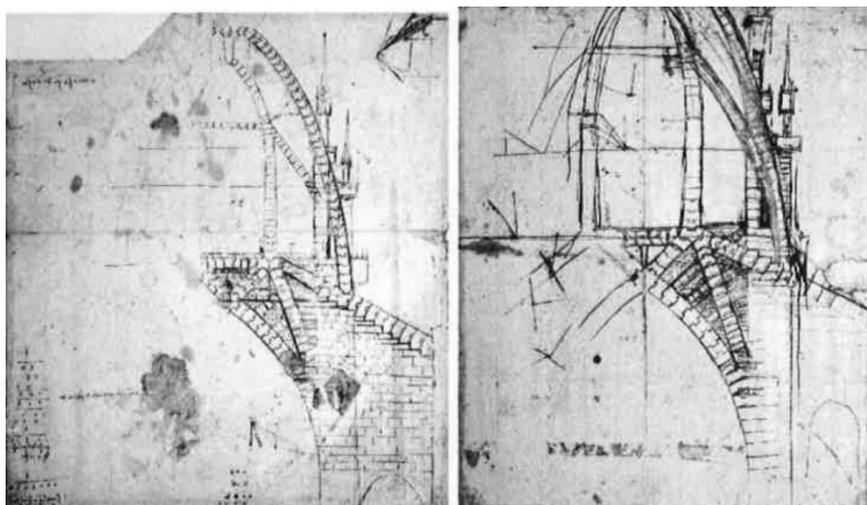
Fuente: Manuscrito B, folio 10v modificado.

Pero estas representaciones, (véase figs. 2 y 3), podrían ser consideradas como estudios arquitectónicos y no justificarían la participación de Leonardo en el concurso convocado. Además, resulta llamativo que estos estudios de gran complejidad arquitectónica fueran representados simplemente mediante un sistema de representación bidimensional de

⁷⁶ No debe de sorprender esta situación aparentemente desordenada. Tal y como indica Pedretti (citado en AA.VV, 2003: 125): “Leonardo era despistado e iba estudiando varias cuestiones a la vez [...] y todo este proceso lo dejaba reflejado en los diversos Códices con los que se encontraba trabajando en ese momento”.

planta y alzado. Leonardo no utilizó su famosa perspectiva a vista de pájaro (Wolfgang, 1987). Con este término se refiere a la perspectiva muy habitual en sus Códices donde la línea de horizonte se encuentra por encima de la línea de tierra y permite obtener unas representaciones perspectivas en altura que mejoran la visualización del objeto dibujado. La utilización de esta perspectiva hubiera permitido una mayor facilidad de comprensión de sus estudios. Por tanto, ¿cuál podría ser el motivo por el que Leonardo utilizó, (para uno de los mayores proyectos de todo el Renacimiento), un sistema de representación más simple, basado en plantas y alzados?

FIGURA 3. Estudios de arcos Duomo de Milán.



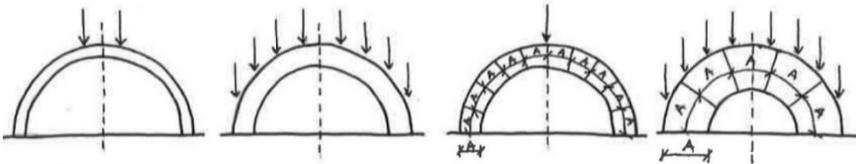
Fuente: Códice Atlántico, fol. 850r y 851v.

La respuesta a esta pregunta viene relacionada con la primera noticia que existe de la participación de Leonardo en el proyecto. La demostración se basa en el adelanto económico al carpintero Bernardino de Abbiate de una cantidad de dinero para la realización de una maqueta que contenía la propuesta de intervención. Es decir, ante la envergadura de la intervención arquitectónica a la que se presentaba, decidió elaborar una maqueta. Esta técnica, aunque puede parecer novedosa, no dejó de ser un trabajo habitual entre los arquitectos del Renacimiento que tuvo su inició en el Siglo XIV (Heydenreich, 1943).

Pero volviendo a las indicaciones de Leonardo en relación a los arcos del proyecto del cimborrio del Duomo de Milán (véase fig. 4):

El arco al que se cuadruplica el grosor soportará cuatro veces el peso que podía soportar el arco unitario, y más cuantas menos veces cabe el diámetro de su grosor en su longitud. Es decir, si el grosor del arco unitario cabe diez veces en su longitud, el grosor del arco doble cabrá cinco veces en su longitud. Por consiguiente, como el grosor del arco doble solo cabe la mitad de las veces en su longitud con respecto al arco unitario, cabe esperar que podrá soportar la mitad de peso de lo que soportaría si se tratase de una relación directamente proporcional con el arco unitario. De ahí que, como este arco doble tiene cuatro veces el grosor del arco unitario, parecería que debiera soportar cuatro veces el peso, pero según la regla descrita, queda claro que podrá soportar exactamente ocho veces ese peso [. . .]. La forma de dar estabilidad al arco consiste en llenar las enjutas con buena mampostería hasta el nivel de su clave (Anna, 2014).

FIGURA 4. Estudios de arcos Leonardo da Vinci.



Fuente: Elaboración propia.

Todas estas indicaciones, estudios, gráficos y cálculos confirman que Leonardo se presentó al concurso del Cimborrio del Duomo de Milán, propuesto por la Venerable Fabrica entre los años 1487-1490. No obstante, existen otras pruebas de su participación en este proyecto, así está comprobado que fue compensado con un total de 56 libras imperiales en tres plazos: el primero el 9 de Agosto de 1487, el segundo, el 30 de Septiembre de 1487 y el tercero, el 11 de enero de 1488, y todos estos pagos (Pedretti, 1988) fueron realizados en concepto de “Riparazioni al modelo”⁷⁷. Es decir, no estuvo presente solamente en la primera fase del concurso sino que mantuvo su participación hasta el final. En los inicios del año 1488, la maqueta estaba totalmente terminada, y así lo confirma el propio Leonardo en una carta reflejada en el Códice

⁷⁷ Traducción: Arreglos en la Maqueta.

Atlántico, folio 270r-c, (véase fig. 5), donde explica con todo detalle el procedimiento adoptado (Pedretti, 1988).

FIGURA 5. Carta de Leonardo a la Venerable Fabrica del Duomo de Milán.



Fuente: Códice Atlántico, folio 270r-c.

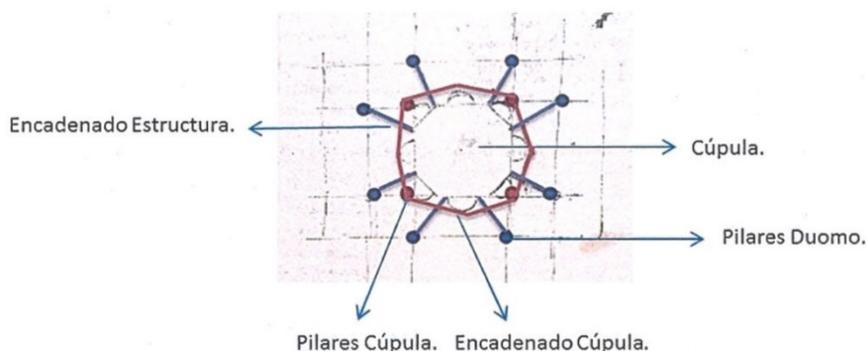
Su transcripción:

Señores padres diputados, si como los médicos, tutores, curanderos de enfermos, necesitan entender que cosa es el hombre. . . . Vosotros sabéis la medicina, siendo buenos en ella, proporcionando sanidad a los enfermos y quién bien la conoce bien la trabajará. . . . Donde con esto yo me ingeniaré, no distrayendo, no difamando a nadie, de satisfacer en parte con la razón y en parte con obra, a veces demostrando los efectos

por las causas, a veces afirmando las razones con la experiencia, estas acomodando alguna grandeza de los arquitectos antiguos, las pruebas de los edificios construidos y cuáles son las causas de su ruina y de su permanencia, etc. Y con los que demostraré cual es la causa de la carga, y cuáles y cuantas son las causas que hacen ruina a los edificios, y cuál es el modo de su estabilidad y permanencia. Pero para no ser prolijo, a vuestra excelencia diré primero la intervención del primer arquitecto del Duomo, y claramente os demostraré cual fue su intención, afirmándola con el edificio iniciado, y haciéndoos entender esto, claramente podréis entender la maqueta hecha por mi teniendo esa simetría, correspondencia, conformidad la cual responde al inicio edificado. Qué cosa es edificio y donde las reglas de la recta edificación tienen desviaciones, y cuantas y cuáles son las partes pertenecientes a esta; o yo, u otro que lo demuestre mejor que yo, aprovechad (Pedretti, 1988: 35).

Leonardo estudió la relación existente entre la aguja y la cúpula del Duomo y propuso descargar el peso del cimborrio a los pilares interiores mediante el empleo de arcos rampantes, (véase fig. 6).

FIGURA 6. Esquema de la propuesta de Leonardo para el Duomo de Milán.



Fuente: Códice Trivulziano, folio 11r modificado.

Se trataría de una estructura independiente que asumiría el peso de la aguja y que sería cubierta por una segunda cúpula (Pedretti, 1988). Para repartir adecuadamente el peso entre los cuatro pilares, debían estar amarrados entre sí mediante cadenas. Esta idea es muy parecida a la que Bramante propuso en el año 1506 para la Basílica de San Pedro. Con ello se considera confirmados varios elementos: por un lado la amistad entre ambos, ya que Bramante adoptó la propuesta de Leonardo para un trabajo posterior y la segunda y más importante es que el hecho

de adoptarla demostraría la validez arquitectónica de los estudios de Leonardo.

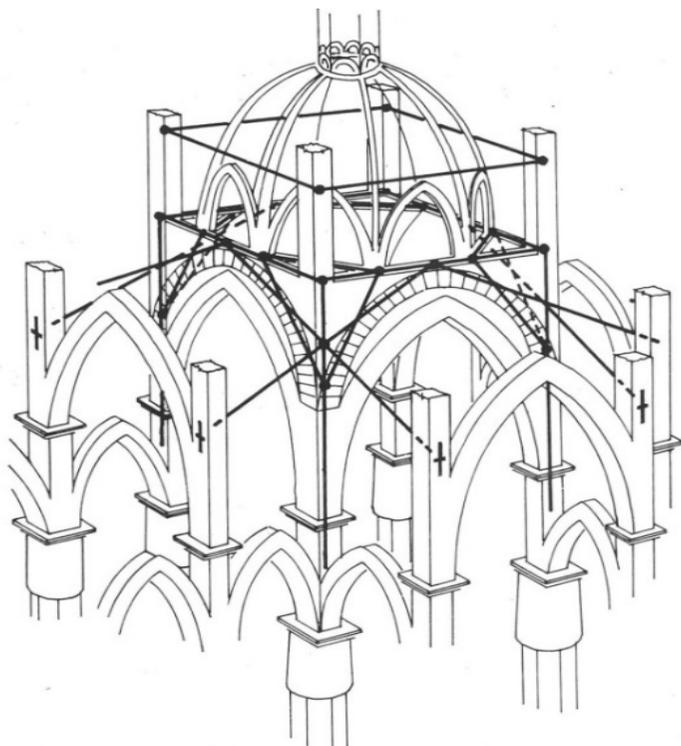
Francesco di Giorgio llegó a Milán a finales del mes de mayo de 1490 con la intención de preparar su propuesta de intervención en el Duomo de la ciudad. El 8 de junio de 1490, Ludovico Sforza reclamó a Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci y Amadeo⁷⁸ para una consulta sobre los trabajos de la Catedral de la localidad de Pavía. El 21 de ese mismo mes, aún se encontraban en la citada localidad y no es hasta el 27 de junio cuando se produce la reunión entre los miembros de la Fábrica y los participantes para proceder a establecer la decisión final del concurso. En este procedimiento de adjudicación definitiva, no se nombró la propuesta de Leonardo y se confirmó a Francesco di Giorgio, Amadeo y Dolcebuono como Arquitectos del cimborrio (Pedretti, 1988). No obstante, el autor Tafuri, 1982 es el único que utiliza el término “rifiutati”⁷⁹, para referirse a la propuesta de Leonardo. Para él, Leonardo no se retiró, sino que su proyecto fue rechazado.

Lo indicado en el periodo descrito establece claramente una falta de tiempo para la elaboración de una propuesta suficientemente desarrollada para la envergadura de la intervención, por lo que se puede pensar que la maqueta de Leonardo pudo ser utilizada por Francesco di Giorgio para su propuesta definitiva. Una acción llevada a cabo por Leonardo que le permitiría incrementar su amistad con Francesco di Giorgio a cambio de mejorar sus conocimientos en aritmética, geometría y estática, básicos para el buen desarrollo profesional de un arquitecto. Un acuerdo desarrollado entre maestro y aprendiz, en el que ambos podían salir beneficiados. Aun cuando la propuesta aprobada de Francesco es muy similar a la de Leonardo, difiere un poco de esta ya que la aprobada establece un arco maestro que no aparece en los documentos de Leonardo, (véase fig. 7) (Pedretti, 1988).

⁷⁸ “Partieron juntos a caballo y se alojaron en la hostería del Saracino” (Bruschi, 1987: 30).

⁷⁹ Traducción: rechazado.

FIGURA 7. Esquema de la propuesta de Leonardo para el Duomo de Milán.

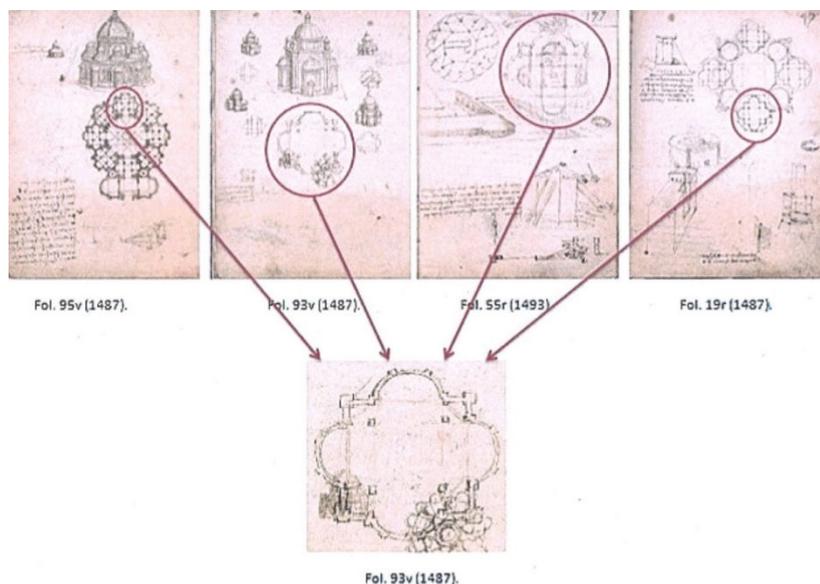


Fuente: Pedretti, 1988: 36.

Como el resto de los trabajos de Leonardo, la arquitectura eclesiástica aparece dispersa entre los folios de sus Códices. Si se observa la figura 8, (donde aparecen representados los folios 95v, 93v, 55r y 19r del Manuscrito B), se pueden observar nuevos estudios pertenecientes al modelo de iglesia de planta central muy similar a los ya indicados. No obstante, estos folios tienen un elemento en común, la planta de las edificaciones. Si se observan las proyecciones indicadas, dentro de las circunferencias rojas aparece un cuadrado al que se le adhiere media circunferencia en el punto medio de cada uno de los lados. Incluso en los folios 95v y 19r, cuyas plantas son poligonales, se encuentran compuestas por una matriz polar del modelo de planta establecido. Por tanto, Leonardo estudió un modelo base de planta de iglesia que utilizó como elemento aislado, como matriz o como combinación con otros elementos. Esta circunstancia es indicada por el autor Bruschi:

. . . de las múltiples posibilidades de agregación geométrica de células espaciales y volumétricas, más o menos elementales, para formar organismos frecuentemente centrales, muy articulados y complejos [. . .] Tales edificios se configuran como agregaciones, a menudo complejas, de espacios y estructuras que se combinan para formar plantas muy diferentes (Bruschi, 1987).

FIGURA 8. Estudios eclesiásticos.



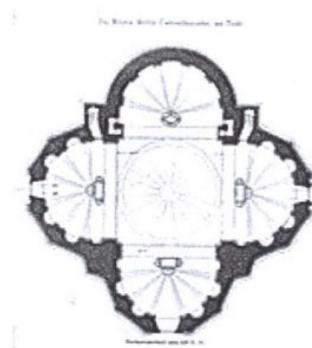
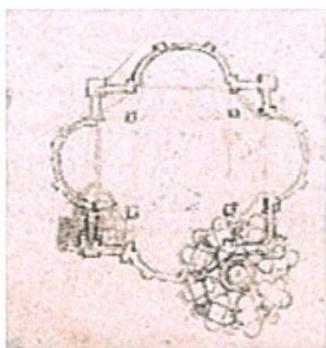
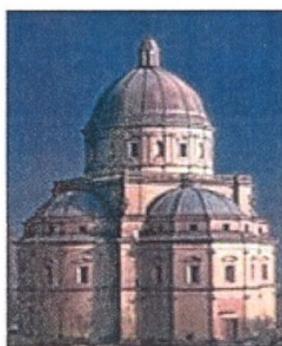
Fuente: Manuscrito B, folios 95v, 93v, 55r y 19r.

Teniendo en cuenta la importancia que Leonardo le otorgó a este modelo de planta de iglesia durante el tiempo que compartió con Bramante en Milán, es necesario buscar alguna posible relación con la obra eclesiástica realizada por este último. Esta se produce en la iglesia de Santa Maria della Consolazione en la localidad de Todi, considerada como uno de los edificios más importantes de la arquitectura renacentista. Aunque la autoría del diseño es incierta, desde el siglo XVI se le asignó a Bramante ya que se parece mucho a su propuesta de la Basílica de San Pedro en Roma. La construcción fue iniciada en el año 1508 y terminada en 1607. Consiste en una iglesia de planta central con forma de cruz griega tetralobulada, (véase fig. 9) cuyo núcleo está compuesto por un prisma central de base cuadrada cubierto por una cúpula de tambor que apoya sobre cuatro pilares. La cúpula se encuentra coronada por un

cimborrio que llega a una altura aproximada de 70 metros. Los brazos están compuestos por cuatro ábsides semicirculares cubiertos por cuatro semicúpulas. La iglesia dispone de una terraza superior con balaustrada (Navoni, 2012).

En la figura 9 se representa tanto la propuesta de Leonardo, (folio 93v, Manuscrito B), como el edificio de Bramante y se pueden observar similitudes de diseño entre la planta y el alzado.

FIGURA 9. Comparativa edificio eclesiástico Leonardo-Bramante.



Fol. 93v [1487].

Santa María della Conzolazione (1508)

Fuente: Manuscrito B, folio 93v y Rowe, Colin. La arquitectura del siglo XVI en Italia. Editorial Reverté, Barcelona, 2013, pp. 32-33.

No obstante, existen algunas diferencias en relación a la terraza y las ventanas. Leonardo propuso ubicar en las esquinas de la terraza superior, cuatro cimborrios que en Santa María della Conzolazione no

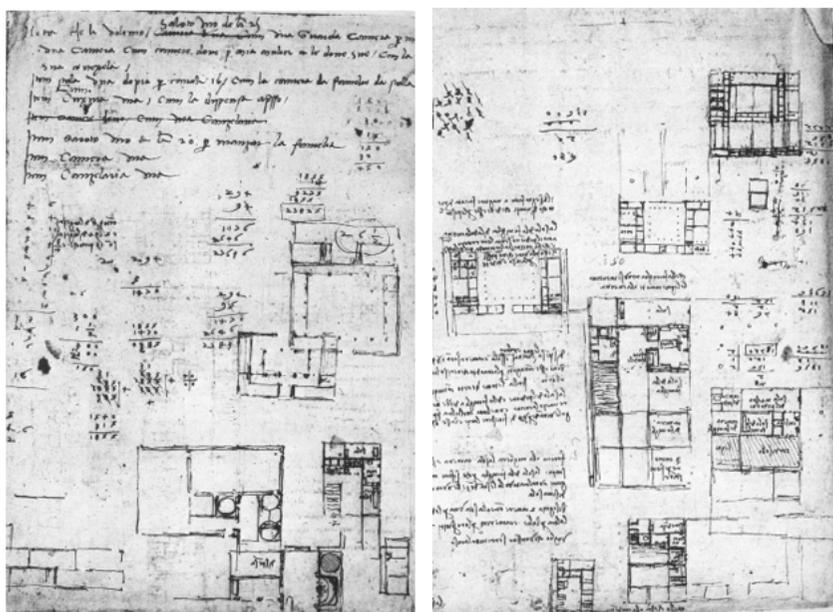
existen. A su vez, en su propuesta no se aprecia barandilla en la terraza por lo que es posible que esta se planteara de no tránsito. El número y disposición de las ventanas es otra diferencia importante. Leonardo apenas las tiene en cuenta en su diseño mientras que en Santa María son numerosas y cuentan con frontones que alternan las formas triangulares y cuadradas. Visualizando la figura 9 se comprenden las palabras anteriormente indicadas por el autor Colin Rowe con relación a la posible influencia de Leonardo en la obra de Bramante. Es indudable la calidad gráfica de estas láminas, donde la representación de la planta y la realización de una perspectiva a vista de pájaro de apoyo es una constante.

Leonardo representó edificios de planta circular, cuadrada o rectangular desarrollados en torno a dos ejes de simetría, uno longitudinal y otro transversal. Estos fueron realizados durante la estancia de Leonardo en Milán y cuando se encontraba trabajando con Bramante en Santa María delle Grazie, (Bramante en las obras de restauración de la iglesia y Leonardo en su famosa pintura la última cena). Es posible que, durante esta estancia, Leonardo realizara este catálogo de representaciones de edificios eclesiásticos a solicitud de Bramante o simplemente con un carácter académico. Ninguno de ellos fue llevado a la práctica y son considerados por algunos autores como estudios de edificios (Heydenreich, 1943). Una característica de todas estas representaciones es que son edificios exentos de la trama urbana, es decir, ninguno es representado anexo a otro edificio. Leonardo indicó el motivo en el Manuscrito B, folio 39v: “Un edificio debe estar siempre separado por todos sus lados para que se pueda ver su forma” (Anna, 2014: 221).

A mediados del año 1490, Ludovico pretendió introducir un impulso renovador en la ciudad de Milán. Seguramente que dichos cambios fueron motivados por la gran epidemia de peste que sufrió la ciudad entre los años 1484 y 1485. Entre los motivos de la rápida propagación de la enfermedad se encontraba la falta de higiene en las zonas públicas de la ciudad y la disposición de calles estrechas e insalubres con las que contaba (Zollner, 2007). El propio Leonardo dejó constancia de estas condiciones de concentración de la población existente en la ciudad mediante las siguientes palabras: “a modo di torme di capre” (Firpo, 1963:63). Por este motivo, Ludovico aprobó un programa de

modificación de la urbe basado en tres puntos fundamentales: mayor amplitud de calles, apertura de espacios públicos y construcción de nuevas viviendas para las clases sociales altas, denominadas, casas-palacios. Leonardo se ocupó de los diseños de algunas de estas casas palacio, por ejemplo, la casa Guiscardi se encuentra reflejada en el Códice Atlántico, folios 158r-a y 158v-c, datables del año 1497, (véase fig. 10).

FIGURA 10. Proyecto arquitectura casa Guiscardi.



Fuente: Códice Atlántico, folios 158r-a y 158v-c

En estas láminas se pueden apreciar los planos, los cálculos e incluso las indicaciones que le hizo el encargado de la vivienda a Leonardo. Según el autor Pedretti, la vivienda sería encargo de Mariolo de Guiscardi, camarero de Ludovico Sforza (Pedretti, 1988). En la parte superior de la primera lámina, aparecen reflejadas las indicaciones de Mariolo a Leonardo para el diseño de la vivienda, dirigidas hacia la distribución y la ubicación de las habitaciones del servicio con respecto al resto. La propuesta de vivienda está estructurada en un gran salón, cocina y distintas dependencias para la familia, todo ello alrededor de un patio central. Presenta más fachada por la parte trasera, (20 metros), que

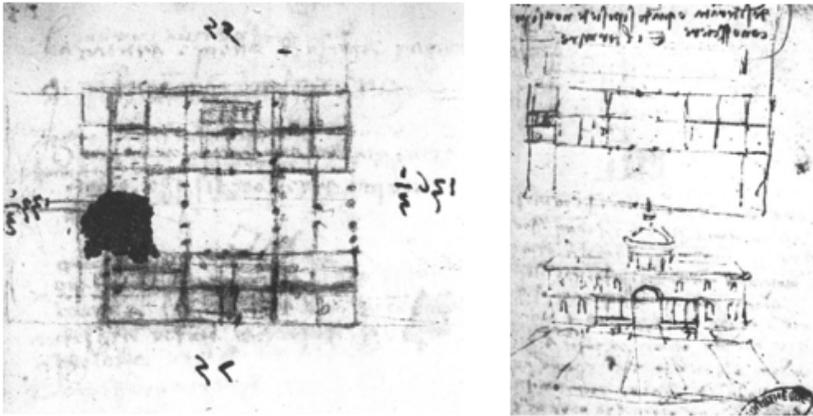
por la parte delantera y una profundidad de 72 metros. Esto permite calcular una superficie total aproximada de 1.440 metros cuadrados sin contar la superficie del jardín. En el año 1499, las obras del palacio se habían iniciado, aunque se desconoce si seguían las directrices del plano de Leonardo. Según la narración del histórico escritor italiano Bernardino Corio que publicó el libro titulado *Storia di milano*, señala la casa de Mariolo como: ``nuovamente fondata e non ancora coperta" (Pedretti, 1988)⁸⁰.

Con la entrada de las tropas del Rey de Francia en el año 1499, toda la zona de nuevo crecimiento de la ciudad de Milán quedó arrasada, incluida la casa de Mariolo. No existen pruebas fehacientes de la participación de Leonardo en la ejecución de la obra o si esta se adaptaba al plano establecido en la figura 10. Si dicha vivienda se hubiera construido en base los planos de Leonardo y hubieran quedado restos de la misma, podría haber constituido la primera obra de Leonardo llevada a la práctica (Tafari, 1995). Pero con los datos existentes no pasa de la especulación.

Leonardo participó en el diseño de otras viviendas suburbanas que quedaron reflejadas en el Manuscrito I, (folios 18v, 52v 55r y 56v), donde aparecen dos viviendas muy diferentes, fundamentalmente en lo relativo a la posición que ocupan con respecto a la parcela. En la figura 11 izquierda, (Manuscrito I, folio 18v), se puede apreciar una vivienda que cuenta con grandes dimensiones, forma trapezoidal y un gran patio central. Las dimensiones figuran en los lados de la vivienda, lo que permite calcular una superficie aproximada de 8.600 metros cuadrados, incluido el patio. Se puede imaginar teniendo en cuenta las medidas indicadas, la magnificencia y grandiosidad de esta propuesta edificatoria. En la representación se pueden distinguir las distintas dependencias de la vivienda y son destacables la representación de las columnas del patio central (Pedretti, 1988).

⁸⁰ Traducción: de nueva planta pero aún no cubierta.

FIGURA 11. Casas Palacio en Milán.



Fuente: Manuscrito I, folios 18v y 56r.

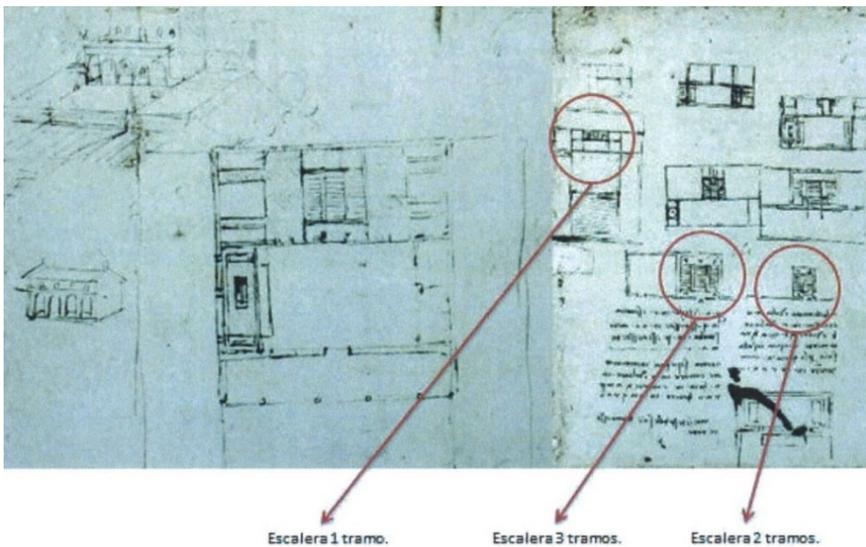
La segunda vivienda (véase fig. 11 derecha, (Manuscrito I, folio 56r)), cuenta con dos patios grandes, uno delantero y otro trasero. De esta manera, se distribuye a lo ancho del solar pero ocupando solo la parte central. Leonardo representó la planta de la casa palacio y en esta ocasión la complementó mediante una perspectiva a vista de pájaro. Es evidente que la representación de la vivienda quedó más completa y clara para el promotor que la anterior.

Tras la toma de la ciudad de Milán por los franceses, Leonardo se vio obligado a trasladarse de nuevo a Florencia. Allí contó con una amplia actividad dentro del campo de la arquitectura. Uno de sus primeros trabajos fue la consulta realizada sobre la iglesia de San Salvatore, cuya cimentación se encontraba amenazada por un problema de inestabilidad del terreno. Pero su intervención arquitectónica más importante la realizó en el año 1500 cuando se le encargó una copia de la villa Tovaglia de Florencia para el Marqués de Mantua, Francesco Gonzaga. El Marqués que había estado de visita en Florencia quería una vivienda en la localidad de Mantua que fuera igual que la villa Tovaglia ya que, tras alojarse en ella, consideraba que era espléndida. Los dibujos realizados por Leonardo fueron enviados al Marqués, indicándole que para que esa villa fuera igual, sería necesario copiar el paisaje de Florencia (Predetti, 1988). Nada ha quedado de estas representaciones gráficas, pero

se estima que podrían ser del mismo estilo que las que aparecen en el Códice Windsor, lámina 12689.

Datados en torno al año 1502, se encuentran los folios 220r y 220v-b del Códice Atlántico, (véase fig. 12). En el primero, aparecen las plantas de un edificio rectangular con dos medianerías laterales. La vivienda cuenta con un pórtico delantero que da a un gran patio con jardín, tal y como se puede apreciar en la perspectiva de la vivienda ubicada en la parte superior izquierda del folio. Respecto al interior, un gran salón permite el acceso a la escalera y a las distintas dependencias del servicio, (cocina y dormitorios). En la planta superior se distribuyen los dormitorios de los propietarios de la casa. Leonardo realizó un estudio de escaleras para ese edificio y presentó tres alternativas: escaleras rectas de 1, 2 y 3 tramos.

FIGURA 12. Estudio de escaleras en casa vivienda.



Fuente: Códice Atlántico. Folios 220r y 220v-b modificados

En su haber arquitectónico existe un lapsus de tiempo que se inició en 1502 cuando entró al servicio de Cesar Borgia como ingeniero militar y no es hasta 1506, a solicitud de Charles d'Amboise, cuando regresa a Milán y reinicia su actividad arquitectónica con la realización de una

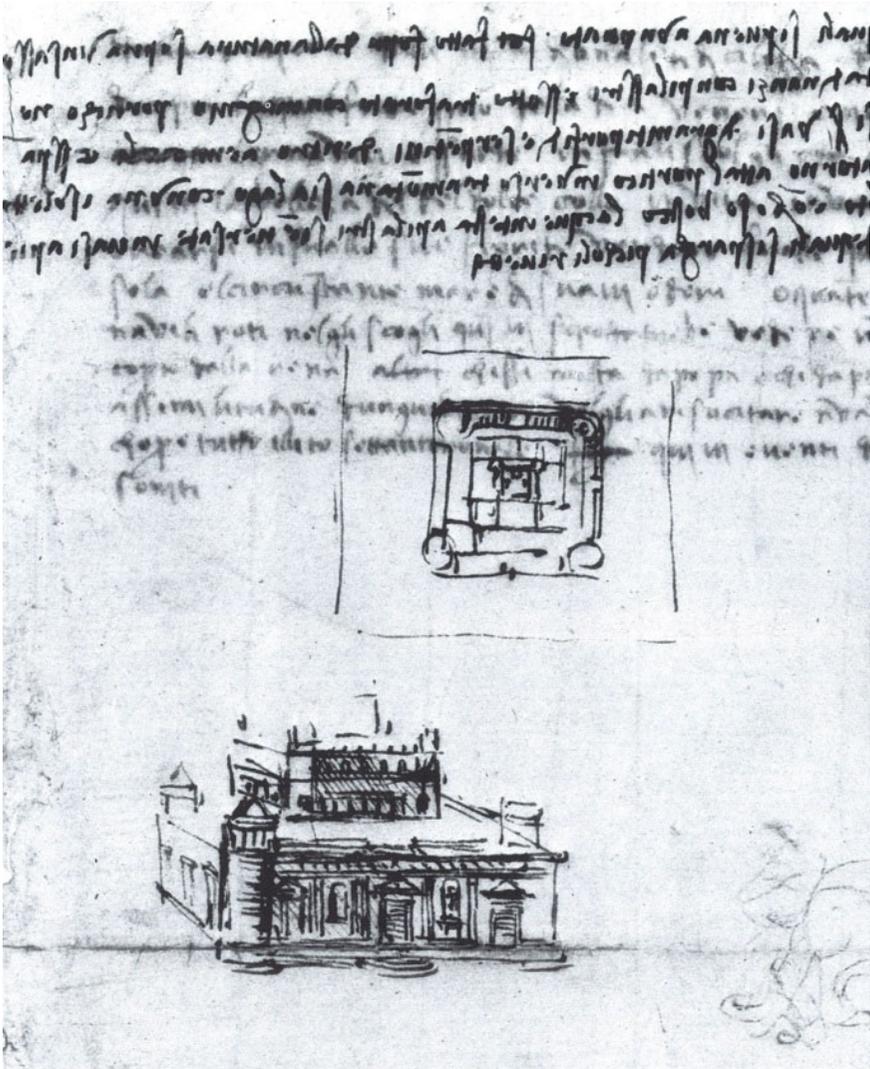
serie de proyectos. Entre sus primeros trabajos arquitectónicos se encuentra el proyecto de una casa suburbana para el propio Charles d'Amboise quién quería disponer de una nueva residencia. Del citado proyecto, dejó constancia en el Códice Atlántico, (207v-a, 231r-b, 271v-a, 272v-a, 305r-a y 305v-a) y en el Códice Arúndel, (folios 231v y 224r). En la lámina 271v-a aparecen unas notas relacionadas con las escaleras y la organización del jardín (Tagliagamba, 2010).

La vivienda pretendía ubicarse en la zona de Milán conocida como Porta Venezia, una de las mejores zonas de crecimiento de la época. El proyecto contaba con un gran jardín para albergar una red de canales de riego. Una galería abierta recorría parte de este y contaba con columnas de estilo clásico. El jardín disponía de fuentes con juegos de agua, instrumentos musicales y un reloj de agua. La vivienda, presenta forma cuadrada con torres angulares en las esquinas. La distribución interior junto a una perspectiva quedó reflejada en el Códice Windsor folio 12591, (véase fig. 13).

No existe hoy en día evidencia alguna de la construcción de dicha vivienda, aunque tanto la villa como sus jardines tuvieron un gran éxito entre los habitantes de la ciudad ya que el arquitecto italiano Sebastiano Serlio la nombró en sus tratados de arquitectura publicados entre los años 1537 a 1551 (Docci, 2009).

Aun viviendo en Milán, Leonardo seguía manteniendo relaciones con la ciudad de Florencia y tras recuperar la familia Medici el Gobierno de la capital toscana, fue llamado para realizar el diseño de un nuevo palacio Mediceo. El objetivo no fue otro que el de mostrar al resto de ciudades y a los habitantes de Florencia el nuevo poder de la familia. El proyecto consistió en un palacio frente a la Piazza de San Lorenzo, anexo al antiguo y junto a la iglesia del mismo nombre (Pedretti, 1988). El edificio y la propuesta urbanística quedaron reflejados en el Códice Atlántico, folio 315r-b, (véase fig. 14), en el que se puede apreciar ligeramente su distribución e incluso algunas características constructivas.

FIGURA 13. Villa Charles d'Amboise.

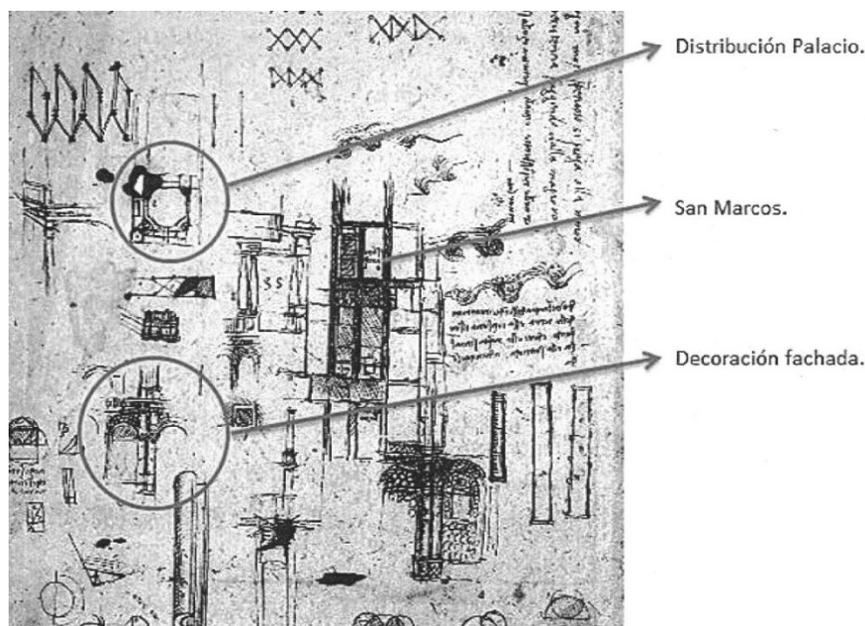


Fuente: Códice Windsor, 12591.

En el folio indicado, Leonardo representó los alrededores del palacio ya que la construcción del edificio se encontraba ligada a una reordenación urbana. En la zona grafiada incluyó las calles que van desde el Duomo de Florencia hasta el Monasterio de San Marcos, que es indicado por Leonardo con la palabra "San Marcos". Tres calles sombreadas son paralelas entre sí y el gran espacio que coincide con la Piazza

de San Lorenzo marca los límites de la zona de actuación. Se aprecia como el palacio dispone de planta cuadrada y torres ubicadas en las esquinas que permiten flanquear la fachada, y en su interior un gran patio con forma octogonal. La fachada contaba con una decoración excepcional, las columnas con forma de tronco de árbol y ramas cortadas. De este proyecto, tampoco ha quedado nada, salvo las ilustraciones del Códice Atlántico indicadas (Tagliagambara, 2010).

FIGURA 14. Estudios arquitectónicos palacio Mediceo.



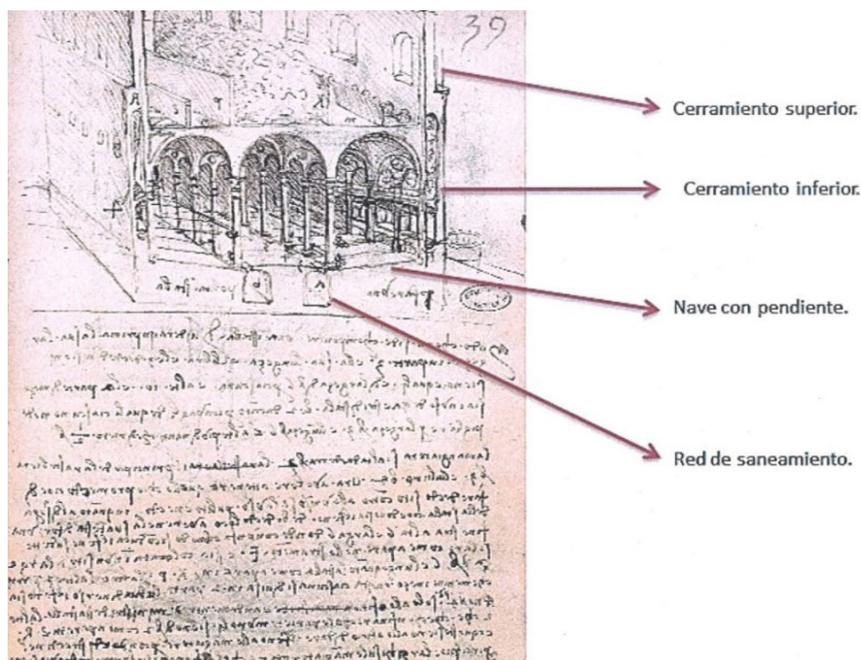
Fuente: Códice Atlántico, 315r-b modificado.

Entre 1515 y 1516, Leonardo trabajó en los establos Medici. Estos quedaron reflejados en el folio 96v-a del Códice Atlántico y en los folios 38v y 39r del Manuscrito B, (véase fig. 15).

Stalla del Magnifico dalla parte di sopra: lunga braccia centodiece e larga braccia quaranta -ed ancora- Stalla del Magnifico dalla parte di sotto: braccia 110 e larga braccia 40; ed è divisa in quattro filari di cavalli, e ciascun'essi fili si divide in 32 spazi detti intercolunni, ed ogni intercolonno è capace di due cavalli in fra li quali è interposto una

stanga; dunque tale stalla è capace di centoventi cavalli (Taglialagamba, 2010: 35)⁸¹.

FIGURA 15. Establos Medici.



Fuente: Manuscrito B, folio 39r modificado.

Se puede apreciar como la planta baja se encuentra dividida en tres naves de igual anchura, separadas por columnas y arcos de medio punto. El suelo de las naves laterales se diseñó con una pendiente hacia la central, donde se encuentra la red de saneamiento. De esta forma, el agua utilizada para la limpieza del edificio y de los caballos evacuaría por la red de saneamiento. Un elemento importante es la configuración de los muros laterales del edificio. En planta baja presentan mayor espesor que en la planta superior. Esta circunstancia es evidente ya que el peso que transmite al suelo es mayor en el cerramiento de la planta baja que

⁸¹ Traducción: Establo del magnífico, piso superior: largo ciento diez brazos y ancho cuarenta brazos. Establo del Magnífico de la planta baja: lago ciento diez y ancho cuarenta; y es dividida en cuatro filas de caballos; y cada una de estas filas divididas en 32 espacios entre columnas, y cada intercolumna tiene capacidad para dos caballos, incluso en el cual es interpuesto un poste; por lo que estos establos tienen una capacidad para 120 caballos.

en el de la superior y por tanto necesitan mayor espesor. Según las palabras del propio Leonardo en relación a los forjados de madera: "Recuerde también que no debe colocarse un suelo instalado sobre vigas se asienta hacia el medio, mientras que la parte del suelo que descansa sobre los arcos permanece en su sitio" (Anna, 2014: 237). Ante el excesivo peso que se contempla para la planta superior, (caballos), propuso y representó una estructura de arcos ya que es más estable y se deforma menos que los forjados de vigas de madera.

Estas circunstancias vuelven a demostrar el importante conocimiento arquitectónico con el que contaba Leonardo, tanto a nivel de comportamiento estructural como de instalaciones. No se sabe si dichos establos fueron llevados a cabo en el barrio de San Marcos junto al nuevo Palacio Medici. La fecha de las ilustraciones relacionadas con dicho establo se remonta al año 1515, lo que, unido a la estancia en Florencia como encargado del proyecto del nuevo Palacio, permite pensar que pudiera haberse llevado a cabo (Pedretti, 1988).

En 1512, el Rey de Francia procedió a realizar una ampliación del palacio antiguo de Romorantín, anexionando edificaciones colindantes y procediendo a la ampliación del jardín. Pero el Rey quería disponer de uno de las mejores y mayores residencias de Europa, por lo que procedió a reclamar a Leonardo como arquitecto e ingeniero del Rey. Este se trasladó a Francia realizando en los años siguientes el estudio arquitectónico para su ampliación. Su idea consistió en un complejo de edificios y extensos jardines de forma reticular.

En el Códice Arúndel, (véase fig. 16) aparece de forma muy esquemática el palacio con forma rectangular y torres en las esquinas. Encima de él, se encuentra ligeramente representada la distribución del jardín. Se puede apreciar una planta con forma octogonal, que se interpreta como una iglesia-basílica ubicada dentro del palacio. La representación mantiene el modelo de iglesia de planta central con alternancia de capillas rectangulares y poligonales en sus lados. Presenta dos ejes de simetría, uno longitudinal y otro transversal. Sus características arquitectónicas son similares a la de los primeros estudios de iglesias de planta central que realizó durante su estancia en Milán y que se han indicado con anterioridad.

FIGURA 16. Estudios Palacio Romorantin.



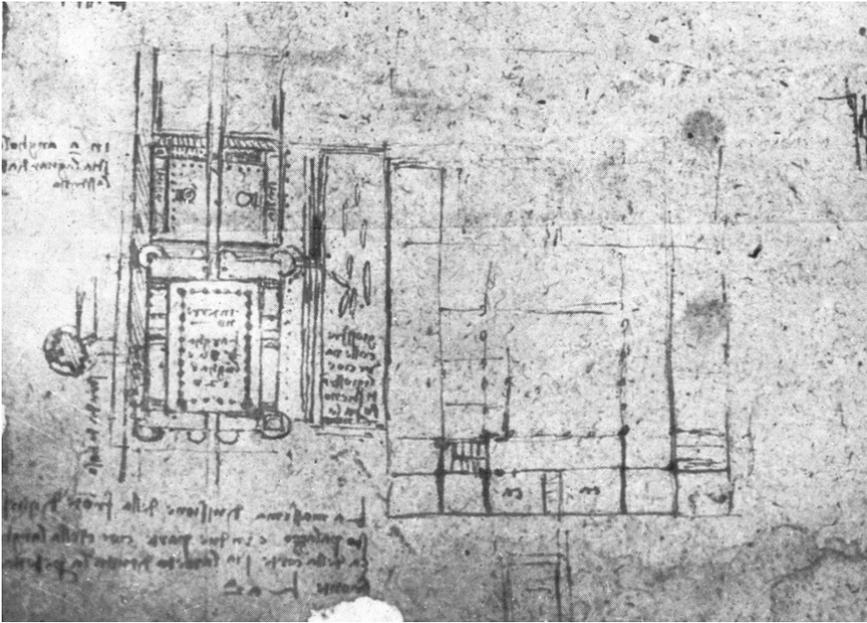
Fuente: Códice Arúndel, folio 270v.

De la planta de la iglesia es necesario reseñar un elemento importante. En ella, Leonardo sombrió las zonas útiles de la iglesia y dejó sin sombrear el espesor de los muros. Esta técnica utilizada por Leonardo podría ser interpretada como una anticipación a la técnica de figura-fondo que se desarrolló durante el siglo XX (Pedretti, 2010). En esta técnica destacan la figura que hace referencia al objeto que estamos percibiendo y el fondo que se refiere al contexto o los espacios alrededor del objeto. A veces una figura se convierte en fondo y viceversa. Por tanto, podría considerarse a Leonardo como el precursor de dicho sistema de representación.

En el año 1518 se inició el proyecto y la primera fase de ejecución contempló la desviación del río Loira. Existen pruebas de la disponibilidad de presupuesto del Rey para la ejecución de esta primera fase. La forma del Palacio quedó reflejada en el Códice Atlántico, folio 76v-a, (véase fig. 17), en el que aparece representada la planta con un gran patio interior porticado. En este folio, Leonardo realizó las siguientes anotaciones: "La principal división de la fachada de este palacio es en dos partes; es decir, la anchura del patio debe ser la mitad de toda la fachada. En el ángulo <<a>> puede estar el vigilante del establo" (Anna, 2014: 238). Leonardo establece una relación de proporciones, de tal manera, que el ancho del patio debe ser la mitad del ancho del palacio. En la esquina superior izquierda del palacio aparece indicada la letra "a", donde Leonardo pretende ubicar al vigilante del palacio. En palabras de Leonardo:

Las salas que desee destinar a bailes o realizar diferentes tipos de saltos o movimientos diversos con un grupo numeroso de gente deberán estar en la planta baja, pues he visto derrumbarse algunas y provocar la muerte de muchas personas. Sobre todo, observe que todas las paredes, por muy finas que sean, tengan sus cimientos en el suelo o sobre arcos bien instalados. Los entresuelos de las viviendas deberán estar separados por paredes de ladrillos estrechos y sin vigas, por el riesgo de incendio. Los retretes deben tener aberturas de ventilación en las paredes, de forma que pueda entrar aire a través de los tejados. Las fajas de roble deberán quedar encerradas en las paredes para evitar que el fuego pueda dañarlas. Los retretes deberán ser numerosos y estar conectados entre sí, de forma que el olor no pueda extenderse por las habitaciones, y sus puertas deberán cerrarse automáticamente (Anna, 2014: 237).

FIGURA 17. Estudios Palacio Romorantín.



Fuente: Códice Atlántico, folio 76v-a.

Leonardo dio una serie de indicaciones con respecto a la distribución, ubicación de salas, sistemas constructivos, materiales empleados y condiciones de salubridad. Lo más significativo de dichas indicaciones es lo establecido con relación a los baños. Estos debían estar ubicados en habitaciones independientes, conectadas entre sí y disponer de ventanas de ventilación. Estas indicaciones podrían ser consideradas como un precedente a las teorías higienistas que surgieron posteriormente durante el siglo XIX, como consecuencia de las deficiencias de la ciudad industrial⁸². No se conocen antecedentes que regulen la ventilación en los cuartos con retretes, adelantándose Leonardo con su propuesta a las ideas higienistas en viviendas de siglos posteriores.

⁸² Cuando los ciudadanos de las urbes industriales consideraron que no podían seguir viviendo en esas condiciones de higiene y salubridad tan deficitarias, apareció un grupo de humanistas que iniciaron los orígenes del higienismo mediante la implantación y aprobación de normativas que regulaban las condiciones mínimas de habitabilidad. Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura del Renacimiento*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

Todo ello con el objetivo de obtener unas condiciones de habitabilidad y salubridad excelentes dentro del Palacio. Y no era para menos ya que dicha edificación iba a ser la residencia de verano del Rey de Francia, quién lo había llamado con los mayores honores de pintor, arquitecto e ingeniero. Por este motivo, el palacio debía disponer de las mejores condiciones de habitabilidad, salubridad y confort.

En 1519 el proyecto se desechó completamente debido al fallecimiento de Leonardo y sobre todo por la gran epidemia de peste que se desarrolló en la localidad. El Rey decidió no continuar con el proyecto y trasladar el palacio a la cercana localidad de Chambord, donde posteriormente se construyó el famoso Castillo que parece revivir las ideas leonardescas que resuenan hoy en día con su encanto imperecedero (Tagliagalamba, 2010).

La cuestión de la paternidad del proyecto ha sido ampliamente debatida, aunque probablemente se trató de un concurso de ideas que ganó el arquitecto italiano Doménico de Cortona entre los años 1518 y 1519. No obstante, el edificio presenta notables analogías con el proyecto arquitectónico propuesto por Leonardo anteriormente. Así, la planta del castillo se desarrolla alrededor de una construcción defensiva y cuenta con torres circulares en las esquinas. En su interior, destaca la escalera de doble hélice que permite el acceso a tres plantas de altura y a los ocho apartamentos ubicados en las torres. Los estudios de escaleras de Leonardo se encuentran en el Manuscrito B, folios 47r y 68v, ambos datados entre los años 1487-1490. Estos, al igual que la escalera de Chambord, estaban diseñados para que cuando dos personas ascendían y descendían pudieran verse siempre, pero encontrarse, solo al inicio o al final de la escalinata (Tagliagalamba, 2010).

4. CONCLUSIONES

Leonardo da Vinci es considerado en la historia de la humanidad como un genio excepcional., destacó en materias como pintura, óptica, mecánica, botánica, medicina y como inventor. Sus propuestas en estas áreas o temáticas han sido consideradas posteriormente como inventos excepcionales. Actualmente presenta mayor dificultad encontrar

referencias de su faceta arquitectónica que de su faceta artística o inventora. Durante el desarrollo expuesto en el artículo se puede comprobar que este campo fue tratado por Leonardo con gran profundidad y disciplina. Sin embargo, no le ha supuesto históricamente ser designado como arquitecto. Seguramente el motivo principal de dicha situación sea la carencia en la actualidad de pruebas reales que materialicen sus estudios arquitectónicos. No obstante, es necesario indicar que en la actualidad tan solo se dispone del 40% de los 15.000 folios que Leonardo pudo escribir a lo largo de su vida. Por tanto, es difícil garantizar la no existencia de evidencias reales dentro de este campo.

Leonardo no cursó estudios oficiales como fueron los casos de León Battista Alberti o Vincenzo Scamozzi, pero al igual que Francesco di Giorgio, Baldassarre Peruzzi y otros, aprendió los conocimientos y el oficio mediante el sistema de aprendizaje de la época: el sistema gremial. Conocimientos, teorías, propuestas y proyectos que dejó reflejados en sus Códices y Manuscritos pero que por diversas circunstancias no quedaron pruebas de su ejecución. Lo que sí ha llegado hasta nuestros días son las innumerables referencias escritas de otros autores o personajes históricos, en los que se nombra a Leonardo con el calificativo de arquitecto. Así, y por citar algunos ejemplos, sea el caso de Francisco I quién lo trató de “primer pintor, arquitecto y mecánico de la corte” (Pedretti, 1988: 137)⁸³, Anónimo Magliabechiano, quién lo describe en su manuscrito de 1755 como “architetto e pittore” (Pedretti, 1988) o el escritor, humanista e historiador italiano, Benedetto Varchi, que escribió en la oración fúnebre de Michelangelo de 1564:

Haveva oltra l'architettura, oltra la Scultura, per sua principale arte, e professione diró o sollazzo e intertenimento la Pittura⁸⁴.

En el presente artículo se comprueba como Leonardo, sin ser considerado en la época moderna como un profesional de la arquitectura, disponía de conocimientos relacionados con el diseño, el cálculo

⁸³ Pedretti, Carlo. Leonardo Architetto. Ediciones Electa. Milán, 1988, pp. 137.

⁸⁴Traducción: Leonardo tenía además de la arquitectura, la escultura, pero su principal arte, profesión y entrenamiento fue la pintura.

estructural, los materiales de construcción y los sistemas constructivos, lo que le permitió proponer brillantes actuaciones y proyectos de intervención.

Leonardo proyectó múltiples edificios y construcciones relacionadas con la arquitectura a nivel teórico. Algunos más esquemáticos y posiblemente no realizables con dichas representaciones, tales como los estudios de iglesias. Otros con una documentación más completa y por lo tanto, con posibilidad de ser llevados a la práctica, tales como son las villas palacio, el proyecto del cimborrio del Duomo de Milán o el Palacio de Romorantin.

Pero también estudió el peso de los cuerpos y la transmisión de las cargas entre los distintos elementos arquitectónicos, prueba de ello es la propuesta del cimborrio del Duomo de Milán. La propuesta de Leonardo implicaba la realización de una estructura de pilares independiente con el objetivo de no cargar el peso del cimborrio sobre la estructura del Duomo. Estos pilares estarían unidos entre sí mediante cadenas a modo de abrazaderas. Esta propuesta es muy similar a la que fue llevada a cabo por los arquitectos ganadores del concurso y posteriormente por Bramante para la Basílica de San Pedro en Roma.

De estas intervenciones se deduce que Leonardo conocía los materiales de construcción, los sistemas constructivos y gracias a sus conocimientos propuso elementos auxiliares de obras, tales como cimbras de arcos, andamios y encofrados de estructuras y puentes. También diseñó máquinas que facilitaban la ejecución de estos trabajos arquitectónicos, tales como grúas o elevadores de cargas.

Qué decir de sus apreciaciones y estudios sobre las patologías constructivas y en concreto sus estudios de grietas y de sus posibles soluciones. Propuestas que son corroboradas por las técnicas llevadas a cabo actualmente en intervenciones similares.

De igual importancia que los estudios anteriores se encuentran sus propuestas higienistas en instalaciones de saneamiento y cuartos de retrete. Estas se adelantaron a las primeras intervenciones similares llevadas a cabo en las viviendas de mediados del siglo XIX.

No es necesario hacer hincapié en el carácter práctico de los trabajos de Leonardo y la sabiduría de la cual hizo uso a lo largo de su vida. Dos virtudes que se encuentran incluidas en el desarrollo de sus trabajos y en el hecho de haber pertenecido y participado en las reuniones de sabios y pensadores de las cortes de Lorenzo el Magnífico y Ludovico Sforza.

La sociedad actual tiene una deuda con Leonardo, debe ser oficialmente reconocido como arquitecto, al igual que es reconocido como pintor o inventor.

5. REFERENCIAS

- AA.VV. (2003). Leonardo da Vinci. Ediciones Susaeta. Madrid.
- Anna, H. (2014). Leonardo da Vinci, cuadernos. Ilus books. Madrid.
- Benévolo, L. (1978). Historia de la arquitectura del Renacimiento. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Bruschi, A. (1987). Bramante. Xarait ediciones. Bilbao.
- Franchetti, V. (1985). Historia del urbanismo: Siglos XIV y XV. Instituto de estudios de administración local. Madrid.
- Docci, M. (2009). Storia del rilevamento architettonico e urbano. Editori Laterza. Roma-Bari.
- Firpo, L. (1963). Leonardo architetto e urbanista. Unione tipográfico- editrice Torinese. Turín.
- Heydenreich, L. (1943). Leonardo. Rembrandt verlag. Berlín.
- Matthew, L. (2007). Los tesoros de Leonardo da Vinci. Ediciones librería universitaria, Barcelona.
- Navoni, M. (2012). Leonardo da Vinci y los secretos del Códice Atlántico. Editorial Blume.
- Pedretti, C. (1988). Leonardo Architetto. Ediciones Electa. Milán.
- Pedretti, C. (2010). Leonardo da Vinci. Vida y obra. Tikal ediciones. Madrid.
- Rowe, C. (2013). La arquitectura del siglo XVI en Italia. Editorial Reverté. Barcelona, pp. 32.
- Tafari, M. (1982). La arquitectura del humanismo. Editorial Xarait. Bilbao.
- Tafari, M. (1995). Sobre el Renacimiento: principios, ciudades y arquitectos. Editorial Cátedra. Madrid.

- Tagliagambara, S. (2010). Leonardo & L Arquitectura. CB Edizioni. Poggio a Caiano.
- Vasari, G. (1550). Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri. 1550. (Edición consultada: Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Trad. castellana de Ana Ávila). Editorial Cátedra. Madrid. 2005, pp. 175).
- Vera, A. (2010). La arquitectura militar del Renacimiento a través de los tratadistas de los siglos XV y XVI. Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia.
- Wolfgang, L. (1987). La arquitectura del Renacimiento en Italia: Estudios. Biblioteca Básica de Arquitectura. Editorial Hermann Blume, Madrid.
- Zollner F. (2007). Leonardo da Vinci: obra pictórica completa y obra gráfica. Editorial Taschen. Colonia.

LA CIUDAD DE SEGOVIA EN EL *VIAGE DE ESPAÑA* DE ANTONIO PONZ. UNA VISIÓN ILUSTRADA DE LOS PERÍODOS ARTÍSTICOS

MARÍA SÁEZ-MARTÍN

Universidad de Salamanca

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN

Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII supuso a nivel europeo un momento de profundos cambios que afectaron a la esencia misma de la sociedad y evidenciaron las agudas carencias de un sistema estamental que comenzó a verse como obsoleto. Tales cambios incumbían a la economía, la política, la educación, la cultura y, por supuesto, también al arte. Estas transformaciones se convirtieron en una auténtica revolución, poniendo de manifiesto un panorama muy complejo que, en ocasiones, ha sido tratado con un reduccionismo excesivamente simplista, porque pretender que la equivalencia artística de la Ilustración sea, de modo exclusivo, el denominado Neoclasicismo implica perder de vista los múltiples lenguajes estéticos que tuvieron lugar a lo largo del Setecientos. El llamado Siglo de las Luces fue la centuria de la Ilustración, del nacimiento de la arqueología, de los historicismos, del buen gusto y del academicismo, pero, al mismo tiempo, dejó la puerta abierta al sensualismo, al empirismo, al comienzo del placer por la observación de las ruinas y a un romanticismo incipiente que algunos autores han catalogado como una evolución del clasicismo (Úbeda de los Cobos, 2001, 393).

Es cierto que a España esta metamorfosis europea llegó más tarde que al resto del continente, pero el período que comprende el reinado de Carlos III (1759-1788) se convierte en un magnífico ejemplo de las principales ideas que conllevaba el pensamiento ilustrado. Ideas que se

intentaron plasmar en el arte, a pesar de que no siempre fue sencillo: la estética barroca había calado hondo en el imaginario popular y pretender sustituirla se convirtió en una difícil tarea que no en todas las ocasiones acabó en éxito. La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 resultó clave en dicho empeño, pues la intención de los intelectuales del momento era que desde la institución se controlara la práctica totalidad del arte creado en nuestro país, labor ímproba que requirió de algo más que la voluntad de los ilustrados: varios decretos reales intervinieron directamente en la materialización de las obras de arte, y la piedra se convirtió en el elemento por excelencia de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII. En 1777 se prohibió realizar retablos en madera, habrían de hacerse en piedra, mármol o jaspe, o en su defecto, en estuco: lo que pretendía ser el modo de evitar los terribles incendios en los templos en realidad escondía toda una revolución estética, un cambio de mentalidad reflejado en la obra de arte.

Uno de los intelectuales ligados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que intentó por todos los medios que el Clasicismo se convirtiera en la piedra angular del arte fue el abate Antonio Ponz. Su trabajo se condensa en el último cuarto del siglo XVIII, cuando decide, tras diez años en Italia completando su formación artística, comenzar un extenso recorrido por buena parte del territorio español, con el fin de dar cuenta de diferentes aspectos que afectan a la realidad peninsular, como son la economía, la cultura, la sociedad y, sobre todo, el arte. El resultado de dicho peregrinaje serán los dieciocho tomos de su magna obra, publicados entre 1772 y 1794, el último de ellos dos años después de su fallecimiento. Sus juicios, su criterio, contribuyeron a formar y conformar el nuevo gusto estético, centrándose fundamentalmente en la arquitectura. Este texto se ha ganado con creces un puesto en la historia de la tratadística española, de la literatura artística y de la arquitectura: es una pieza clave en la investigación del siglo XVIII, y no solo desde el punto de vista artístico. Inserta como pocas obras en el contexto político y cultural del momento en que vio la luz, este periplo pronto se convirtió en un manifiesto económico, social y educativo,

logrando un éxito inmediato, y ser causa y consecuencia de los cambios que se estaban produciendo en la España del Siglo de las Luces.

Desde aquí realizaremos el mismo recorrido que hizo él en el siglo XVIII en la ciudad de Segovia, intentaremos mirar con sus ojos y entender los períodos artísticos desde el punto de vista de un ilustrado.

Su entrada en la entonces Castilla La Vieja se realiza desde el Monasterio cartujo de El Pualar, llegando a Valsaín, situado a media legua del Real Sitio, y realizando una detallada descripción paisajística y, en especial, arbórea, como acostumbra en todas las cartas. Ponz hizo referencia al estado de los árboles en todas las provincias y pueblos por los que pasó, dedicándole al tema varios prólogos, como sucede en el tomo que nos ocupa. Su preocupación ecológica, económica, industrial y artística queda registrada en las páginas que le dedica a la provincia segoviana, suponiendo este territorio un breve pero excelente ejemplo de las inquietudes ilustradas del valenciano.

Una de las obras a las que recurrirá Ponz durante todo su trayecto segoviano será a la *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, de Diego de Colmenares, texto de 1637 cuyo contenido se mueve a medio camino entre la realidad y el mito, atribuyendo a la ciudad un origen legendario. Las referencias serán constantes y servirá como punto de partida para algunos de sus comentarios. No será el primero que compare a la ciudad con la figura de una nave, cuya popa mira a naciente y la proa a poniente, circundada por una muralla de 4000 pasos y flanqueada por dos ríos, el Eresma y el Clamores. El recorrido artístico que realiza por la ciudad no sigue un orden establecido, ni cronológico ni topográfico, de modo que optaremos por agrupar los monumentos que describe y comenta por épocas, comenzando por la antigüedad hasta llegar a la contemporaneidad de nuestro viajero.

2. MONUMENTOS DE ORIGEN ROMANO

La Antigüedad Clásica supuso para Ponz el punto culmen de la perfección de las Bellas Artes, valorando las obras griegas y romanas muy por encima del resto de manifestaciones, suponiendo estas un ejemplo de la norma a seguir. Se inserta nuestro viajero en una corriente que

consideraba que los antiguos habían logrado extraer la esencia misma de la Naturaleza para conseguir plasmarla en el Arte. Estas obras, a su juicio absolutamente perfectas, se convertían en modelos universales y en los mejores prototipos en que podrían fijarse los aprendices de artistas. Quizá fueron sus diez años en Roma, quizá fue el pensamiento de la época, quizá fue que en el arte clásico se hallaba el paradigma del “buen gusto”, cualquiera que fuese la razón hizo que Ponz se preocupara personalmente por mantener las pensiones de los artistas en la capital italiana y que defendiera la copia de las esculturas clásicas como la piedra angular sobre la que apoyar la educación artística.

La primera parada de nuestro viajero en la capital también tiene que ver con una escultura antigua, aunque ni siquiera llega a verla. Siguiendo las indicaciones que da Diego de Colmenares en la obra citada con anterioridad, Ponz llega hasta la Torre de Hércules, Convento de Santo Domingo el Real, donde acude para ver una escultura de teórico origen romano de Hércules Egipcio, cuyo grabado encontró en la obra de Colmenares. El autor de la *Historia de Segovia* afirma que representa al fundador de la ciudad, Hércules Egipcio, sobre lo que el valenciano afirma: “la tal escultura de más de medio relieve, y executada en piedra cárdena muy dura, que se encontraba en una casa donde hoy es Convento de Monjas Dominicas, llamado Santo Domingo el Real” (Ponz, 1787a, 228-229). El convento sigue existiendo a día de hoy y, como entonces, impide que se pueda observar la curiosa escultura por tratarse de una orden de clausura. No ahonda Ponz mucho más en este asunto, pero otro viajero que también le dedicó buena parte de su obra a Segovia, Isidoro Bosarte, consiguió satisfacer su curiosidad, para gran decepción suya. Tras tener acceso a la escultura, hace una pormenorizada descripción de la misma, concluyendo lo siguiente: “Sobre la cabeza del puerco en la misma pared á poca distancia, hay un relieve de figura humana que á la vista será como de dos quartas. Su diseño es de la última imbecilidad del arte” (Bosarte, 1804, 30). Ruiz Hernando, en su obra *El convento de Santo Domingo el Real*, aporta una imagen de la escultura que poco tiene que ver con la ilustración que aparece en la obra de Colmenares, y que fue, probablemente, la que animó a Ponz a ir en busca de la figura (Ruiz Hernando, 2006).

FIGURA 1. Grabado de la escultura de Hércules Egipcio



Fuente: Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia*, 1637

Pero, sin duda alguna, la obra de este período que más impresiona al autor del *Viage de España* es “el famoso aqüeducto, obra insigne por su forma, grandiosidad y solidez” (Ponz, 1787a, 253). En este caso, al tratarse de una obra pública, sus reflexiones son más de carácter histórico-arqueológico que estético, puesto que ensalza la construcción de ingeniería y su funcionalidad por encima de la naturaleza artística, aunque esto no quiere decir, en modo alguno, que no lo aprecie (Crespo Delgado, 2012, 226). Fue la obra de abastecimiento de agua que mayor admiración le causó de todas cuantas vio, quizá por mantenerse en funcionamiento después de, como afirma, al menos mil setecientos años. El “al menos” es importante, porque en ese momento la fecha de construcción del acueducto era un asunto polémico en el que entraban las opiniones vertidas en las obras de Rodrigo Jiménez de Rada, y su *De rebus Hispaniae*, o el ya citado Diego de Colmenares, quien niega el origen romano de la obra y se la atribuye al supuesto -y legendario- fundador de la ciudad. Tampoco escapa el acueducto del ámbito de las leyendas populares, pues hasta Ponz llegaron los versos que narraban la participación del Diablo en la edificación de la obra. Pero nada le disuadió de afirmar que se trataba de una obra realizada durante el Imperio romano; más difícil era determinar en qué momento del Imperio. Sin duda, su estancia en la capital italiana le proporcionó conocimientos de peso en este sentido (Crespo Delgado, 2008, 142-145), puesto que afirma: “La construcción no puede desmentir su edad poco más, ó menos, al que está acostumbrado á ver puentes y aqüeductos Romanos” (Ponz, 1787a, 253).

Realiza una pormenorizada descripción del monumento, apuntando datos como el lugar de nacimiento del riachuelo que lo abastece de agua y el recorrido que realiza cruzando la ciudad hasta llegar al Alcázar, el número de arcos que lo componen, el modo en que fue construido o cuáles son sus medidas. No se resiste a insertar una crítica de los edificios que lo rodean: “En dicho parage del valle y Azoguejo hay algunos edificios arrimados a los mismos pilares del puente, que sin ellos ciertamente haría un objeto más grandioso en tan grande altura” (Ponz, 1787a, 255). Se pueden apreciar en el grabado de la estampa que Diego de Villanueva dio a la imprenta en 1752 y que Ponz incluye en la obra,

así como la acuarela realizada por Edward Howke Locker, un viajero inglés que recorrió España en el otoño de 1813 (Locker, 1998, 110-111). Al igual que el dibujo realizado por José María Avrial (1953, 8-9).

En definitiva, no podemos olvidar que el período clásico supuso para los ilustrados el espejo en el que mirarse y la caída del Imperio romano trajo consigo la desaparición de esas formas que consideraban perfectas y la llegada de una época prácticamente desconocida, carente de estudios profundos y artísticamente difusa.

FIGURA 2. *Vista occidental del Acueducto*



Fuente: José María Avrial, *Segovia pintoresca y Alcázar de Segovia*

3. ARTE MEDIEVAL. GÓTICO ANTIGUO Y MODERNO

Nos adentramos en uno de los períodos más inaprensibles desde el punto de vista de nuestro viajero particular: el espacio de tiempo comprendido entre la Antigüedad y el Renacimiento supone un abismo en la erudición dieciochesca, en el que es difícil penetrar sin observar

contradicciones e inexactitudes, fruto de la falta de conocimiento en el proceso histórico medieval. En palabras de León Tello y Sanz Sanz “en este tiempo el crítico carecía de posibilidades para establecer el origen y la distinción de las diversas etapas de la edificación medieval, porque aún no se había efectuado una investigación seria y adecuada” (León Tello y Sanz Sanz, 1994, 540). La Edad Media seguía siendo una era de un milenio en la que algunos estudiosos no observaban diferencias estilísticas, como sucede con Bosarte cuando en su *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura* afirma: “Por estilo o manera góticos de edificar se entiende comúnmente aquella que corre desde los tiempos de Carlo Magno hasta la restauración de las artes en el siglo XVI” (León Tello, 1994, 542). Otros sí observaban estas diferencias, pero carecían de una base teórica sólida. En consecuencia, la apreciación de los estilos medievales desemboca en un intenso debate que ya, en el último cuarto del siglo XVIII, preludia posturas que se pondrán de manifiesto en la centuria posterior, adelantando signos propios del romanticismo. Los límites son difusos, las fronteras se diluyen cuando de estilos se trata, la división entre el clasicismo y el romanticismo parece no ser tal y las nomenclaturas, en ocasiones, enredan un panorama ya de por sí bastante complejo. El momento histórico y artístico que estamos analizando se convierte en el embrión de ciertas ideas que comienzan a agitarse en las mentes europeas y que se consolidarán a lo largo del siglo XIX.

En este sentido, Ponz distinguió entre lo que llamó gótico antiguo y moderno, un avance, según Crespo Delgado, “de la moderna división del período medieval en románico y gótico que, advirtámoslo, no se consagraría hasta el siglo XIX tanto en Europa como en España” (Crespo Delgado, 2012, 228).

Es muy frecuente que los juicios estéticos de los hombres de la Ilustración en referencia al gótico pequen de contradictorios, pues si bien lo valoraron siempre desde una óptica clasicista -lo que García Melero llama lectura vitruviana aristotélica (García Melero, 2002, 52)-, también es cierto que supieron apreciar notas sensibles, como su valor técnico, su fortaleza, la ligereza de sus muros e, incluso, su decoración, algo llamativo teniendo en cuenta la opinión que les merecía a los

académicos el exceso de ornamentación. Así, Ponz distinguió claramente este gótico moderno de lo que calificó como “antigualla gótica”, y que utilizó para referirse a aquellas edificaciones de la Alta Edad Media.

Es muy difícil deducir de sus aportaciones en el *Viage* cuál era su opinión sobre el románico, suponiendo que la tuviera. Se muestra en todo momento cauto y hay autores que opinan que sus muchas omisiones segovianas revelan su incomprensión (León Tello y Sanz Sanz, 1994, 549). Puede que tuviera un juicio, pero con toda probabilidad era confuso e impreciso, lo que le lleva a efectuar escasos comentarios de obras levantadas entre los siglos XI y XIII. Ni siquiera se molestó en buscar su origen, como sí lo hizo con el gótico moderno, al que se refiere en multitud de ocasiones como “arquitectura alemana”; de hecho, propuso que “se le pudiera llamar a este género de arquitectura alemana o tudesca, como introducida por los alemanes muchos siglos después de la venida de aquellas naciones del Norte” (Ponz, 1772, 124).

En su paseo segoviano se limita a citar las iglesias de San Miguel, San Martín, San Justo, San Esteban y San Juan de los Caballeros -estas cuatro últimas románicas— sin detenerse en ningún momento en su arquitectura y centrándose sólo en algún elemento del interior de estas que haya llamado su atención. En San Martín se fija en dos cuadros de la vida del santo, firmados por Andrés Amaya en 1682; en San Justo cita un Descendimiento de Francisco Camilo y hace referencia al famoso Cristo de los Gascones; en San Juan de los Caballeros destaca la “Capilla de los Linages” y de San Esteban le llama la atención el sepulcro de Juan Sánchez de Zuazo. Esta última parroquia es uno de los más bellos ejemplos del románico español y su campanario llegó a ser el más alto de la península, aunque nada de eso parece importarle.

FIGURA 3. Iglesia de San Esteban



Fuente: Fotografía de los autores

La actual parroquia de San Miguel se encuentra en la calle Infanta Isabel, y sustituyó a otra de la misma advocación que ocupaba el centro de la Plaza Mayor. Desapareció en 1532 y en su tribuna fue proclamada reina Isabel la Católica en 1474. Posee una nave de gran altura cubierta por bóvedas de tracería gótica, crucero y capillas laterales. De ella afirma Ponz: “En la Parroquia de San Miguel, junto a la Plaza, hallé una pintura en tabla con sus puertas, en una de las capillas del lado de la Epístola, cosa acabadísima en el estilo alemán, del tiempo de Durero, y representa el Descendimiento de la Cruz. El retablo mayor es de mejor forma que los de casi todas las demás parroquias” (Ponz, 1787a, 248). La pintura en tabla en cuestión es el *Tríptico del Descendimiento*, de Ambrosius Benson, ubicada en la Capilla de Nuestra Señora de la Paz y que ahora se halla en la Sala de Pintura del Bajo Claustro de la Catedral.

FIGURA 4. Tríptico del Descendimiento



Fuente: Fotografía de los autores

Desde la perspectiva actual llama poderosamente la atención que hayan quedado fuera de su *Viage* iglesias tan importantes como San Millán, San Lorenzo, El Salvador o la Vera Cruz, sobre todo si tenemos en cuenta su recorrido, ya que de manera inevitable tuvo que pasar ante algunas de ellas cuando se dirigía hacia otros edificios que sí reseñó. Se crea así una auténtica senda de pasos perdidos: San Clemente, San Sebastián, San Andrés, San Marcos o la Santísima Trinidad -situada junto al lugar en el que comienza su periplo segoviano, la Torre de Hércules- también se unen a ese particular conjunto de parroquias que no merecieron su atención, sin olvidar las decenas de magníficos ejemplos románicos que pueblan la provincia y que nuestro viajero obvió. Parece que este estilo “sin finura” no era en modo alguno de su agrado ni servía como modelo de “buen gusto”. La falta de interés por el arte medieval y la indiferencia que provocó el románico en los intelectuales del siglo XVIII se convierte en una de las grandes carencias de la historiografía del momento.

Su opinión cambia cuando se trata de obras adscritas a lo que denomina “gótico moderno”, puesto que comenta la Catedral, el Monasterio de El Parral, el Convento de Santa Cruz la Real y el antiguo Convento de San Francisco. Los comentarios hacia estos edificios se mueven entre el tímido halago y la alabanza a la grandiosidad de la fábrica, aunque sigue siendo muy significativo -o no tanto, conociendo el pensamiento del abate Ponz- que sus elogios artísticos continúen siendo para los elementos renacentistas o clasicistas que encuentra en estos lugares. No obstante, manifiesta también su admiración hacia multitud de pinturas y esculturas góticas, a pesar de ser anteriores a lo que califica constantemente como “la feliz época de las artes en Europa” (Crespo Delgado, 2012, 233). Así pues, a pesar de que no presentara valores que sí aparecieron tras “la restauración de las artes”, no le resta mérito, y destaca en numerosas ocasiones la finura de sus ornatos, tanto los que servían de decoración interior como exterior, a los que denominó como “labores de crestería”; también hizo referencia constante a su “delicada construcción” o a la “gentileza de sus miembros” (Crespo Delgado, 2012, 235). Incluso defendió la nobleza de este estilo cuando alguno de sus elementos se pretendía sustituir por piezas “churriguerescas”, llegando a denunciar -como hizo constantemente a lo largo de todo su *Viage*- que bellos edificios medievales se hubieran llenado de retablos barrocos. Pero tampoco podemos engañarnos: este supuesto encanto por el gótico tuvo sus limitaciones, y fueron muchas. No olvidemos que el valenciano se acercó a este estilo desde la óptica clasicista y sus alabanzas procedieron de la observación de aquellos valores en los que reconocía la elegancia o la solidez, así como el carácter imitativo de la pintura y la escultura, poniendo de relieve la importancia que le concedía a la mimesis de la naturaleza. Quizás estas obras vespérales, situadas en lo que consideró el crepúsculo medieval, se acercaban poco a poco al sendero que llevaría en el siglo XVI al renacimiento de las artes.

El templo gótico en el que más se detiene es la Catedral. Sus primeras palabras son para la orientación de esta y su construcción, fijándose en las lápidas de Rodrigo Gil de Hontañón -maestro de la obra-, Francisco de Campo Agüero -maestro de cantería- y Francisco de Biadero -maestro arquitecto-; precisamente, y a raíz de la tumba de Hontañón, escribe lo siguiente:

“Me parece que el tal Ontañon seria hombre de mucho saber en este género de Arquitectura, que vulgarmente llamamos *gótica* moderna, siendo de origen Alemana, descargada de muchos ornatos, y menudencias; y aun sospecho que entenderia la *Greco Romana*, pues ya en su edad se hacian edificios segun las reglas de esta; pero en tal caso se acomodaria como otros artífices á la usanza, y gusto de los que pagaban, y mandaban. Por su magestad, amplitud, falta de las menudencias insinuadas, y otras partes, es uno de los mejores Templos de España en su linea, aunque menor que los de Sevilla y Toledo” (Ponz, 1787a, 231).

Del Monasterio de Santa María de El Parral destaca que “la fábrica es suntuosa en estilo gótico” (Ponz, 1787a 239), pero ni una sola referencia al sepulcro de Beatriz Portocarrero, de Juan Guas, ni tampoco sobre la magnífica portada del Convento de Santa Cruz la Real, atribuida al mismo autor.

FIGURA 5. Portada del Convento de Santa Cruz la Real



Fuente: Fotografía de los autores

El último alto en el camino de este período se produce en el antiguo Convento de San Francisco, lugar que alberga la Academia de Artillería desde que se produjera el incendio que asoló el Alcázar en 1862, ya que este era la primigenia sede del Real Colegio de Artillería. De este convento dice que “la iglesia es de estilo gótico; pero en los altares colaterales a la capilla mayor se ven baxos relieves razonables, pertenecientes al Santo Fundador” (Ponz, 1787a, 248). En realidad, el edificio es del siglo XVI, se fundó en 1552 y fue suprimido en 1821.

FIGURA 6. Claustro del Convento de San Francisco



Fuente: José María Avrial, *Segovia pintoresca y el Alcázar de Segovia*

4. EL RENACIMIENTO DE LAS ARTES

La llegada del siglo XVI trajo consigo la, tan ansiada por los ilustrados, restauración de las Artes, recuperando unos principios sobre los que iban a basar los presupuestos artísticos de su propia centuria. En este sentido, Ponz puso algo más que un grano de arena en la configuración historiográfica del siglo XVIII, logrando con sus escritos que algunos términos se asentaran en la Historia del Arte de manera definitiva. Por primera vez leeremos cómo se deshace en alabanzas ante una obra del

“estilo de Herrera” o el modo detallado y detallista en que describe un retablo realizado “en el tiempo de Felipe II”. El caso segoviano servirá para dar buena cuenta de ello, pero también para ejemplificar cómo era plenamente consciente de que no todas las obras realizadas en el Renacimiento se hacían a la manera romana, hecho que lo llevó a buscar una denominación adecuada y distintiva.

Aquello que en un principio era calificado por Ponz como “estilo Berruguete” -debido al prestigio del que gozaba el artista palentino-, pronto se desveló como una designación exigua: no era suficiente para todo el abanico que debía abarcar. Bajo este epígrafe se englobaban las obras del propio Berruguete, las de su taller y las de todo el período artístico que representaba, y, aunque el valenciano lo utilizó a lo largo del *Viage*, fue necesario afinar la aposición artística.

Lo mismo que había sucedido con la escultura y la pintura ocurrió con la arquitectura: Ponz tuvo muy presente el hecho de que desde las primeras décadas del siglo XVI se estaban produciendo transformaciones esenciales, en el sentido más literal del término, pues era la esencia del arte la que estaba cambiando. Para este primer momento utilizó la denominación de “arquitectura del tiempo o del reinado de Carlos V”, que, según Crespo Delgado, “tenía la bondad de situar las obras cronológicamente, aunque no presentaba ninguna virtud más” (Crespo Delgado, 2012, 251). En este intento de acotar los títulos comenzó a utilizar para este período el término *plateresco* y, si bien no tiene la primicia en su uso, sí en su consolidación y difusión. Un sinónimo de este fue *estilo medio* (Crespo Delgado, 2012, 251-254; León Tello y Sanz Sanz, 1994, 557), en palabras de Jovellanos, porque “entró en lugar de la tudesca y precedió a la grecorromana” (Ponz, 1787b, 227). Este período carecía de la simplicidad del clasicismo, característica indispensable, según nuestro viajero. Esto hace que importantes obras platerescas queden fuera de sus descripciones, como sucede con el retablo del Monasterio de El Parral. De él dice: “Hay un antiguo retablo mayor, y alrededor de la capilla un Apostolado, todo ello de escultura, pero no de la que se hacía como después del restablecimiento de las Artes: por el mismo estilo hay allí dos magníficos sepulcros de mejor escultura, colaterales a la capilla mayor [...] Delante están de rodillas dos muy buenas

estatuas, que representan la una a Don Juan de Pacheco, Marqués de Villena, y la otra a su mujer Doña María Puertocarrero” (Ponz, 1787a, 239). Curiosamente, las fechas de realización del retablo y de los sepulcros son las mismas, todos son platerescos, pero mientras que para él el retablo es “antiguo”, los sepulcros son “magníficos” (López Díez, 2006; Martín González, 1964, 5-66).

FIGURA 7. Retablo y sepulcros de Santa María de El Parral



Fuente: Fotografía de los autores

Pero cuando la arquitectura llega a su más alta cota es, para los ilustrados, con Juan de Herrera; la razón, la simplicidad, la asunción de los principios clásicos y la comprensión de la naturaleza le conferían al estilo herreriano carácter normativo, convirtiéndolo en el ejemplo a imitar. Para ello, El Escorial significó para aquellos artistas ligados a la Academia de San Fernando el modelo perfecto, aquel que sacaría al arte español del momento de crisis en que se hallaba, sirviendo de contrapunto al barroco (Crespo Delgado, 2012, 216). A esto hay que añadir el deseo de encumbrar de nuevo esta obra y de devolverla al lugar que le

correspondía, alejada de su atribución a arquitectos extranjeros⁸⁵, de modo que podemos afirmar que acabó siendo un símbolo, artístico y patrio. El valenciano llegó a afirmar que El Escorial era el edificio clave de la arquitectura española, y la época de Felipe II y Felipe III la edad de oro del arte.

La primera parada se realiza de nuevo en la Catedral, puesto que se fija en varias obras a las que dedica hermosas palabras, comenzando por el Santo Entierro, de Juan de Juni, ubicado en la Capilla de la Piedad. Sobre él afirma:

“En una (capilla) junto a la puerta del costado se encuentra un altar, todo él obra de Juan de Juni, Profesor de fuego extraordinario, y tanto, que aun en asuntos quietos buscaba la imitación de la naturaleza agitada [...] En este altar lo principal es un medio relieve, que representa el Descendimiento de la Cruz en figuras al natural, o mayores [...] manifestándose en todo ello el extraordinario espíritu del artífice” (Ponz, 1787a, 232-233).

A continuación, se centra en la Puerta de San Frutos, situada a la altura del crucero, en el lado del Evangelio: “es de muy bello gusto de arquitectura [...] y la obra se tiene por Juan de Herrera; aunque acaso será de Francisco de Mora, que estudió y siguió a Herrera” (Ponz, 1787a, 233). En realidad, el proyecto de la Puerta de San Frutos es de Pedro de Brizuela, de 1611 (Azofra, 2010, 104-105).

Siguiendo de nuevo la ribera del Eresma llega hasta el Convento de los Carmelitas, donde descansan los restos de San Juan de la Cruz. Alaba la sencillez de la portada del edificio, así como las pinturas de un Ecce Homo y un Santo Tomás Apóstol tocando la llaga de Cristo, que atribuye a Juan de Juni porque “tienen un estilo muy parecido a su escultura, por donde he sospechado que este artífice pudo ser también pintor, como otros que en su edad supieron las dos o las tres bellas artes, y que acaso sean tuyas estas pinturas” (Ponz, 1787a, 241-242). A pocos metros de este convento se detiene en el Santuario de la Fuencisla, del que

⁸⁵ En 1768 se publica *Le vite de piú celebri architetti d'ogni tempo precedute di un Saggio sopra L'Architettura*, de Francesco Milizia, una pretendida historia de la Arquitectura Universal donde el único edificio español que se nombra es El Escorial, y su construcción se atribuye a manos extranjeras.

cita brevemente su retablo, con pinturas que atribuye a Francisco Camilo.

En el Convento de Santa Cruz la Real realiza una de las descripciones más pormenorizadas de la carta segoviana, y esta versa sobre el retablo de la iglesia. Se había hecho “en el buen tiempo que tuvieron las artes, esto es, en tiempos de Felipe II, y lo dice un letrado que se lee en el retablo: año 1557” (Ponz, 1787a, 244-245). Lamentablemente este retablo se perdió en el incendio que sufrió el convento en 1809. También realiza una parada en el antiguo Convento de los Agustinos, hoy desaparecido, y del que sólo quedan los muros de la cabecera de la iglesia, si bien conocemos su aspecto original gracias a un dibujo de José María Avrial.

FIGURA 8. *Convento de San Agustín*



Fuente: José María Avrial, *Segovia pintoresca y Alcázar de Segovia*

La portada del ayuntamiento también merece su atención, dado que inmediatamente la ubica en el período que estamos tratando. De ella afirma: “La [portada] de la casa del Ayuntamiento es de las mejores:

forma un pórtico de diez columnas pareadas, y en cada uno de los dos cuerpos superiores hay pilastras también de dos en dos de un orden dórico sencillo; a cada lado se eleva una torre. La obra parece del estilo de Juan de Herrera, y ciertamente es de su edad” (Ponz, 1787a, 250).

Sobre el Alcázar, uno de los edificios más singulares de la ciudad, indica que se construyó en diferentes edades, pero lo que más merece su aprecio es el patio principal y la escalera, que “desde luego manifiesta el buen gusto, y el estilo de Herrera, y lo conocerá el que haya visto El Escorial” (Ponz, 1787a, 251). Afirma que las fachadas exteriores tienen mayor antigüedad y le llama la atención el gran salón y las esculturas de los reyes que lo adornan, pero añade: “no me detengo más en estas obras, porque hay poco que decir respecto al mérito del arte. Es de creer, que más son de aquellos tiempos, en que las Artes daban poco de sí” (Ponz, 1787a, 251). También hace referencia a un bello cuadro de Bartolomé Carducho.

FIGURA 9. Alcázar de Segovia



Fuente: Fotografía de los autores

5. LA “SECTA” CHURRIGUERESCA

Puede que la mejor forma de conocer la opinión de Ponz sobre el arte barroco sea recopilando algunos de los adjetivos que le dedica, todo hay

que decirlo, sin ningún tipo de piedad: locura churrigueresca, retablon obra del capricho, del aturdimiento, del delirio, de lapones, de las gentes de la Berbería, de las turbas de la Escitia; cosas de ignorantes; pegotes, emplastos, insignes mamarrachos; indignos e informes maderajes, faltos de orden y concierto; desatino; ridículas fruslerías, mezuquindades; algarabías, petardos; maderos sin arreglo ni artificio; armatostes de hojarasca; deformidades, frenesíes; torpe ignorancia, fealdad; locuras rematadas de miembros bárbaros y monstruosos; locuras licenciosas y desenfrenadas; bizarrías a la moda; depravación, indecencia; indigestos maderajes; colgajos de berzas cargados de rábanos, peras y membrillos, profanados por bichos e indecentes mascarones, barbaridades; entusiasmos extravagantes; follajes, chafarrinadas; broza de abominable tallaza; descabellada obra de la acerbísima y profanadora escuela churrigueriana; indigestos promontorios, maderajes afrentosos a la nación, abortos ridículos del arte, objetos indignos de la casa de Dios, piras incendiarias, insípidas puerilidades, relumbrones para embobar... (Puente, 1968, 146-147). Por supuesto, no están todos, pero suponen un excelente ejemplo de los calificativos con los que Ponz se refería a los retablos barrocos que fue encontrando a lo largo de su viaje y, si hemos podido comprobar que era parco en palabras cuando se trataba de las alabanzas, no sucedía lo mismo con las críticas. Evidentemente, esta aversión va mucho más allá de lo artístico, se dirigía hacia aquello que la exaltación del barroco representaba, al gasto excesivo, a la parafernalia, a la puesta en escena, a la impresionabilidad del público que quedaba ensimismado por tales manifestaciones, en definitiva, a la exageración. Para un académico, defensor del clasicismo más puro y de la tríada vitruviana, tales excesos eran incomprensibles, innecesarios y, por supuesto, censurables.

En toda esta crítica salvaje subyacen las propuestas regeneracionistas de la Ilustración: el barroco era el espejo de la decadencia del país y la consecución del tan ansiado *buen gusto* sería sinónimo de la superación de la incultura. Así pues, esta guerra no se circunscribe a batallas estéticas, en ella también pugnan la economía, la sociedad, la política y la educación de toda una nación. La condena de Ponz -y del resto de ilustrados- se realiza en nombre de la Razón, y en ella reverbera también

su postura religiosa, alejada de hipérboles y ostentaciones y centrada en una recuperación de la sencillez. El clasicismo representaba todos estos principios y era el contrapunto perfecto a la etapa precedente. En cualquier caso, resulta demoledor, y no sólo desde nuestra óptica: en su momento también hubo de serlo, en ocasiones de modo literal, ya que esta fijación llevó a la destrucción de multitud de obras realizadas por aquellos “heresiarcas” del arte.

No debemos caer en el error de pensar que esta crítica tan sólo procedió de la mano de nuestro viajero: la mayoría de los tratadistas ilustrados mostraron la misma opinión en sus escritos, como sucede con Diego de Villanueva o Jovellanos. Pero sí es cierto que las palabras de Ponz fueron las que más trascendieron, al mismo tiempo que lo hacía su *Viage*. El ataque a las obras churriguerescas se inscribe dentro de una corriente que ya había arraigado en los académicos cuando el primer tomo del *Viage* sale a la luz (Crespo Delgado, 2012, 307), pero la obra del valenciano normalizó la reprobación.

Puede que los ilustrados quisieran acabar con cualquier huella de aquello que consideraban como un reflejo manifiesto de la incultura, pero lo cierto es que al pueblo le cautivaba: se estuvieron realizando retablos barrocos hasta casi el final del siglo XVIII y, aunque muchos se perdieron, los cientos de críticas que aparecen en el *Viage* también son un vestigio de la importancia que la “secta” churrigueresca tuvo en la Historia del Arte español.

FIGURA 10. Capilla del Sagrario. Catedral de Segovia



Fuente: Fotografía de los autores

Segovia no se libra de las críticas, pero hemos de admitir que tiene más elipsis que ataques; con frecuencia Ponz afirma que no se detendrá en ciertas iglesias porque lo que hay en su interior no merece ni un solo comentario, pero en otros casos parece que no se puede resistir. Es famosa su apreciación sobre la Capilla del Sagrario o de los Ayala, de la Catedral: “Peor que todo es el retablo de la Capilla del Sagrario: verdaderamente monstruoso, y más digno de apartarle la vista, que, de nombrarle, como las demás hojarascas de aquella capilla, que con una sola Imagen, que tuviese en el testero, en lugar de tanto disparate del arte, quedaría libre de que con razón se hablase tan mal de ella” (Ponz, 1787a, 236).

6. LA RESTAURACIÓN DE LAS ARTES

El cambio que supuso la llegada a España de la dinastía borbónica también tuvo su reflejo en el arte. La influencia que tuvieron tanto la Corona como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el panorama artístico español es incontestable y evidente, aunque también es cierto que no lograron su objetivo principal de desterrar por completo el arte barroco. No obstante, consiguieron que el clasicismo, a través de sus diferentes lenguajes, se instalara en el complejo panorama que se desarrolló a lo largo de la centuria. Si bien el ascenso de Felipe V trajo consigo renovados aires artísticos, nuestro viajero es de la opinión de que la rémora que arrastraba el arte era muy pesada, y se dejaba sentir con más intensidad de la deseada.

En cuanto a arquitectura realizada en la capital en la segunda mitad del siglo XVIII se extiende en la descripción del retablo del altar mayor de la Catedral realizado por Sabatini: “En esta Santa Iglesia se ha adornado estos años pasados magníficamente con un altar de mármoles a costa del Rey nuestro Señor, cuya obra dirigió el Mariscal de Campo D. Francisco Sabatini” (Ponz, 1787a, 231-232). Este retablo fue realizado por patrocinio real de Carlos III, y terminado en 1776. Cuenta con 34 tipos de piedras diferentes, todas procedentes de canteras españolas; se realizó prácticamente en su totalidad en los talleres del Palacio Real de Madrid y después fue trasladado a Segovia. Para poder armarlo, el altar

posee la forma ochavada de la capilla y hubo que cambiar la cimentación de ésta. Las figuras que contiene corresponden a San Frutos, patrón de Segovia, San Geroteo, el que se dice que fue su primer obispo, San Valentín y Santa Engracia, hermanos de San Frutos. No podemos considerar que este altar tenga una iconografía especialmente complicada, pero sí fue toda una declaración de intenciones: sirvió como ejemplo de la retabística posterior en el último cuarto del siglo XVIII. Del barroco clasicista romano que utilizó aquí Sabatini, poco a poco las líneas se fueron diluyendo y se fueron simplificando, hasta llegar al ansiado clasicismo que deseaban los ilustrados.

FIGURA 11. *Altar Mayor de la Catedral de Segovia*



Fuente: Fotografía de los autores

Una vez superados los primeros intentos, todavía tímidos de esa anhelada restauración de las artes, nuestro viajero afirma con absoluta convicción que será la llegada de Carlos III la que suponga la consolidación definitiva de las Bellas Artes en España. A pesar de no gozar de demasiados ejemplos pertenecientes a este período en la capital segoviana y de las reticencias que muestra ante la arquitectura realizada en la primera mitad del siglo XVIII, queda patente que el clasicismo y los primeros acercamientos a él que se realizaron suponen para Antonio Ponz la manifestación más pura del arte, perfecta expresión de la razón y reflejo del academicismo que abanderó durante toda su vida.

7. CONCLUSIONES

Veinte años, dieciocho tomos, tres reediciones, dos mil años de Historia del Arte y un país casi entero. Cuando las cifras abruman siempre resulta reconfortante poder refugiarse en las letras, aunque en este caso tampoco fueron pocas. Se le puede acusar de falta de objetividad, de partidismo artístico y político, de críticas feroces, enconadas y sectarias, y también de alabanzas dirigidas, efectistas y marcadamente proselitistas, y todo ello llevado a cabo del modo más intencionado posible. El *Viage de España* se escribió con un fin: realizar el retrato de una nación, con sus filias y sus fobias, sus luces y sus sombras, analizando las líneas -en ocasiones delgadas- que separaban ambas, para dar buena cuenta de los aspectos positivos e intentar subsanar los negativos, siempre visto y considerado desde el prisma particular de la Ilustración. Nunca pudo esconder su bagaje, la huella de su estancia en Italia, los primeros atisbos de catalogación en los colegios jesuitas andaluces, las horas invertidas y disfrutadas en la biblioteca de El Escorial, su amistad con los intelectuales más destacados del momento, su paso por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y sus catorce años al frente de su Secretaría. Pero Antonio Ponz era, ante todo, un viajero entusiasta que logró transformar su mayor placer en la obra de su vida.

Estas páginas han pretendido ser una aproximación a otras que, en su día, consideraron el arte y su reflejo como un pilar fundamental de la educación de un país, en las que se quiso realizar un acercamiento a la

práctica totalidad del patrimonio español, con la intención de demostrar que la altura moral de una nación está íntimamente ligada a su cultura, bajo unos presupuestos fruto de su época y enmarcadas en un Siglo de las Luces empeñado en agotar la oscuridad.

8. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

- Catedral de Segovia
- Patronato del Alcázar de Segovia
- IE University

9. REFERENCIAS

- Avrial y Flores, J. M^a. (1953). *Segovia pintoresca y el Alcázar de Segovia*. Instituto diego Velázquez
- Azofra, E. (2010). La adecuación de la sensibilidad barroca en las catedrales de Castilla y León. En Lacarra Ducay, M^a C. (Coord.), *El Barroco en las catedrales españolas*, 101-152, Institución “Fernando el Católico” (C.S.I.C.)
- Bosarte, I. (1804) [1978]. *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Turner
- Colmenares, D. (1637) [1846]. *Historia de la insigne ciudad de Segovia*. Biblioteca digital Hispánica perteneciente a la Biblioteca Nacional de España
- Crespo Delgado, D. (2008). *El paisaje del progreso: las obras públicas en el viaje de Antonio Ponz (1772-1794)*. Generalitat Valenciana
- Crespo Delgado, D. (2012). *Un viaje para la Ilustración: el Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*. Marcial Pons Historia
- García Melero, J. E. (2002). *Las catedrales góticas en la España de la Ilustración. La incidencia del Neoclasicismo en el Gótico*. Ediciones Encuentro.
- Locker, E. H. (1998). *Paisajes de España. Entre lo pintoresco y lo sublime*. Ediciones del Serbal.
- León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V. (1994). *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas

- López Díez, M. (2006). *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*. Caja Segovia. Obra Social y Cultural
- Martín González, J. J. (1964). Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento. En *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (30) (5-66), Universidad de Valladolid
- Ponz, A. (1772). *Viage de España*, Tomo I, Edición Digital de la Biblioteca Nacional de España
- Ponz, A. (1787a). *Viage de España*, Tomo X, Edición Digital de la Biblioteca Nacional de España
- Ponz, A. (1787b). *Viage de España*, Tomo XI, Edición Digital de la Biblioteca Nacional de España
- Puente, J. de la (1968). *La visión de la realidad española en los viajes de Antonio Ponz*. Editorial Moneda y Centro
- Rivera Blanco, J. (2008). *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Adaba Editores
- Ruiz Hernando, A. (2006). *El convento de Santo domingo el Real*. Real Academia de Historia y Arte de San Quirce
- Úbeda de los Cobos, A. (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Museo Nacional del Prado

VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO Y SU GESTIÓN. JEREZ DE LA FRONTERA COMO ESTUDIO DE CASO

M^a CARMEN REIMÓNDEZ BECERRA
Doctoranda Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

La realización de esta encuesta venía determinada por la necesidad de saber qué opinaba la sociedad sobre la conservación arqueológica, para la realización de una tesis cuyo fin es optimizar la conservación del patrimonio arqueológico en ámbito urbano para el desarrollo local, tal como expusimos en el resumen de la publicación. Un tema, el de la percepción de la gestión arqueológica, que tiene escasos antecedentes y ninguno en este ámbito geográfico.

2. MÉTODO

La encuesta se ha realizado en dos formatos: Digital y en papel, para dotar de versatilidad la recogida de muestras.

- Digital: Se ha elaborado un formulario en la web 2.0, que se ha pasado vía wasap y vía email a todos los contactos (personales, asociaciones culturales, vecinales...).
- Impreso: Se ha elaborado el mismo formulario impreso para la recogida de datos tradicional, que se ha dejado en la recepción de las instituciones culturales de la ciudad y se ha pasado personalmente al inicio o final de las actividades sociales realizadas por el ayuntamiento (conferencias, talleres infantiles...) con el fin de garantizar la colaboración del público cautivo en la muestra.

No obstante, cuando establecimos una primera aproximación a los resultados, advertimos una gran uniformidad de criterios en algunas respuestas, por lo que, para confirmar la validez de la estadística, se decidió volver a hacer una nueva recogida de muestras con dos objetivos diferentes:

- Ampliar la fiabilidad de la muestra obtenida. Se programó obtener un índice de fiabilidad de al menos el 95%, con un margen de error del 95%, por lo cual, en una población de 212.749 habitantes, según el INE⁸⁶, obligaba a aumentar la muestra de las 280 encuestas obtenidas.
- Ampliar el espectro de los sectores consultados. Se pidió expresamente la difusión de la encuesta entre todos los conocidos de los encuestados, a la vez que se ha llevado a cabo el sondeo de nuevos sectores como las asociaciones de vecinos del municipio, a asociaciones del AMPA de varios colegios públicos, a claustros de profesores, así como a grupos de whatsapp de padres y de centros de adultos.

De esta forma, los sectores sondeados han sido los siguientes:

- Museo Arqueológico (personal y visitantes)
- Departamento de Patrimonio municipal (personal y listado de asociados)
- Departamento de Formación Empresarial (personal y listado de alumnos del curso Jerez Empresarial 2019)
- Asociación de Amigos del Museo Arqueológico
- Asociación de Amigos de los Archivos Históricos (asociados y listado de contactos)
- Asociación de Amigos del yacimiento de Doña Blanca

⁸⁶ <https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2864#!tabs-tabla>

- Asociación de Profesionales del Patrimonio Arqueológico (ASPHA)
- Centro de Estudios Históricos Jerezanos
- CEIP San José Obrero y Antonio Machado
- Asociaciones de vecinos Palos Blancos y Centro Histórico.
- Se ha difundido de forma personal por diferentes canales: emails, grupos de wasap, correos de contactos personales, Facebook, Instagram, Twitter...a la vez que se ha invitado a la difusión por cada uno de ellos, intentando establecer una red de contactos más amplia.

2.1. FORMULARIO.

El cuestionario comienza con unas preguntas iniciales de identificación estadística (Edad, sexo...) y de adscripción social (diferenciamos si es profesional del patrimonio arqueológico o no), para luego plantear 21 preguntas que se organizaban en grandes bloques temáticos:

1. Preferencias sobre el contexto de ocio y disfrute del patrimonio conservado (frecuencia, preferencia de medios de difusión, y valoración de buenas prácticas en la conservación).(Preguntas 2-8)
2. Criterios sobre conocimiento del patrimonio arqueológico e inquietudes sociales (qué entiende por PA, qué elementos conoce conservados, qué le gustaría conocer...). (Preguntas 1, 7 y 8)
3. Cuestiones de la práctica social. (si conservaría algo en su casa, qué inconvenientes representa tener algo conservado en un inmueble, si hay interés por conservar algo voluntariamente. (Preguntas 9- 11)
4. Cuestiones clave de la gestión de la conservación: si el patrimonio debería conservarse, quién lo sufragaría, quién decidiría y qué criterios priorizaría al decidir qué conservar (preguntas 12-15) Valoración de la protección arqueológica en la ciudad. (Preguntas 16-17)

5. Valoración personal de la conservación arqueológica en la ciudad de Jerez y aportaciones o sugerencias para mejorar la conservación del patrimonio arqueológico (Preguntas 18-21)

De esta forma, el cuestionario resultante ha sido el siguiente:

0. Datos individuales				
¿Pertenece a alguna asociación cultural? –No. –Sí –¿Cuál?(<i>optativo</i>)			Ciudad:	
¿Trabaja con patrimonio arqueológico? –No. –Sí.				
Edad: –Menor de 20.	– Entre 20 y 35.	–Entre 35 y 45.	–Entre 45 y 65.	– Mayor de 65.
Sexo: –Mujer –Varón	Estudios: –Básico –Medio, (<i>Bachillerato, FP</i>)		–Alto (<i>lcto., etc</i>)	

<p>1. ¿Qué entiende por patrimonio arqueológico?</p> <p>-Los restos históricos enterrados en el suelo. -Los vestigios o elementos que se descubren en las paredes de los edificios históricos. -Los edificios antiguos con valor histórico o artístico. -Los barcos hundidos. -Todos los elementos que se pueden estudiar con método arqueológico.</p>
<p>2. ¿Con qué frecuencia disfruta del patrimonio arqueológico? (<i>Visitas, conferencias, otros...</i>)</p> <p>-Menos de una vez al año. –Una vez al año. –Entre 2 y 4 veces al año. – 5 o más.</p>
<p>3. ¿Qué actividades suele realizar?</p> <p>-Visitas a yacimientos. –Conferencias. –Visitas a instituciones o museos. –Rutas.</p>
<p>4. ¿Qué medios de difusión prefiere?</p> <p>-Folletos. –Carteles explicativos. –Internet. –Audioguías. –Apps. –Guía. – Visitas organizadas.</p>
<p>5. Cite inmuebles arqueológicos o restos que se hayan conservado en Jerez ciudad.</p> <p>- - -</p>
<p>6. ¿Piensa que el patrimonio arqueológico inmueble debería conservarse en ciudad?</p> <p>-No, es un obstáculo al desarrollo. –Sí, lo trasladaría al museo, aún lo arquitectónico. -No, sólo los yacimientos rurales. –Sí, puede dar identidad a la ciudad. -No, pero lo estudiaría antes de eliminarlo. –Sí, puede ser motor económico, cultural y social.</p>
<p>7. ¿Quién debería sufragar la conservación arqueológica en proyectos de obra privados?</p> <p>-Los propietarios. –Los turistas. -Las constructoras. –Todos los implicados. -La administración municipal. –Se debería combinar financiación pública y privada. -La Junta de Andalucía.</p>
<p>8. ¿Conoce algún caso donde se hayan conservado elementos en edificios privados por voluntad propia, sin imposición legal?</p> <p>–Sí. ¿Cuántos? –No. ¿Puede indicar dirección/es? (<i>optativo y confidencial</i>)</p>

<p>9. Si, tras una intervención arqueológica, apareciese algún elemento arqueológico en su casa, preferiría...</p> <ul style="list-style-type: none"> -Eliminarlo, interrumpe mi proyecto de obra. -Taparlo o trasladarlo a otra parte. -Conservarlo, integrándolo en el proyecto de obra, pues da valor a la vivienda. -Conservar sólo lo que pudiera quedar visto en las paredes. 	
<p>10. Si tiene restos arqueológicos en su casa (muralla, edificios antiguos, restos en subsuelo...) ¿tiene algún inconveniente? ¿Cuál? ¿Tiene alguna ventaja? ¿Cuál?</p>	
<p>11. ¿Quién debería decidir qué se conserva?</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los técnicos el ayuntamiento. -La Junta de Andalucía. -Los propietarios. -Todos los ciudadanos. -Debería haber un documento normativo que definiera qué se debe conservar y cómo. 	
<p>12. ¿Qué elementos arqueológicos conservaría usted en la ciudad? (elija tres en orden de prioridad)</p> <ul style="list-style-type: none"> -El alcázar. -La muralla. -Sólo lo especialmente relevante históricamente. -Sólo conjuntos de vestigios en grandes plazas. -Pinturas y restos monumentales de edificios. -Lo que se relacione con tradiciones (vino...). -Lo que tenga medios de gestión futura. -Lo que se pueda visitar (espacios públicos) -Lo que no modifique el proyecto de obra. 	
<p>13. En conjunto histórico se pide una intervención previa a obra en determinados edificios ¿Piensa que el patrimonio arqueológico está suficientemente protegido?</p> <ul style="list-style-type: none"> -Sí, está demasiado protegido. -Sí, para eso está el PGOU y la normativa. -No, el interés político evade la normativa. -No conozco bien el Pat. arqueológico existente -No, deberían proteger más cosas. -No, deberían vigilar más el resultado final. -No, debería haber arqueólogos en urbanismo. 	
<p>14. ¿Conoce algún caso en que se haya eliminado algún vestigio arqueológico que no debiera?</p> <ul style="list-style-type: none"> - No. -Sí, uno. - Sí, entre 2 y 3. -Sí, entre 3 y 5. -Sí, más de 5. 	
<p>15. Valore el grado de conservación y difusión de los inmuebles arqueológicos en la ciudad</p> <ul style="list-style-type: none"> -Alto. Se conserva demasiado. -Alto. Está bien para lo que hay. -Medio. Necesitan más difusión. -Medio. Mantendría mejor lo existente. -Bajo. Se eliminan demasiados vestigios. -Bajo. Escasos, deteriorados y sin difusión. 	
<p>16. ¿Qué papel tiene el patrimonio arqueológico inmueble en la ciudad?(muralla, restos...)</p> <ul style="list-style-type: none"> -Nulo. -Está infrautilizado. -Escaso frente a otros patrimonios (arquitectónico, etnológico, industrial...). - Suficiente, como otros recursos culturales. - Es un recurso en muchos ámbitos. 	
<p>17. ¿Para qué puede servir la conservación in situ del patrimonio arqueológico?</p> <p>- - - -</p>	
<p>18. ¿Cómo mejorarías la situación de la conservación arqueológica? Haz tu sugerencia.</p>	

2.2. TRATAMIENTO DE LOS DATOS

El recuento final de la muestra ha consistido en un total 345 encuestados, lo cual, para una población de 212.000 habitantes, establece una heterogeneidad del 50%, un margen de error del 5% y un nivel de confianza del 93,66%.

El tratamiento de los datos ha sido una actividad excesivamente laboriosa, debido a que se dio prioridad a obtener la máxima información de los encuestados, sobre la facilidad del recuento que hubiese supuesto la elaboración de respuestas concretas, pero que podían coartar o condicionar su elección. El tratamiento de los datos ha con llevado dos actividades fundamentales:

- Conversión de datos a formato digital. Se han volcado a mano, todas las encuestas realizadas en papel, para pasarlas a un formato digital que facilitara el recuento en una base de datos especializada.
- Modificación y codificación de la información para hacerla susceptible de tratamiento. La necesidad de recoger opiniones personales que no estuvieran planteadas en un formulario ya establecido de antemano ha supuesto que gran parte de la información ha debido ser dividida y codificada, para su tratamiento posterior.

Así, el recuento digital se ha realizado mediante tres fórmulas de tratamiento de datos:

- Automática: En las preguntas sencilla y con una única opción a elegir, ha sido un conteo automático por filtros.
- Duplicidad de columnas: en las preguntas que planteaban la posibilidad de elegir dos o más opciones, hemos tenido que duplicar o triplicar las columnas de elecciones para poder establecer combinaciones útiles para la interpretación detallada de los datos. Por ejemplo, así se ha podido analizar quienes, eligiendo una opción de primeras, ha mentido o se ha desdicho en la segunda opción. Son los casos de las preguntas 1, 3, 5, 6, 7, 10, 13, 15, 16, 20 y 21.

- Codificación de las respuestas: En las cuestiones que ofrecían respuesta libre, ha sido necesario codificar el contenido para facilitar su recuento. De esta forma, se han elaborado algunos códigos para poder seleccionar con filtros los elementos que interesaban para la interpretación de los datos.

En la pregunta 4, las respuestas han sido divididas en 4 categorías:

- A: Andalucía
- C: Cádiz
- J: Jerez de la Frontera
- I: Internacional
- N: Nacional

Y a su vez, en otra columna, se han clasificado en:

- U: urbano/ ciudad
- O: Conjunto arqueológico
- R: vestigios arqueológicos
- Y: Yacimiento en el territorio.

Las preguntas 6, 7, 8, se han clasificado por clases de patrimonio. Las claves han sido las siguientes:

- A: Alcázar
- B: Bodega
- D: Torres defensivas en extrarradio
- E: Excavación arqueológica
- I: Patrimonio religioso
- M: Murallas,
- U: Museo o instituciones,
- N: No sabe
- P: Palacios o edificios monumentales
- R: Resto arqueológico-arquitectónico
- Y: Yacimientos en el territorio.

Asimismo, en las cuestiones 20 se han unificado las respuestas similares, por su contenido:

- C: Conocimiento
- E: Estética
- N: No sabe

- T: turismo

En la pregunta 21, se han codificado las respuestas en:

- A: Agilidad
- C: concienciación y educación
- D: Difusión
- E: Excavaciones
- F: Fomento y ayudas
- I: Inversión
- M: Mantenimiento
- N: No sabe
- P: Más protección
- T: Técnicos
- V: Vigilancia
- R: Rentabilidad

No obstante, esta codificación ha sido meramente con fines de tratamiento de la información, pues, para las conclusiones finales, se ha tenido en cuenta el contenido completo de la respuesta recogida.

De esta forma, se ha obtenido una tabla con 43 columnas y 345 filas, donde se han ido filtrando los contenidos referentes a las cuestiones que debían dilucidarse.

FIGURA 1. Tabla ejemplo de tratamiento de datos

	AA	AB
1	7. Enumere inmuebles arqueológicos o restos que conozca conservados en algún lugar de Jerez ciudad	m muralla A Alcázar
99	Los restos de la muralla medieval y del torreón de la Puerta Real en el Restaurante El Chicharrón; restos arqueol	M P
100	Murallas calle Ancha, la Moderna, larga, Plaza arenal al hacer el parkibg, etc. Torre de la Catedral,	M I E
101	El alcázar	A
102	Alcázar de Jerez, parte de murallas vistas en bares por ejemplo Rosa de Oro en la calle consistorio	M A
103	Alcázar murallas iglesias	M A I
104	La muralla de la entrada de la calle consistorio.	M
105	El PP	N
106	El Alcázar	A
107	Mesas de Asta (yacimiento y materiales del museo), edificios como la catedral y el alcázar	A I M U Y
108	Subsuelo de la plaza del arenal	E
109	Alcázar, murallas, torres de las murallas	M A
110	Lienzos de muralla, torreones, baños árabes, restos romanos funerarios en Puerta Real, monedas acuñadas con	M A M U
111	No conozco	N
112	Mesas de Asta, Gibalbin	Y
113	Calle muros, alcázar, bodegas	M B
114	Alcázar, murallas insertas en locales.	M A
115	Si, Mesas de Asta y en muchos cimientos de inmuebles del Barrio de San Mateo	Y E

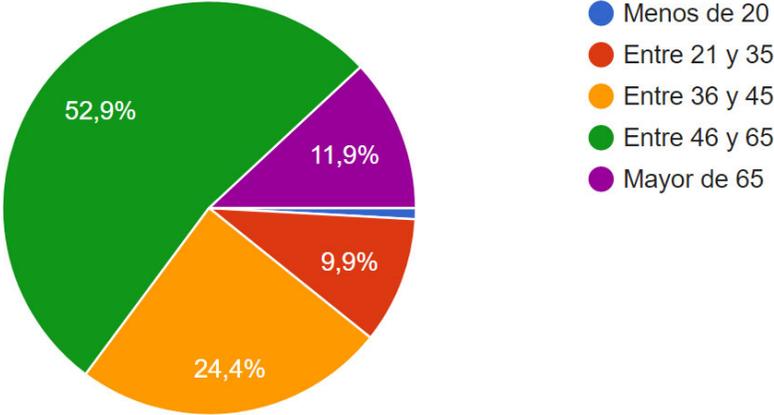
Fuente: elaboración propia

3. RESULTADOS DE LA ENCUESTA: ANÁLISIS CUANTITATIVO-CUALITATIVO.

3.1. CARACTERÍSTICAS DE LA MUESTRA.

La muestra recogida ha obtenido una fiabilidad del 93.65 % y un margen de error del 5%. Presenta bastante equilibrio de género, con un leve predominio de los hombres (el 53.5% frente a los 46.5% de mujeres). Asimismo, algo más de la mitad de los encuestados se incluyen en el rango de edad comprendido entre los 46 y 65 años (52,9%), seguidos de los que se encuentran entre los 36 y los 45 años (24,4%), con una menor proporción de encuestados, alrededor del 10% tanto de mayores de 65, como veinteañeros y los que superan en poco la treintena, estando ínfimamente representados los menores de veinte con un mero 1%. (Ver gráfico 1).

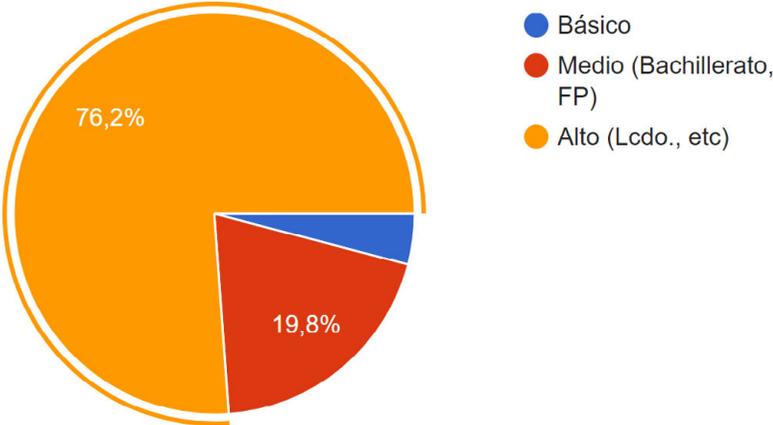
GRÁFICO 1. Grupos por edad.



Fuente: elaboración propia

Asimismo, se puede decir que una gran mayoría de los encuestados tienen un nivel de formación alto (76.2 %), frente a un 19.8% con preparación media y casi un 5% de formación básica.

GRÁFICO 2. Nivel de estudios de la población encuestada



Fuente: elaboración propia

De esta forma, la muestra recogida se basa principalmente en un gran porcentaje de población adulta, de la cuál, el 64%, no pertenece a

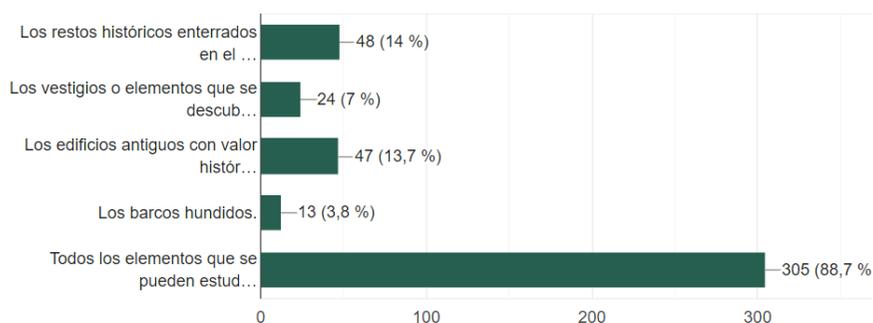
ninguna asociación cultural y, casi las tres cuartas partes de la misma pertenecen a la ciudad de Jerez, estando el resto repartidos entre las poblaciones cercanas (Puerto Santa María, Arcos y Cádiz) y Sevilla a partes iguales, con algunos escasos ejemplos de la provincia de Málaga. Asimismo, el 75% de los encuestados no tenía ninguna vinculación con al Patrimonio Arqueológico.

Se ofrece un resumen de cada uno de los grandes bloques temáticos en los que se divide la encuesta realizada, haciendo incidencia en las cuestiones cuyo resultado ha llamado más la atención.

3.2. CONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

En referencia al concepto de patrimonio arqueológico, es de destacar que un 88.7% han elegido la opción de “todos los elementos susceptibles de estudiar con metodología arqueológica”, la definición que ofrece nuestra legislación. No obstante, el 213.5% de ellos han elegido también otra posibilidad, con lo que es posible que el concepto no estuviera tan claro y que por intuición dedujeran la respuesta correcta. Aun así, eso supondría que un, nada desestimable, 76.23% sabría la respuesta normativa.

GRÁFICO 3. Concepto social de patrimonio arqueológico



Fuente: elaboración propia

Asimismo, es de destacar, que, entre las opciones de considerar patrimonio arqueológico “Edificios históricos” o “elementos del subsuelo”, la proporción ha estado muy equilibrada, de lo cual, se deduce que la idea tradicional de Arqueología asociada con las tradicionales

excavaciones con sondeos está cambiando y ya están más aceptadas otras variantes de estudio como la arqueología de la arquitectura.

Por otro lado, las pocas opciones de adscripción a los barcos hundidos han estado asociadas también a las excavaciones en el subsuelo, identificándose con la noción de arqueología más tradicional, que representa tan sólo un escaso 1,75%.

Asimismo, hay que decir, que en esta opción no se atribuye a ninguna adscripción concreta de nivel formativo específico de los encuestados.

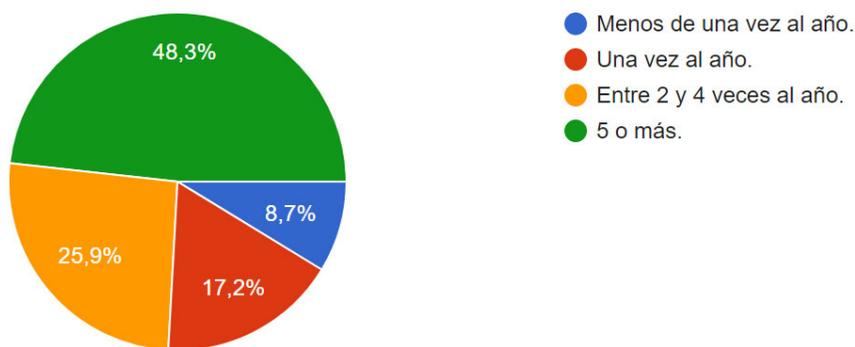
3.3. HÁBITOS O PREFERENCIAS SOCIALES RELACIONADAS CON EL PA.

LA PREGUNTA 2 sondea con qué frecuencia se disfruta del PA.

Casi el 50% de la muestra realiza actividades relacionadas con el PA más de 5 veces al año, mientras el 25,9% asiste a actos entre el 2 y 4 veces, y sólo un 8,7% reconoce no hacer visitas o ir a conferencias frecuentemente, menos de una vez al año.

Esta situación, seguramente sea algo excepcional en la muestra de esta ciudad, debido al incremento de actividades culturales que en los últimos años se ha ofertado en el municipio, tanto por el departamento de difusión y patrimonio histórico, como por la asociación de amigos del archivo y de amigos del museo arqueológico, que ofrecen una apretada agenda de actividades culturales para los ciudadanos.

GRÁFICO 4. Frecuencia de actividades relacionadas con el PA

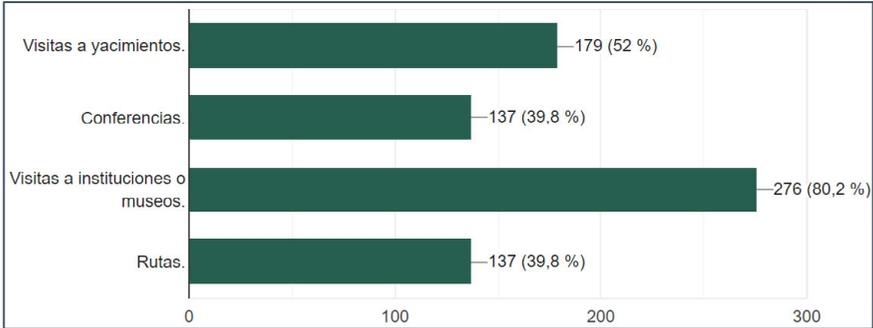


Fuente: elaboración propia

Asimismo, cuando en LA PREGUNTA 3, se indaga sobre los tipos de actividades que realizan, destaca especialmente las visitas a

instituciones o museos (Un 80%), seguidos de las visitas a yacimientos (un 52%), para estar equitativamente repartidos en un 39%, las rutas y conferencias.

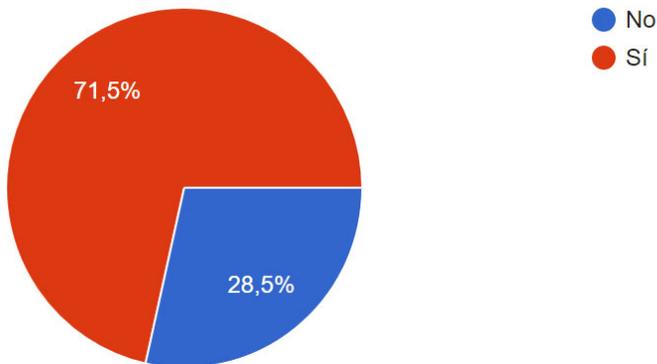
GRÁFICO 5. Tipos de actividades realizadas



Fuente: elaboración propia

En LA PREGUNTA 4 se sondea el número de encuestados que ha visitado recientemente algún resto arqueológico en alguna ciudad, y el 71% de la muestra responde que sí.

GRÁFICO 6. Visitas al Patrimonio Arqueológico



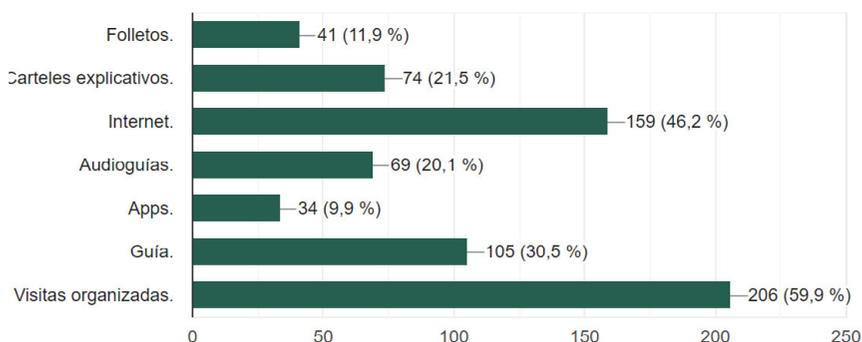
Fuente: elaboración propia

No obstante, al especificar los lugares visitados se ofrece un amplio abanico de elementos donde entran desde el muro de Adriano en

Inglaterra, hasta diferentes conjuntos arqueológicos, el museo arqueológico o varias ciudades como Alcalá de Henares, Córdoba...Es evidente la amplitud de significados del patrimonio arqueológico y que no se ha especificado exactamente la pregunta, por lo que esta respuesta no cumple con las expectativas que se buscaba, sobre qué elementos arqueológicos que han sido puestos en valor en los centros históricos, se han visitado más.

En cuanto a los medios de interpretación más demandados, en la pregunta 5 se establece un duelo de preferencias. Las visitas organizadas es la fórmula más demandada, casi con un 60%, mientras le sigue muy de cerca la opción de internet, con un 46.2%. Un hecho que sorprende, al descubrir que las apps sólo son elegidas por un 9.9% de los encuestados. Los guías personales ocupan un 30.5, seguidas de los carteles explicativos y las audioguías a partes iguales, mientras los folletos quedan restringidos a un 11% de la población encuestada.

GRÁFICO 7. *Preferencias en los medios de interpretación*



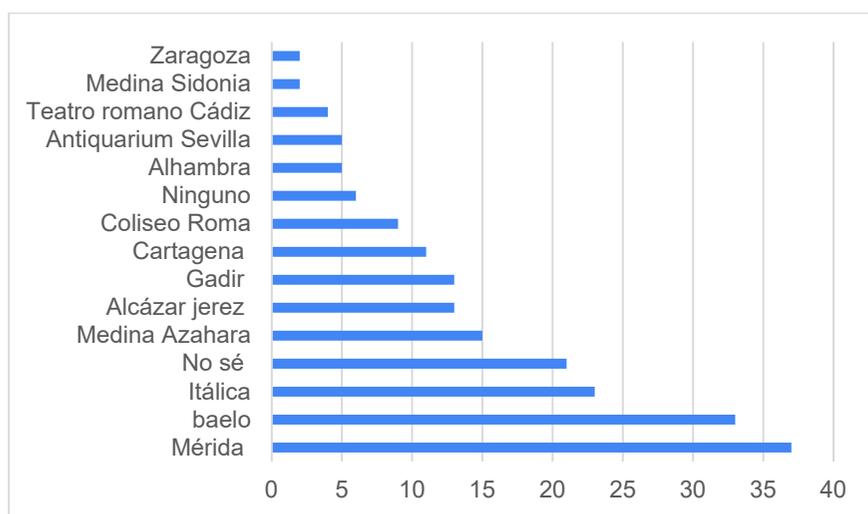
Fuente: elaboración propia

Se dio la oportunidad de seleccionar dos opciones para poder hacer una mejor interpretación de los gustos, pero no se vislumbra porcentajes lógicos de asociación de diferentes técnicas interpretativas. No se vislumbra preferencia por la tecnología o por otras técnicas, pues las asociaciones entre medios están muy mezcladas. En realidad, destaca una preferencia sobre la tradicional visita guiada. Además los encuestados

que han elegido internet, han seleccionado también la opción de visitas guiadas, (y no la de app, que era quizás la más esperada), lo que vislumbra quizás la práctica de buscar información previamente en internet sobre lo que se va a visitar en la visita ya organizada y prevista.

El análisis de LA PREGUNTA NÚMERO 6, no sólo nos muestra los ejemplos de puesta en valor del patrimonio arqueológico más valorados, sino que de su respuesta se puede extraer cuáles son los aspectos o requisitos que más se valoran socialmente para que la gestión del patrimonio arqueológico sea exitosa.

GRÁFICO 8. Elementos modélicos de puesta en valor



Fuente: elaboración propia

La muestra de elementos ha sido muy variada, conteniendo una gran variedad de ejemplos con una sola mención. Lo que demuestra la variedad de casos y la poca homogeneidad de criterios existentes entre la población. Un ejemplo de ello es la cuarta opción más elegida: "No sé", donde un 10.55% (Más de un 20% de los encuestados) hacen referencia a la acusada incertidumbre de criterios sobre qué elemento puede ser modelo de puesta en valor.

No obstante, hemos sintetizado las opciones más valoradas en el gráfico anterior. Se puede observar, cómo sobresalen, con un 18.59%, la puesta

en valor de los restos arqueológicos en Mérida, donde se menciona especialmente el teatro romano, sobre los demás conjuntos puestos en valor. No obstante, se denota que existe un conocimiento exhaustivo de muchos de los elementos de la ciudad. Le sigue en orden de importancia los conjuntos arqueológicos, con clara ventaja de Baelo Claudia, que casi se iguala a Mérida, con un 16.58%, frente al de Itálica (Sevilla).

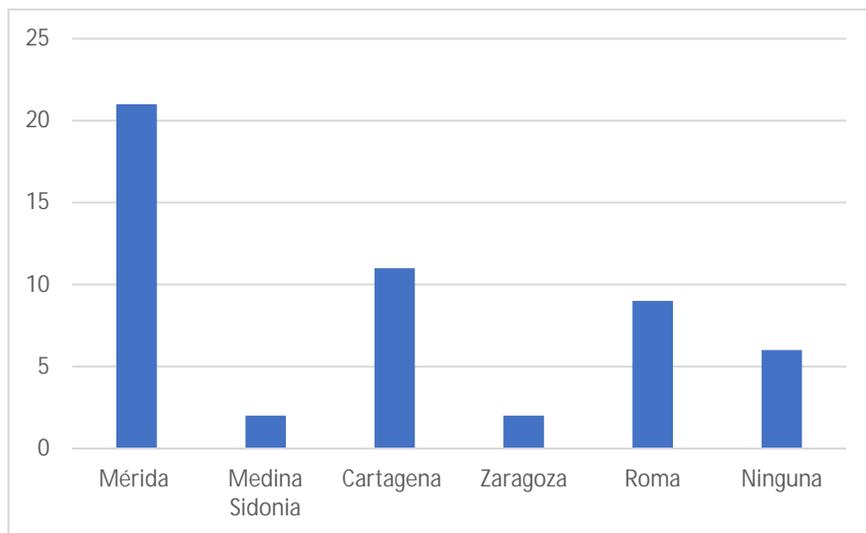
En el primero, se destaca su importancia por la gestión de eventos, el teatro y el entorno privilegiado, mientras en Itálica se valora la investigación constante, la conservación y mantenimiento de sus restos y la propuesta de difusión, estando ya mucho menos valorada, Medina Azahara (Córdoba), con un 7.53%, donde destacan principalmente su conservación y gestión.

Es reseñable que, Gadir, un conjunto de vestigios arqueológicos de época fenicia, que se descubrieron en las obras de rehabilitación del teatro de la Tia Norica en Cádiz, y que han quedado expuestos bajo dicho edificio, ha conseguido casi el mismo número de citas que un conjunto arqueológico-patrimonial como Medina Azahara (con un 6.53% y un 7.53% respectivamente), a la vez que está considerado al mismo nivel que el alcázar de Jerez, que también obtiene un 6.53%, a pesar de ser este último, el elemento patrimonial por excelencia de la ciudad jerezana, donde se realiza la encuesta y de donde son casi las tres cuartas partes de los encuestados.

Por supuesto, la cercanía de Cádiz a Jerez y a la zona de recogida de muestras es determinante. Sin embargo, este hecho no explica por qué el teatro romano de la misma ciudad, que ha contado con un plan de musealización recientemente y que contiene incluso centro de interpretación propio, ha pasado casi inadvertido, con un 2.1%, obteniendo casi una tercera parte de los votos de Gadir.

En realidad, los valores que se destacaban de los restos fenicios han sido sus elementos interpretativos, el fácil acceso a la visita y especialmente, se ha destacado el hecho de que la persona que hace de guía es la misma arqueóloga que estuvo llevando la excavación arqueológica de los restos, hecho que cualifica sobremanera la experiencia.

GRÁFICO 9. Ciudades ejemplares en su gestión patrimonial



Fuente: elaboración propia

La variada interpretación de las respuestas ha hecho posible, no sólo conocer los vestigios que consideran que tiene una mejor puesta en valor, sino también, las ciudades que, según los encuestados, tiene una gestión del patrimonio arqueológico destacable. Destacando entre ellas, Mérida con un 41.17%, y Cartagena, con una gran diferencia de 10 puntos, con un 21.56%. Ambas destacan por el tratamiento conjunto de sus vestigios, junto a Roma con un 17.64%.

Asimismo, es destacable el conjunto de encuestados, un amplio 11.76%, que piensa que, aunque se intenta, no existe una ciudad que tenga una buena gestión de su patrimonio arqueológico.

3.4. CONOCIMIENTO DEL PATRIMONIO JEREZANO.

El grado de conocimiento que tiene la población de Jerez sobre su patrimonio arqueológico es desconocido para todos. De ahí que LA PREGUNTA 7, invitando a nombrar el patrimonio arqueológico jerezano, es fundamental para establecer un diagnóstico del estado actual del que deberá partir cualquier proyecto de gestión de este.

Las respuestas son muy variadas, pero si se analizan sistemáticamente se pueden extraer conclusiones muy interesantes.

En primer lugar, los elementos que se asocian con el patrimonio arqueológico son fundamentalmente los integrantes de la cerca defensiva de la ciudad, que están representados en el 97.37% de los encuestados. Algo que era de esperar por la tradición de conservación de esta ciudad, se convierte en más que interesante cuando al analizar las respuestas, vemos que sólo el 29.36% asocia las murallas y el alcázar. Hay un gran grupo de 48.25%, que menciona las murallas que se conservan en los edificios limítrofes con la antigua ronda defensiva, pero no mencionan el alcázar, mientras otro grupo, un 19.76%, sí lo hace, pero de forma independiente, sin que se haga referencia a los restos de la muralla entre los demás elementos citados. Un hecho que suscita dudas respecto al concepto adquirido y por supuesto ofrecido.

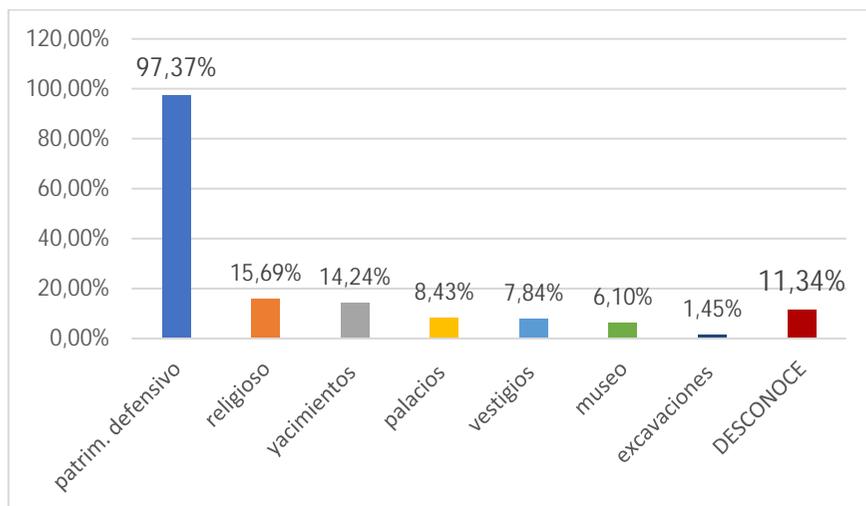
Tras este tipo de elementos, los más mencionados son los edificios del patrimonio religioso, con un 15.69%, y los yacimientos dispersos en el territorio, con un 14.24%. Entre los edificios destacan las iglesias intramuros, siendo citadas por un 29.6% de los que se refieren al patrimonio religioso y la catedral, especialmente en referencia a su torre que recientemente ha sido reformada. Asimismo, hay que decir que curiosamente los claustros de Santo Domingo y el monasterio de la Cartuja están casi equiparados (un 14% y un 11% respectivamente) a pesar de ser el primero, enclave de eventos sociales, mientras el segundo está cerrado al público.

En el segundo grupo, Asta Regia se sitúa en un lugar privilegiado, con un 57.14%, siendo el yacimiento más conocido en la ciudad, mencionado por más de la mitad de los encuestados.

El resto de los elementos arqueológicos, quedan muy por debajo del 10%. En concreto, las referencias a algunas casas palacios y a algunos vestigios que quedan conservados en los edificios o en el subsuelo, rondan el 8% en ambos casos. También, se han incluido algunas respuestas que, aunque no correspondían a los inmuebles conservados, que era el objeto de la pregunta, se han tenido en cuenta. En concreto, las

referencias al museo arqueológico (un 6.5%) y a algunas excavaciones donde se sabe que han aparecido restos (Un 1.45%).

GRÁFICO 10. Clasificación tipológica de patrimonio conocidos



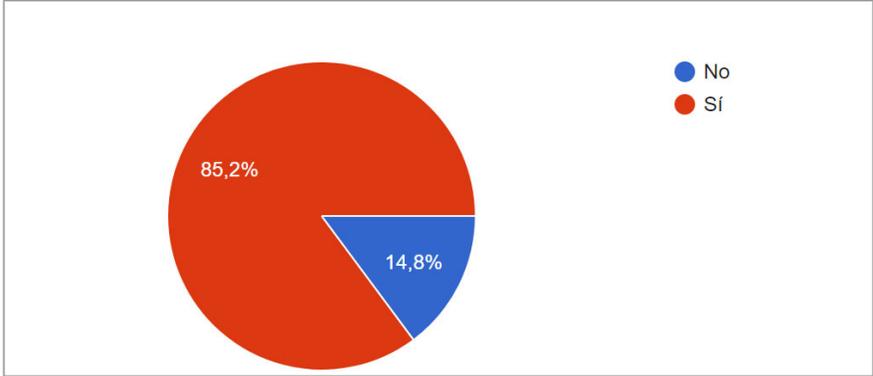
Fuente: elaboración propia

De todo ello se deduce que, exceptuando el patrimonio defensivo, que se refiere principalmente a la muralla, el patrimonio arqueológico es poco conocido con una media de entre un 10 y un 15% de los encuestados que mencionan los elementos monumentales religiosos y los grandes yacimientos del territorio, siendo el resto del patrimonio arqueológico, el de los vestigios conservados en la ciudad, casi ignorado por la comunidad.

Asimismo, hay un alto porcentaje (un 11.34%) que confirman no conocer el patrimonio arqueológico jerezano.

Cuando sondeamos, en LA PREGUNTA 8, si le gustaría conocer algunos elementos concretos del patrimonio jerezano, una gran mayoría, el 85%, contesta que sí, denotando el innegable interés que suscita este tipo de patrimonio en la sociedad.

GRÁFICO 11. *Interés por conocer elementos arqueológicos*



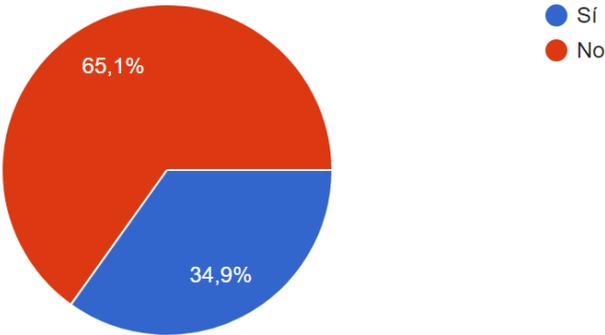
Fuente: elaboración propia

3.5. LA PRÁCTICA SOCIAL EN CONSERVACIÓN.

En LA PREGUNTA 9, se cuestiona si algún caso donde se hayan conservado elementos en edificios privados por voluntad propia, sin que la normativa lo exigiese.

En este aspecto, el 65,1 responde que no conoce, pero un memorable 34,9%, más de un cuarto de los encuestados, responden que sí saben de casos en que los propietarios se han inclinado por la conservación, por voluntad propia.

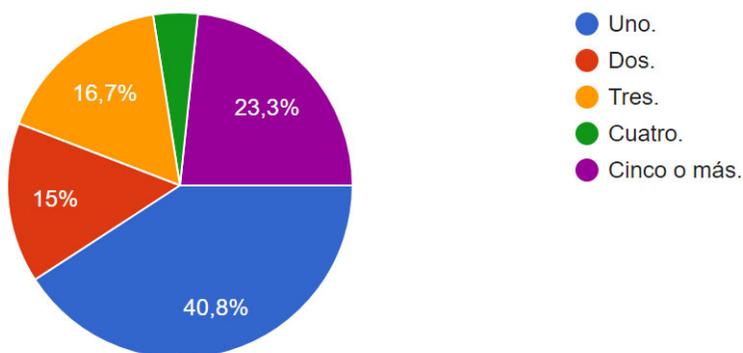
GRÁFICO 12. *Elementos conservados voluntariamente*



Fuente: elaboración propia

Cuando se analizan los ejemplos en detalle, el 40.8%, conoce un caso, y casi el 36%, reconoce saber de entre dos y cuatro. Sin embargo, lo más destacable es que el 23,3%, casi un cuarto de los encuestados conoce cinco o más ejemplos de ciudadanos que han decidido conservar elementos sin coacción legal alguna, lo que supone una revelación en la práctica social patrimonial.

GRÁFICO 13. Número de casos conocidos

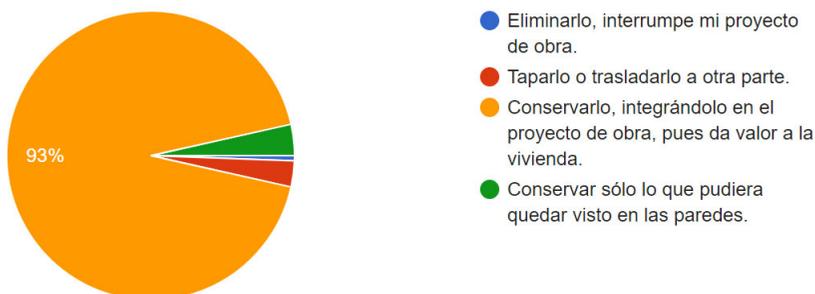


Fuente: elaboración propia

Sin embargo, al pedir concreción de los citados ejemplos, recurren frecuentemente a algunos casos donde se conservan murallas, una cuestión que es obligatoria en el PGOU, un hecho que revela el alto desconocimiento de la práctica arqueológica y de las reglas o normativa sobre la conservación. Asimismo, existen casos que se resisten a dar explicaciones al respecto y responden literalmente “no debo sin permiso del propietario”, lo que denota, no sólo ese desconocimiento que se confirma, sino también el miedo a la sanción, que siempre está presente en cuanto a los hallazgos arqueológicos se refiere.

LA PREGUNTA 10, cuestiona ¿qué harían con los restos arqueológicos si encontraran algunos en su casa, durante una intervención arqueológica preventiva? El resultado ha sido un demoledor 93% a favor de conservar los vestigios in situ en su proyecto de obra, reconociendo que da valor a la vivienda.

GRÁFICO 14. ¿Como actuaría si hallara restos en su obra?.



Fuente: elaboración propia

La opción de eliminar los vestigios, casi ni se contempla en el gráfico, con un ínfimo 0.6%. Las otras dos opciones intermedias, que optan por la opción de taparlo o trasladarlo a otra parte, o la alternativa de conservar sólo lo que pudiera integrar en las paredes, ocupan un 2.9% y un 3.5% respectivamente, siendo elecciones muy reducidas y casi equiparadas.

En realidad, la aplastante victoria de la conservación en este caso podría verse alterada por la inconsciente reacción de contestar lo correcto, una cuestión que está comprendida dentro de los factores que pueden relativizar los resultados de una encuesta y que ya está tenida en cuenta en el margen de error de la misma. En cualquier caso, una rebaja de un 5% en un porcentaje del 93%, resulta igualmente abrumador a favor de la conservación in situ de los vestigios, una respuesta que revela los cambios en la consideración del valor del patrimonio arqueológico en estos treinta años de vigencia de la ley de patrimonio y de instauración de la arqueología urbana.

LA PREGUNTA 11, sondea a quien tenga restos integrados en sus inmuebles, preguntando si tienen alguna ventaja o inconveniente.

No obstante, muchos contestan en sentido hipotético, sin que en realidad, tengan vestigios en sus inmuebles y es difícil deducir los casos en los que ciertamente es así, con lo que la validez de esta respuesta debe tomarse con cierta relatividad, que en todo caso nos sirve para evaluar

la opinión social sobre la conveniencia o no de conservar y los inconvenientes que creen que conlleva.

3.6. CRITERIOS SOBRE GESTIÓN

En LA PREGUNTA 12 se cuestiona si los vestigios que aparecen en las obras deberían conservarse. Este es un tema crucial para la gestión del patrimonio arqueológico, pues el 90% de las intervenciones que se realizan actualmente se deben a la arqueología preventiva que impone la realización de una actividad arqueológica previamente a la realización de obras civiles en ámbitos protegidos.

GRÁFICO 15. *¿Debe conservarse el PA?*



Fuente: elaboración propia

La conservación in situ de los vestigios, ha sido una cuestión que siempre se ha presentado muy conflictiva en el ámbito social. No obstante, sorprende la cantidad de encuestados que están a favor de esta práctica. Casi el 94% está a favor de la conservación de los restos, mientras tan sólo el 6% restante, piensan que deben ser eliminados.

No obstante, de estos últimos, el 5,2% opina que deben ser estudiados antes de eliminarlos. De esta forma, es sólo un insignificante 0,6% el porcentaje que considera que es un obstáculo para el desarrollo. Una respuesta que parece que tradicionalmente ha sido la más extendida en el ideario colectivo, no tiene casi cabida entre los encuestados de esta muestra, una cuestión que puede denotar que la opinión más ruidosa no estaba tan extendida en el inconsciente de la comunidad, o, lo que es

más probable, que puede haberse dado una gran transformación de la opinión social en estos años.

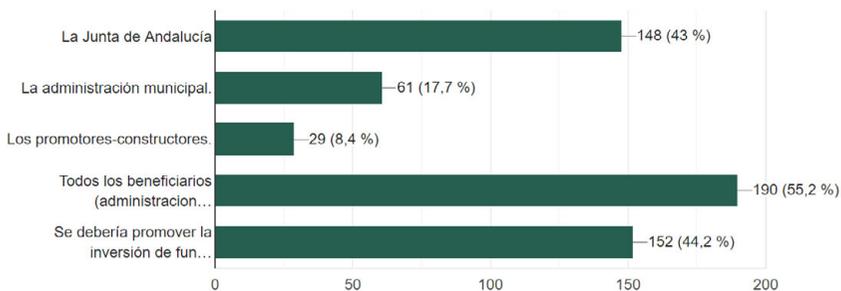
Además, no se hace distinción entre el medio rural o urbano en cuanto a valorar la conservación de los restos.

¿Cómo lo conservarían? Por un lado, el 77% de encuestados conservaría el patrimonio in situ, porque reconocen que pueden ayudar al progreso de la ciudad, lo que indica que la idea del patrimonio como recurso se extiende cada vez más y es la idea protagonista de la opinión social respecto al patrimonio.

Por otro lado, un 16.9% trasladaría los vestigios al museo, incluso lo arquitectónico, reconociendo el valor histórico y pedagógico del patrimonio arqueológico que surge en las obras civiles.

En LA PREGUNTA 13, sondeamos otra cuestión crítica en la gestión del patrimonio. Pedimos la opinión sobre ¿quién debe sufragar la conservación de los vestigios en proyectos de obra privados?

GRÁFICO 16. ¿Quién debe sufragar la conservación



Fuente: elaboración propia

En esta ocasión la respuesta se presenta más dividida. En escasas ocasiones se hace responsable a los promotores-construtores (un 8.4%), o a la administración municipal (17%). Un poco más de la mitad de los encuestados piensan que debe ser una corresponsabilidad compartida entre todos los implicados (administración, promotores, privados). No obstante, hay un 43% que piensa que se debería hacer cargo la Junta de Andalucía, siguiendo la visión más tradicional, de que el patrimonio es

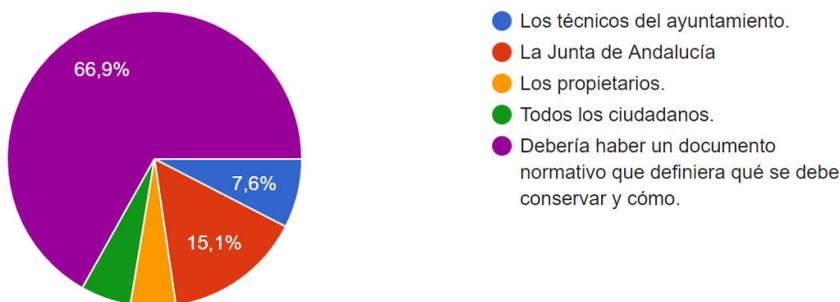
un bien social y por lo tanto debería financiarlo un ente público que representara la comunidad y la Junta de Andalucía en especial, por tener su tutela en el ámbito geográfico estudiado.

No obstante, también hay un 44% de encuestados que son partidarios de promover la inversión de fundaciones o colectivos privados como ayuda a esta tarea, un porcentaje que revela que casi la mitad de los encuestados apoya la financiación público-privada.

En LA PREGUNTA 14, sondeamos la opinión sobre ¿Quién debería decidir qué se conserva?.

La mayoría de los encuestados, casi las tres cuartas partes de ellos, piensan que debería haber un documento normativo que definiera qué se debe conservar y cómo hacerlo. Mientras el resto se dividen en diversas opiniones: Un 15% piensa que debería ser a Junta de Andalucía la responsable de esta cuestión, un 7.6 %, la mitad de los anteriores, cree que deberían ser los técnicos municipales mientras los demás encuestados adjudicarían la tarea a los propietarios y a todos los ciudadanos, con un 5% cada una de las posturas.

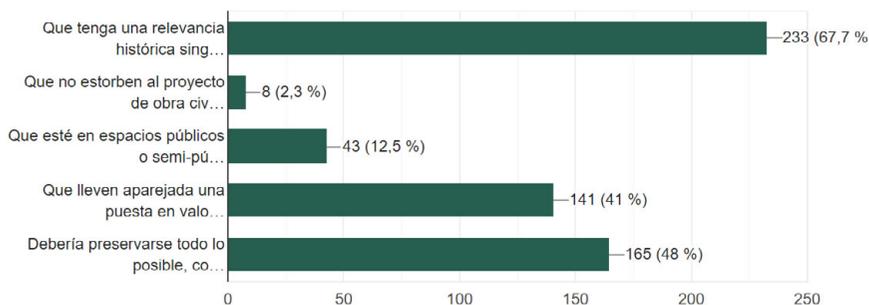
GRÁFICO 17 ¿Quién debería decidir sobre conservación?.



Fuente: elaboración propia

En LA PREGUNTA 15, cuestionamos ¿qué característica cree más importante para decidir qué restos se deben conservar en la ciudad?

GRÁFICO 18. Criterios para decidir qué conservar



Fuente: elaboración propia

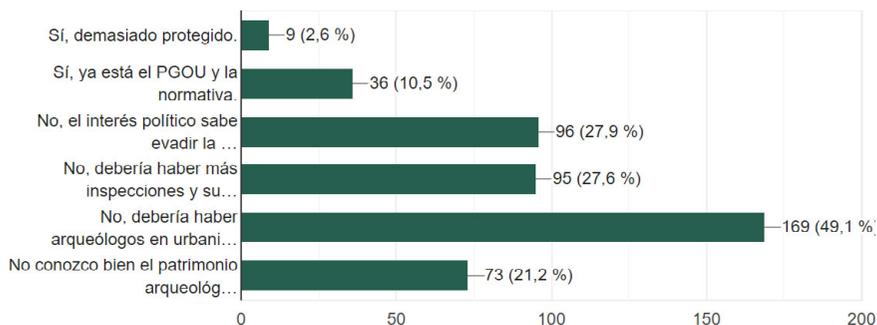
En este caso, casi un 68% opina que la relevancia histórica del elemento debería ser lo que determinara su conservación, siendo prioritario la singularidad de los vestigios encontrados, mientras un 48%, casi la mitad de los encuestados piensa que debería preservarse todo lo posible, pues como mínimo tiene valor histórico, por si en un futuro es utilizable.

No obstante, esta opinión está casi reñida, con un 41%, que opina que debería conservarse lo que llevase aparejada una puesta en valor del recinto con medios de gestión y financiación inminente. Estas respuestas denotan un alto porcentaje de encuestados que reconocen el alto valor histórico de los vestigios y están a favor de su conservación como recursos para la sociedad actual, aunque casi la mitad de ellos reconocen la importancia de la puesta en valor inmediata de los vestigios conservados.

El hecho de que se sitúen en espacios públicos o semipúblicos no parece ser determinante en la valoración social, pues sólo es elegida por un 12,5% de los encuestados, mientras sólo el 2,3%, una ínfima proporción, opina que el criterio debería ser conservar los vestigios que no estorbasen al proyecto de obra civil, dando prioridad al sector económico privado sobre el beneficio público.

LA PREGUNTA 16 cuestiona la opinión sobre la arqueología preventiva. Se informa de que, en conjuntos históricos, al ser zonas susceptibles de aparición de restos arqueológicos, se pide una intervención arqueológica previa a la realización de las obras y se pregunta si piensa que el patrimonio arqueológico está suficientemente protegido.

GRÁFICO 19. Opiniones sobre la protección establecida



Fuente: elaboración propia

El 75,78% de los encuestados, más de las tres cuartas partes, responde que “No”, siendo un mínimo porcentaje, los que reconocen que ya está protegido por la normativa (un 10,5%) o que está demasiado protegido (2,6%).

No obstante, ante este panorama, existe un amplio 21,2%, casi un cuarto de los encuestados, que reconoce no conocer bien el patrimonio arqueológico existente, ni su problemática.

Asimismo, entre lo que consideran que falta protección, piensan que es debido a que el poder político sabe evadir la normativa, o que debería haber más inspecciones y subir las sanciones, (un 27% en ambos casos), mientras un 49%, casi la mitad de los encuestados, cree que debería haber arqueólogos en urbanismo con prioridad de decisión sobre qué intervenir, cómo y qué eliminar.

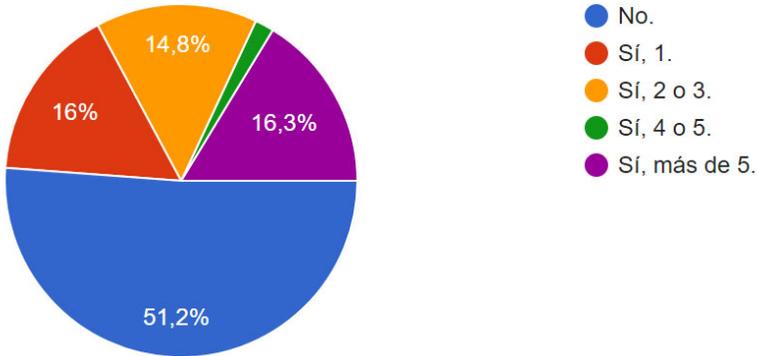
LA PREGUNTA 17, cuestiona los resultados de la protección actual. Por ello se pregunta si conoce algún caso en que se hayan eliminado vestigios arqueológicos que no debieran.

La respuesta está muy dividida. Un 50% no conoce ninguno, mientras la otra mitad de encuestados sí sabe de elementos que han sido eliminados.

De entre ellos, un 16% sabe de un caso, pero además, un 32,27%, más de una cuarta parte de encuestados, conoce varios casos. De hecho, es bastante esclarecedor que el 16,3% es consciente de más de cinco

ocasiones en que la ley ha sido burlada y se ha eliminado más de lo que debiera.

GRÁFICO 20. ¿Conoces elementos eliminados fraudulentamente?



Fuente: elaboración propia

3.7. VALORACIÓN DE LA GESTIÓN

LA PREGUNTA 18, pide una valoración del grado de difusión y conservación de los inmuebles arqueológicos en la ciudad.

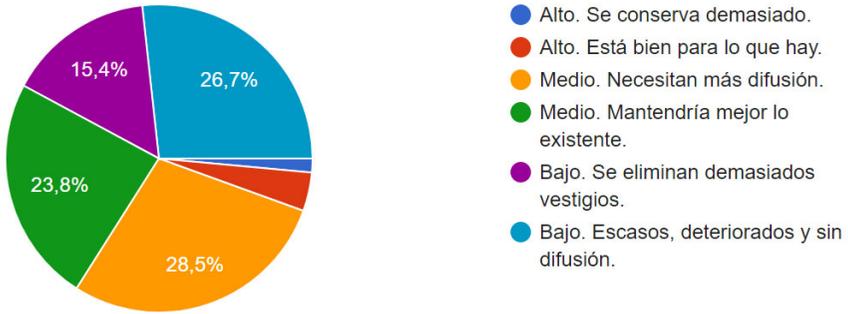
La respuesta tiene posiciones enfrentadas, entre los que piensan que tienen un grado de conservación bajo (42.1%) y las que opinan que tienen un grado medio (52.3%). Entre las primeras, la mitad de encuestados adjudica la precaria situación a que se eliminan demasiados vestigios y la otra mitad, a que el patrimonio arqueológico es escaso, está deteriorado y sin difusión.

Asimismo, los que eligieron un grado de conservación medio, observan, casi a partes iguales, la necesidad de mantenimiento y la falta de difusión de los vestigios existentes.

En cuanto al resto de encuestados, un ínfimo 1,5% opina que se conserva demasiado, y un 4,1%, opina que el grado de conservación es bueno para el patrimonio arqueológico que hay, lo cuál puede estar influido por el desconocimiento del patrimonio arqueológico que existe

en la ciudad y que ya tuvimos la ocasión de comprobar en la pregunta 7.

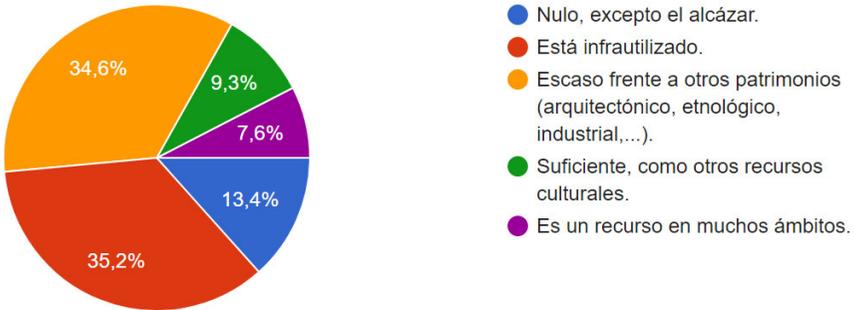
GRÁFICO 21. Grado de difusión del PA jerezano.



Fuente: elaboración propia

En la PREGUNTA 19 sondeamos la opinión pública sobre el papel que tiene el patrimonio arqueológico inmueble en Jerez.

GRÁFICO 22. ¿Que papel tiene el PA en la ciudad?



Fuente: elaboración propia

A este respecto, las respuestas vuelven a estar muy divididas. Un 13,4% piensa que el papel que juega es nulo, mientras un 70,8% lo califica de insuficiente o bajo. En este caso, un 34,6% opina que está infrautilizado y un 35,2%, en proporciones muy igualadas, respalda que es escaso, frente al papel que juegan otros tipos de patrimonio en la ciudad.

No obstante, hay un pequeño porcentaje (un 9.3%) que piensa que su papel es suficiente, como el de otros recursos culturales de la ciudad, y un 7.6%, que lo considera un recurso en muchos ámbitos.

LA PREGUNTA 20, inspirada en el convenio de Faro, 2001, cuestiona para qué sirve la conservación del patrimonio arqueológico, sin que se hayan detectado cuestiones diferentes a las que pensábamos encontrar, asociándose directamente con el conocimiento de la historia y el turismo.

Asimismo, la PREGUNTA 21 ¿Cómo podría mejorar la conservación del patrimonio arqueológico? Vierte una gran variedad de respuestas entre las que destacan un mayor fomento con subvenciones al respecto y una mayor difusión del patrimonio a la población.

4. CONCLUSIONES

Este estudio es pionero en la ciudad de Jerez, por lo que no se pueden establecer comparaciones evolutivas con situaciones anteriores en este ámbito geográfico, aunque coincide con estudios realizados en Sevilla (Ibañez, 2014) o Huelva (González-Campos, 2017), en el reconocimiento del patrimonio como recurso o en el acertado concepto de patrimonio arqueológico de la sociedad, así como en la demanda de mayor conservación del patrimonio arqueológico y en la aceptación de otros implicados en la responsabilidad, además de la administración pertinente.

No obstante, este estudio revela otros patrones de comportamiento en relación con el patrimonio que resumimos por adaptarnos al formato de esta publicación:

Se confirma el creciente interés por el Patrimonio Cultural, donde más de la mitad de la muestra participa en actividades relacionadas con el disfrute del Patrimonio frecuentemente, que prefieren las visitas concertadas y el guía como recurso interpretativo, aunque suelen buscar información previa en internet.

Se pone de manifiesto el gran interés que el Patrimonio arqueológico despierta en la población, pues el 85% de la muestra demanda nuevos

elementos de difusión arqueológicos en la ciudad, aunque a su vez, admite conscientemente no conocer el Patrimonio arqueológico de su ciudad, más del 11% de los encuestados, junto casi al resto de la muestra que lo identifica únicamente con los lienzos de muralla que han quedado insertos en algunas viviendas o conservados en el trazado urbano. Asimismo, es de destacar el protagonismo del yacimiento de Asta Regia, a pesar de estar fuera del ámbito urbano local, siendo mencionado por más de la mitad de la muestra.

Se reflejan cuestiones de la práctica habitual: Más de un cuarto de la muestra, el 35% de los encuestados conocen casos donde se han conservado elementos por voluntad propia, y más de la mitad de ellos se refieren a más de un caso. Asimismo, más de la mitad de la muestra sabe de situaciones en que se han eliminado vestigios sin consentimiento legal.

El 93% de la muestra, casi su totalidad, optaría por conservar elementos arqueológicos en su casa, porque da valor a la vivienda y el resto lo conservaría de otra forma.

El 77% está a favor de conservar in situ, siendo el criterio principal de selección, la relevancia histórica del elemento patrimonial, seguido de la necesidad de un plan de gestión apropiado.

Más de la mitad de encuestados demanda más arqueólogos en urbanismo con labores de inspección y que el grado de conservación y difusión es medio, coincidiendo también en que el patrimonio arqueológico está infrautilizado, o es nulo en Jerez, solicitando más inversión de apoyo a la conservación y una mayor difusión.

Todo ello, visiones de un panorama más que necesario para iniciar una revisión de la gestión arqueológica que sea sostenible y legitimada por sus principales beneficiarios: La sociedad.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONVENIO Marco del Consejo de Europa sobre el Valor del Patrimonio Cultural para la sociedad (2005). Celebrado en Faro, 27 de Octubre de 2005. Serie de Tratados del Consejo de Europa nº 199.
<<https://rm.coe.int/16806a18d3>>

IBAÑEZ ALFONSO, M., (2014). *Percepción y usos del patrimonio arqueológico de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

GONZÁLEZ-CAMPOS BAEZA, Y. (2017) *El objeto en la sociedad. Visiones heterodoxas del patrimonio arqueológico y sus posibilidades de musealización*. Tesis. Universidad de Sevilla.
<<http://hdl.handle.net/11441/65041>>

PAISAJES Y ARQUITECTURA EN TORNO AL TORO.
DISFUNCIÓN SOCIAL Y NUEVOS HORIZONTES DE
PATRIMONIALIZACIÓN:
EL CASO DE LA PROVINCIA DE CÁDIZ

CLARA MOSQUERA PÉREZ

Doctoranda de la Universidad de Sevilla, España

EDUARDO MOSQUERA ADELL

Universidad de Sevilla, España

1. INTRODUCCIÓN

El legado patrimonial de la cultura del toro en España es extenso y rico en la multiplicidad de bienes culturales y manifestaciones etnológicas que lo componen. Su profundo anclaje territorial ha modulado paisajes agrarios y urbanos, que sustentan la pertinencia de elaborar una patrimonialización de los mismos. Por otra parte, se trata de un patrimonio que ha de hacer frente a unos retos del presente muy particulares. Se da la circunstancia de que ciertos modos productivos han quedado en desuso, a lo que se le suman las nuevas consideraciones sociales que afectan en cierta medida al toro de lidia. Con estas premisas, partimos de la necesidad de abordar desde un punto de vista patrimonial otra perspectiva del tratamiento de la cultura del toro.

De manera particular, tomaremos como ámbito de estudio la provincia de Cádiz, al sur de la Península Ibérica, al ser uno de los territorios en los que significativamente se desarrollan numerosas actividades tradicionales particularmente relacionadas con el ganado vacuno. Además, hay que destacar que estas han dado lugar a importantes concreciones patrimoniales que se ligan al ganado retinto, que generalmente se dedica al consumo de carne.

Por otro lado, también resulta destacable el toro de lidia, el llamado ganado bravo, que generalmente se vincula a la tauromaquia. En definitiva, se trata de un ámbito en el que el espectro patrimonial en torno al toro es de máximo alcance.

Cádiz es una provincia con una extensa costa, pero su riqueza paisajística no está limitada a la categoría paisajística del litoral, que se diluye en su desarrollo hacia el interior a través de campiñas y serranías. La impronta de cualificados paisajes de la provincia de Cádiz se ve así caracterizada por la presencia de estos los escenarios de base agropecuaria, destacando la convivencia de los ganados bovino y de lidia. Tradicionalmente, se han aprovechado los pastos de las grandes propiedades adhesadas para la explotación de la raza bovina autóctona, la retinta, manteniendo la alternancia con el cultivo de secano. La ganadería vacuna extensiva, dedicada al engorde y prevaleciendo sobre la de lidia, no sólo supone un desarrollo productivo, es también un garante del soporte paisajístico y ambiental. Estas dos esferas son aparentemente similares, pero con distinto grado de operatividad, que por ello han generado un muy diverso reconocimiento de bienes culturales materiales y también de patrimonio inmaterial, derivado de políticas culturales, desde la escala estatal, y también de la autonómica.

El mayor nivel de reconocimiento específico se refiere al ámbito del toro de lidia. La administración estatal, además de diversas declaraciones monumentales en España, ha promulgado un instrumento jurídico regulador de la Tauromaquia como patrimonio cultural.

En su artículo 1 establece el concepto de Tauromaquia:

A los efectos de esta Ley, se entiende por Tauromaquia el conjunto de conocimientos y actividades artísticas, creativas y productivas, incluyendo la crianza y selección del toro de lidia, que confluyen en la corrida de toros moderna y el arte de lidiar, expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español. Por extensión, se entiende comprendida en el concepto de Tauromaquia toda manifestación artística y cultural vinculada a la misma.

Mientras que en el artículo 2 se establece la Tauromaquia como patrimonio cultural español:

La Tauromaquia, en los términos definidos en el artículo 1, forma parte del patrimonio cultural digno de protección en todo el territorio nacional, de acuerdo con la normativa aplicable y los tratados internacionales sobre la materia (Gobierno de España, 2013).

El nivel autonómico nos interesa porque subraya la pluralidad de aspectos patrimoniales que se tienen en cuenta, o quedan pendientes, en el objeto de esta investigación, que se relaciona con una línea de trabajo del Grupo de Investigación HUM-700 Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía, que ha mantenido diversas experiencias investigadoras de patrimonialización sobre la temática.

2. OBJETIVOS

La evolución de las costumbres sociales y de la relación con el medio natural, condiciona el futuro de numerosos bienes culturales, con problemática de uso y de redefinición de la escena urbana y territorial a la que se vinculan.

Con esta investigación se trata de evaluar y renovar la estrategia de valoración y tratamiento patrimonial de la cultura del toro, desde el caso de la provincia de Cádiz.

La hipótesis que la investigación plantea es que las fórmulas de patrimonialización actuales deben reconsiderarse, apoyándose en otro proceder de la valoración patrimonial, que garantice un futuro adaptado a nuevas dinámicas sociales y que puedan ser de aplicación en otros ámbitos territoriales.

3. METODOLOGÍA

La investigación se propone como objetivo indagar en cómo la evolución de las costumbres sociales y la relación con el medio natural están condicionando el futuro de muchos bienes culturales, por la problemática de uso y la redefinición de la escena urbana y territorial a la que se vinculan. Por lo tanto, habría que renovar la estrategia de valoración y tratamiento patrimonial de la cultura del toro. ¿Qué fórmulas de patrimonialización actuales son las que hay que reconsiderar? Por una parte, apoyándose en ese otro proceder de la valoración patrimonial, y por

otra, con apertura de líneas que permitan garantizar un futuro adaptado a nuevas dinámicas sociales que están por venir. Algunas están emergiendo y otras por surgir en un momento determinado para ello.

Vamos a analizar sobre todo la Ruta del Toro, por su papel estructurador del territorio, muy especialmente de diversas posiciones ganaderas y espacios de festejos tradicionales. Pero nos centraremos dentro de ella especialmente en el entorno de la antigua laguna de la Janda (espacio de convivencia del ganado retinto y el ganado de lidia) y otros terrenos más del interior de la provincia gaditana. La escala, extensión y diversidad paisajística de La Janda, ya retratadas en el siglo XVI en los grabados de Joris Hoefnagel (Vejer, Conil), publicados en el *Civitates Orbis Terrarum* por Georg Braun, reúnen las condiciones necesarias para el desarrollo de la actividad ligada a los recursos agrícola y ganadero, presentes tanto en zonas de campiñas como de litoral. Además, el reflejo en espacios urbanos históricos propios de antiguos festejos, de los que todavía perviven la evolución del tipo de coso o plaza de toros como arquitectura, los museos taurinos, la imagen del toro de Osborne, en el paisaje viario, etc. Estas expresiones tienen en Cádiz un laboratorio de experimentación cultural que hemos analizado, por lo tanto, en múltiples escalas por su alto grado de significación.

Para ello, tenemos en cuenta otros referentes como Sevilla y Ronda y hemos analizado el escenario legal, cultural y patrimonial, la evolución experimentada por los elementos más característicos, según la praxis patrimonial. Operamos contrastando tanto oficialidad como dinámicas sociales que se vienen produciendo en cuanto a la metodología de la investigación.

4. PATRIMONIALIZACIÓN DE LA CULTURA DEL TORO EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ

4.1. PATRIMONIALIZACIÓN DEL GANADO RETINTO EN CÁDIZ

La ganadería bovina tradicional incluye dos razas de vacuno cuya cría y aprovechamiento inciden decisivamente en los paisajes culturales de buen parte de la provincia de Cádiz. El ganado retinto, destinado a engorde como carne de vacuno y el ganado bravo, destinado a la lidia.

Respecto al ganado retinto en Cádiz, cabe decir que es una ganadería tradicional, de una raza autóctona, que se remonta a la Antigüedad. Historiadores romanos o andalusíes ya la mencionan, así como en los documentos de la Cabaña Real de Carreteros, creada en 1447 por los Reyes Católicos. El fenómeno de su cría incide en el paisaje cultural de un vasto territorio de la provincia de Cádiz.

Tradicionalmente las vacas y los bueyes eran animales de tiro, formando yuntas. Tal como se aprecia en una ilustración de Conil de la Frontera del siglo XVIII, de la captura del atún en su almadraba, se observa que el ganado retinto servía para el tiro de carros, para las labores agrícolas. Pero con la mecanización resulta que se ha perdido esa función, desapareciendo o entrando en declive numerosas razas.

FIGURA 1. Plano de explicación de una almadraba de tiro en Conil de la Frontera. 1727. Detalle en el que se aprecian las yuntas de retinto empleadas en los carros destinados a transportar de la orilla a la casa chanca las capturas de atunes de la almadraba.



Fuente: Archivo General Fondo Casa Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
Fondo: Medina Sidonia. Signatura: Expuesto. Con acceso abierto en línea en:
<http://www.agfcms.com/>

El retinto ha unido su destino a su cría para carne, extendiéndose por la provincia de Cádiz, mientras que otras razas autóctonas han llegado a la práctica extinción (berrenda en colorada andaluza, berrenda en negro andaluza, negra campiñesa o la cárdena andaluza, entre otras). Pero, sin embargo, frente a esa recesión, el retinto vio aumentar su cabaña recientemente, en el último tercio del siglo XX, tras la extensión de una mecanización agraria que no le afectó negativamente.

En la actualidad, la Janda es la comarca más importante en lo que se refiere a la cría de vacuno extensivo de Andalucía, predominando la raza retinta. Esta es la principal raza bovina autóctona del suroeste peninsular (Extremadura y Andalucía), siendo Badajoz y Cádiz, respectivamente, las provincias que más cabezas suman por cada comunidad. Se divide a su vez en subrazas de origen local: colorada extremeña, retinta andaluza y rubia gaditana. Se explota hoy en día el retinto en forma extensiva, normalmente en campo abierto. Hay una estructuración en hatos respecto a cómo se crían las distintas cabañas de este ganado, dependiendo de la funcionalidad que se concede a los animales en el proceso productivo ganadero. En algunos casos se están produciendo experiencias en pastos ecológicos, como en el entorno de la Sierra del Retín, en la Zona de Seguridad del Centro de Adiestramiento en terrenos del ministerio de Defensa. La normativa medioambiental que el ministerio de Defensa impone a los campos de maniobras es un hecho interpretado por expertos como Enrique Carabaza Bravo y María del Carmen García como de garantía de la calidad ecológica de los mencionados pastizales (Conde Malia, 2007).

Tenemos el ejemplo del cortijo-vaqueriza del Prado en Conil de la Frontera, muy cerca del mar (Aladro y otros, 2002), donde aparecen diversas tipologías arquitectónicas de interés. Entre los elementos arquitectónicos deben destacarse: el cercado, corral, vaquería, almacenes, pesebres al exterior, pozo-abrevadero, conocido como Pozo Nuevo o del Prado, o el embarcadero. Decir de este último que, en realidad, se emplea un búnker como embarcadero de los animales.

FIGURA 2. Entorno del cortijo-vaqueriza del Prado de Conil de la Frontera con vacada de retinta.



Fuente: Los autores.

En cuanto al pozo-abrevadero, está basado en un carácter comunal, para abrevadero y descansadero de ganado, como otros de Conil de la Frontera: Pozo de las Norietas, el Pozuelo o el Pozo del Pradillo.

Este destacado Pozo Nuevo o del Prado se encuentra fechado posiblemente a comienzos del siglo XIX, y ha sido descrito así:

Se trata de un pozo de grandes dimensiones, con fábrica de mampostería de piedra, decorado en su tercio superior con pintura a la almagra componiendo rombos, del que arranca un largo pilón (Santos García, 2007).

FIGURA 3. Pozo del Prado (inicios del siglo XIX). Consta de pozo y abrevadero. Se encuentra en las inmediaciones del cortijo-vaquerida del Prado de Conil de la Frontera y se halla estrechamente relacionado con la cría de ganado vacuno junto al mar.



Fuente: Los autores.

FIGURA 4. Pozo del Prado. Interacción visual entre su interior y el paisaje circundante de Conil de la Frontera hacia Vejer de la Frontera.



Fuente: Los autores.

El conjunto resume todas unas cualidades paisajísticas en el uso de la crianza, en el uso ganadero. La crianza del retinto, como se puede apreciar en el entorno de la Janda es una experiencia ganadera que ha crecido en estos años, al tiempo que se ha potenciado toda una gastronomía novedosa, en algunos casos realmente creativa, en relación con las cualidades de su carne. La raza Retinta es un bovino de aptitud eminentemente cárnica constituyendo una de las principales fuentes de recursos del interior de la comarca. El 27 de febrero de 2014 se comenzó a etiquetar "Carne de Retinto" con el logo de "Autóctono 100 %" autorizado por el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente en noviembre de 2013, siendo la primera entidad en conseguirlo.

Por el contrario, otros casos como el del ganado de lidia tienen sus altibajos con un futuro difícil de determinar, asimismo. Evidentemente, el consumo de carne por un lado puede tener crecientes detractores y, por otro, el mundo de la tauromaquia también genera no poca división con partidarios y detractores muy diversos.

4.2. PATRIMONIALIZACIÓN DE LA MEMORIA: CÁDIZ, CIUDAD SIN TOROS DE LIDIA

En la provincia de Cádiz estamos resaltando el papel del toro y, sin embargo, Cádiz es una ciudad que carece del toro de lidia, ya que se quedó sin plaza de toros hace casi medio siglo. La primitiva plaza de madera perduró hasta 1916 y, entre sus sucesoras, la última fue la plaza que tuvo finalmente hasta 1976. Se demolió pues era un escenario de la memoria histórica de los acontecimientos de la Guerra Civil y se decidió finalmente que desapareciese por haber sido testigo de hechos muy luctuosos.

4.3. PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS DEL TORO DE LIDIA: VILLALUENGA DEL ROSARIO

En este sentido, podemos constatar que la memoria histórica actúa de un modo evidente, pero también, existen otro tipo de memorias asociadas al patrimonio inmaterial, como es la de las rutas ganaderas y los saberes en la conducción del ganado vacuno entre localidades. Por ejemplo, deben mencionarse las vías pecuarias que desde la Sierra de

Cádiz discurrían hasta Ronda en Málaga. La plaza se sitúa en el cruce de dos importantes cañadas ganaderas en el borde nordeste de la población: la Cañada Real de la Manga y la conocida como Cañada de la Plaza de Toros por el puerto de las Viñas.

En el trazado urbano de Villaluenga del Rosario se aprecia el recorrido de una vía pecuaria, la Cañada Real de la Manga que tenía un punto de contacto con dicha población, que la bordeaba por su flanco norte. Y, por tanto, desde esa tradición, por concesión señorial en su día, Villaluenga del Rosario es una localidad donde se lidiaban toros. Y se viene haciendo en una plaza que es del siglo XVIII, el coso taurino más antiguo de la provincia de Cádiz en uso, aunque muy reconstruido en el siglo XX.

El ruedo se encuentra justo vinculado al paso de dicha vía, que -ya se ha indicado- circunda el núcleo urbano para luego proseguir la ruta de aquellos toros que, evidentemente, iban hacia Ronda, pasando por descansaderos y abrevaderos, como los que estaban a las afueras del pueblo, y que son aún reconocibles, así como al terminal que venía de la Cañada de la Plaza de Toros.

Si bien su patrimonialización se encuentra pendiente, la información técnica elaborada en su día para la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico por nuestro Grupo de Investigación, indica que:

La plaza de toros de Villaluenga del Rosario es la más antigua de la provincia de Cádiz. Se tienen referencias del coso al menos del siglo XVIII, aunque se manejan hipótesis sobre su posible existencia incluso en el siglo XVII. El inmueble representa un nivel de evolución temprano del tipo de la plaza de toros a partir de esquemas cuadrilongos, que en este caso se han achafanado, para evitar el peligro que los ángulos representan para el desarrollo de la lidia, en una situación previa a las plazas y ruedos poligonales y circulares. Este singular arcaísmo se potencia por su componente paisajística y constructiva. Edificada en la antigua salida de la localidad, la plaza de toros se encuentra edificada en piedra y sobre las rocas existentes en el lugar, que incluso afloran, representando un ejemplo excepcional (Pérez Cano, 2008).

FIGURA 5. Plaza de toros de Villaluenga del Rosario, detalle de su ruedo y tendidos, y su vinculación con el potente paisaje circundante.



Fuente: Los autores.

Esta vieja plaza de toros de Villaluenga del Rosario se asocia por tanto al octógono, de forma alargada, en una construcción muy rústica, que ha sido reformada y actualizada, en ocasiones diversas a lo largo del

siglo XX, y particularmente hace pocos años, para modernizar sus espacios subsidiarios, caso de las corraletas, y posteriormente dotarla de mayor aforo.

Quedan así estrechamente relacionados como hecho patrimonial las vías pecuarias históricas, la forma urbana y el coso taurino vinculado. Se observa una relación interescalar que va del paisaje y el territorio al edificio y el lugar de la lidia.

4.4. PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS DEL TORO DE LIDIA: LA RUTA DEL TORO

La principal estructura territorial que encontramos, en relación con la cultura del toro de lidia, es la denominada Ruta del Toro. Se trata de una ruta de carácter turístico que abarca muchos municipios y que incluye numerosas plazas de toros, asimismo, además de ganaderías. La Ruta del Toro se encuentra a lo largo de un total de trece municipios gaditanos: Jerez de la Frontera, San José del Valle, Alcalá de los Gazules, Paterna de Rivera, Medina Sidonia, Benalup Casas Viejas, Los Barrios, San Roque, La Línea de la Concepción, Castellar de la Frontera, Jimena de la Frontera, Algeciras y Tarifa. De esta manera, se constituye un eje principal de red de municipios acompañado de ramales.

Entre las plazas de toros de estas localidades, hay dos que están protegidas en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía, las de San Roque y La Línea de la Concepción.

4.5. PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS DEL TORO DE LIDIA: EL CORTIJO DEL GANADO DE LIDIA

Si se considera la Ruta del Toro, en cuanto a localizaciones de cría, las cifras nos aproximan a 24 ganaderías de reses bravas en cortijos ganaderos. Dado que un total de 30 ganaderías en la provincia de Cádiz pertenecen a la Unión de Criadores de Toros de Lidia (creada en 1905), esto da una clara idea de su dimensión como ruta taurina.

Este ámbito cuenta con algunas expresiones funcionales especialmente desarrolladas, como es el caso de Los Alburejos en Medina Sidonia o

el de Jandilla en Vejer de la Frontera (Aladro y otros, 2002), así como el de El Torero (Muñoz Rodríguez, 2007), en este último municipio.

La puesta en valor de estas instalaciones agropecuarias, características de una explotación extensiva, se ha llevado mediante trabajos e investigaciones en los que forman parte, con las haciendas y cortijos agrícolas, de ese conjunto de unidades arquitectónicas que nuclean y articulan el territorio que estamos considerando.

En el caso de los cortijos para ganado de lidia (a veces convive allí el uso agrícola también), se observa una evolución y decantación tipológica muy interesante. Su esquema funcional es complejo: plaza de tientas, embarcadero, cercados, mangas, corrales, cuadras, guadarnés, picaderos, almacenes, dependencias de servicio y cuerpo residencial incluyendo el señorío, etc., etc., dibujan su característica fisonomía que las distingue de sus homólogos agrícolas o de otros tipos de explotaciones ganaderas. Así se han puesto de manifiesto en trabajos como los de Aladro, Ledo y Orúe (Aladro y otros, 2002). En dicha obra se recalca que, en el caso de Los Alburejos “nos encontramos ante una de las más extensas y completas instalaciones dedicadas al ganado de lidia existentes en Andalucía”.

4.6. PATRIMONIALIZACIÓN DEL GANADO RETINTO EN CÁDIZ

Dentro de la Ruta del Toro, además de los lugares de la cría, ocupan un lugar destacado los relativos al ejercicio de la tauromaquia en festejos públicos.

4.6.1. El caso de la plaza de San Roque

Así, encontramos numerosas plazas de toros entre las que destacaremos las dos protegidas patrimonialmente. En primer lugar, mencionaremos la de San Roque, datada en 1853, que viene explicándonos el primitivo uso, en dicha población campo-gibaltareña, del espacio público de la Plaza de Armas. En esta edificación hay un recordatorio de que allí se inicia en 1720 el torero ‘pase de muleta’ y se constata el paso del uso del espacio público urbano como plaza de toros, a correr los toros por las calles y finalmente se llega a consolidar esta actividad generando

edificios especializados para las corridas. Se trata, en definitiva, de la concreción en una tipología arquitectónica derivada de la consolidación de esta práctica cultural y festiva.

A las tradiciones de valor etnológico reconocidas, se añaden otras cuestiones para su protección (Junta de Andalucía, 2005), como que:

La ciudad de San Roque tiene su origen en un enclave que, históricamente, se encuentra caracterizado por el vínculo entre la conmemoración religiosa y el festejo taurino. Romería y toros se fundieron desde el siglo XVII, aproximadamente, dentro del ciclo estival centrado en la celebración del Santo protector de la peste.

Se añade en la disposición protectora esa relación del toreo con el hecho urbano:

Desde el siglo XVIII, diversos episodios relevantes para la historia de la tauromaquia y la continuidad de tradiciones, como el toro ensegado (toro del aguardiente), se unieron en la ciudad de San Roque a la evolución del uso del espacio urbano como ámbito de lo taurino (Junta de Andalucía, 2005).

Nuestra investigación concluyó el aspecto valorativo con el siguiente pronunciamiento:

El bien es merecedor de su inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, con carácter específico, dentro de la categoría de monumento:

Debido a su entidad arquitectónica y su ubicación en el desarrollo de la arquitectura de las plazas de toros del siglo XIX.

Por su protagonismo en el medio urbano donde se encuentra, donde preside el entorno urbano al que pertenece, antiguo vacío de la periferia urbana.

Por su percepción paisajística, que lo hace acreedor de una protección que englobe su entorno, asociada a la del propio inmueble, dignificador con su resolución arquitectónica de todo un sector urbano.

Por el hecho de ser un símbolo urbano y comarcal de primera magnitud, vinculado a tradiciones culturales centenarias, a formas de socialización de la fiesta altamente específicas (corridas de toros, el encierro de un astado ensegado conocido como Toro del Aguardiente), en un espacio durante mucho tiempo dominado por una difícil articulación social, dado el carácter fronterizo tan particular que adquirió (Pérez Cano, 2003).

Si se sigue el caso de las plazas, se tiene una evolución de las plazas de madera a las plazas de fábrica que son poligonales. Como es el caso de la de San Roque, una hermosa plaza poligonal donde además pervive no solo la lidia sino el mencionado toro del aguardiente:

Dentro del conjunto de plazas de toros que existen en Andalucía deben recordarse en primer lugar los ruedos del siglo XVIII de las Maestranzas de Ronda y Sevilla y algunas otras singularidades como la veteránísima plaza de Campofrío (1718, Huelva), téngase en cuenta que la primitiva plaza de Villaluenga del Rosario (Cádiz) fue reconstruida en el siglo XX, o la plaza de Almonaster (1821, también en la sierra onubense). Pero hay que observar que el inmueble sanroqueño también destaca por su antigüedad. De hecho, es el coso más veterano de los actualmente existentes dentro de la provincia de Cádiz. Pero conviene recalcar que su definición arquitectónica, con una geometría bien controlada y una funcionalidad resuelta con economía, le permite destacarse dentro de la serie de las importantes plazas de toros del siglo XIX con que se cuenta actualmente en Andalucía: Úbeda (1857), San Fernando (1871), La Malagueta en Málaga (1876), El Puerto de Santa María (1880), La Línea (1881), Baeza (1892), Andújar (1894), Jerez (1894), Sanlúcar de Barrameda (1900) o Antequera (1848, con importantes modificaciones posteriores), entre otras (Pérez Cano, 2003).

FIGURA 6. Vista parcial de la plaza de toros de San Roque, donde se aprecia su depurada estructura poligonal. El edificio está incluido en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.



Fuente: Los autores.

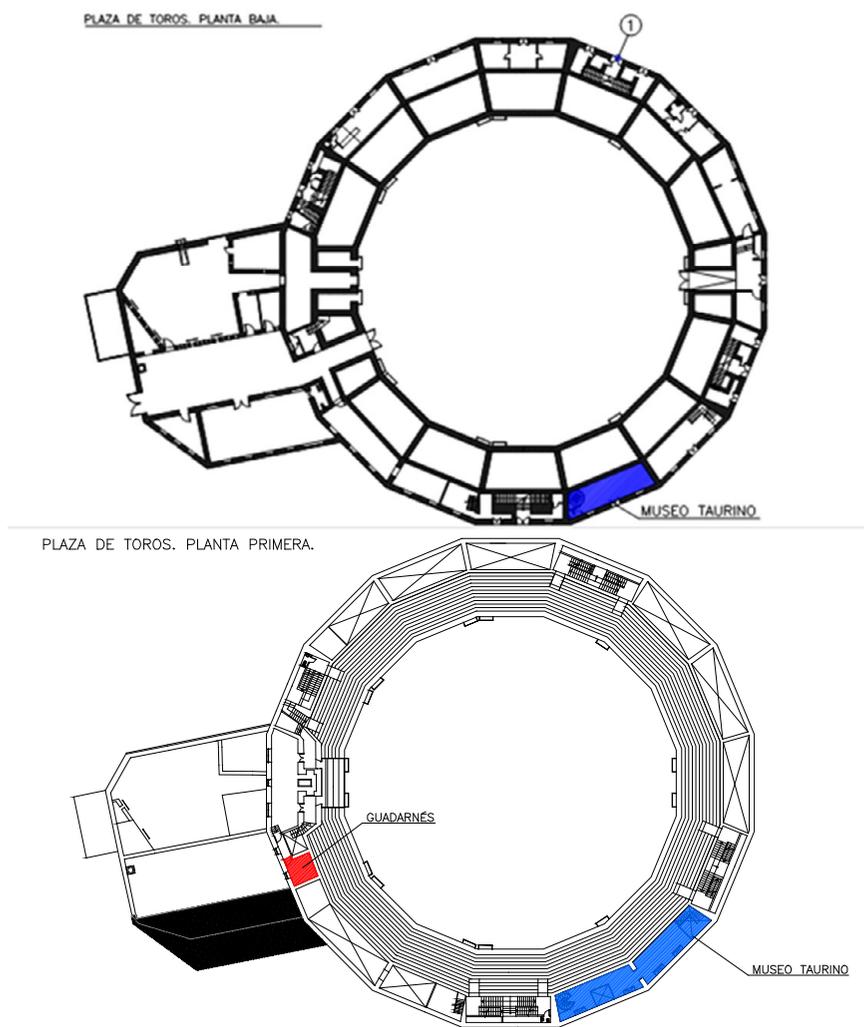
La relevancia del proceso y su resultado en el caso sanroqueño se exaltan en la disposición protectora:

De manera general puede decirse que la evolución de la tauromaquia ha partido de una primera fase en la que se emplearon las plazas urbanas, se continuó usando recintos efímeros, montados en posiciones periféricas y con elementos más o menos precarios, hasta finalizar con la búsqueda de un edificio que actuara como marco especializado, adecuadamente equipado, para la celebración de espectáculos. Este proceso, que culminó con la construcción de la actual plaza, en 1853, se constata, plenamente, en el caso de San Roque, lo que se explica por el auge que adquirieron los espectáculos taurinos que convirtieron a esta localidad en centro de dicha afición también para otros lugares del campo de Gibraltar (Junta de Andalucía, 2005).

Además, la plaza de toros de San Roque está dotada de un museo muy interesante por las piezas que aún, y donde hay que destacar también sus características constructivas.

Es una plaza que se edificó por una significativa asociación de sanroqueños y de gibraltareños. Goza de protección por parte de la Administración cultural andaluza, como ya se ha adelantado (Junta de Andalucía, 2005).

FIGURA 7. Planta baja y planta primera de la plaza de toros de San Roque, con la ubicación del Museo Taurino en el coso.



Fuente: Planos elaborados por el Grupo de Investigación HUM700 bajo la dirección de la profesora María Teresa Pérez Cano. Archivo de los autores.

FIGURA 8. Pormenor de la planta baja del Museo Taurino de San Roque. Su colección tiene un claro valor histórico y etnográfico.



Fuente: Los autores.

4.6.2. El singular bien de interés cultural de la plaza de toros de La Línea de la Concepción

También muy próxima geográficamente se encuentra la plaza de toros de la Línea de la Concepción, construida en 1883, que también está declarada, en su caso con la categoría de monumento (Junta de Andalucía, 2007), a pesar de que sufrió mermas de su estructura en la planta alta.

La fuerte personalidad que imprime al ámbito urbano en que se sitúa, constituyendo un hito generador de la trama de la ciudad, se corresponde con su determinante protagonismo para el desarrollo urbano norte de La Línea (Pérez Cano, 2006).

Esta plaza es destacable por ser un polígono de 49 lados, una proeza constructiva dada su dificultad construir, casi imposible. Esta cifra de lados no es en absoluto azarosa, respondiendo a ese esoterismo de la cifra de 49 (7 veces 7). Su arquitecto, Adulfo del Castillo, fue un masón

represaliado de Cádiz, que se aproximó al territorio gibraltareño, donde tenía y sigue teniendo mayor cobertura la masonería. El reconocimiento oficial de la plaza incide en ello, entre otros aspectos:

Es la única plaza de toros que ha llegado hasta nosotros que es un polígono regular con un número impar de lados. Debido a la escasez de elementos históricos en La Línea de la Concepción, la plaza adquiere un interés adicional, forjándose como un espacio de singular importancia etnológica, ya que desde el siglo XIX ha ocupado un lugar central en la vida del municipio y ha sido un activo puente para las relaciones entre la ciudadanía, la guarnición de Gibraltar y los innumerables viajeros, configurándose como ámbito de encuentro para un paisaje humano sin correlato en Europa (Junta de Andalucía, 2007).

FIGURA 9. Vista parcial del “inquietante” polígono de 49 lados de la plaza de toros de La Línea de la Concepción, declarada Bien de Interés Cultural en la tipología jurídica de Monumento. Se observa la pérdida de su parte alta, acontecida previamente a su protección.



Fuente: Los autores.

La plaza de toros de La Línea de la Concepción no es por tanto solo un fenómeno local, sino que aparece reconocida por James Joyce en una obra universal como es el *Ulysses*, justamente en dos pasajes que

reseñamos. En uno de ellos el escritor la destaca junto con lugares patrimoniales notabilísimos del mundo, apareciendo así citada la plaza de toros de La Línea:

Abroad?

Ceylon (with spicegardens supplying tea to Thomas Kernan, agent for Pulbrook, Robertson and Co, 2 Mincing Lane, London, E. C., 5 Dame street, Dublin), Jerusalem, the holy city (with mosque of Omar and gate of Damascus, goal of aspiration), the straits of Gibraltar (the unique birthplace of Marion Tweedy), the Parthenon (containing statues of nude Grecian divinities), the Wall street money market (which controlled international finance), **the Plaza de Toros at La Linea, Spain (where O'Hara of the Camerons had slain the bull)**, Niagara (over which no human being had passed with impunity), the land of the Eskimos (eaters of soap), the forbidden country of Thibet (from which no traveller returns), the bay of Naples (to see which was to die), the Dead Sea. (Joyce, 1922)

Y luego, también, páginas más adelante, hace una especie de descripción del toreo, de escenas de la tauromaquia, con el matador Gómez, los banderilleros, etc.

she didnt look a bit married just like a girl he was years older than her wogger he was awfully fond of me when he held down the wire with his foot for me **to step over at the bullfight at La Linea when that matador Gomez was given the bulls ear**⁸⁷ these clothes we have to wear whoever invented them expecting you to walk up Killiney hill then for example at that picnic all stayed up you cant do a blessed thing in them in a crowd run or jump out of the way **thats why I was afraid when that other ferocious old Bull began to charge the banderilleros with the sashes and the 2 things in their hats and the brutes of men shouting bravo toro sure the women were as bad in their nice white mantillas ripping all the whole insides out of those poor horses I never heard of such a thing in all my life** (Joyce, 1922)

Sus características arquitectónicas deben resaltarse:

En cuanto a las dimensiones de la plaza, el diámetro de la circunferencia, en la que se inscribe el polígono regular que la constituye en planta, es de 83 metros de longitud, si bien el diámetro interior a los tendidos, que delimita el callejón y el ruedo, es de 59 metros, siendo, por tanto, uno de los mayores de España (Junta de Andalucía, 2007).

⁸⁷ Las negritas en las citas de la novela de Joyce son de elaboración propia de los autores.

La longitud del diámetro de su coso, con 59 metros, incluido el callejón, es una de las mayores del mundo taurino. Las únicas plazas -más antiguas que la de La Línea- que cuentan con mayor diámetro de ruedo son solamente las de Ronda, Sevilla y Toledo: Ronda, tiene 66 m.; Toledo 60 m., y el ovoide de Sevilla tiene un eje mayor de 63 metros (63,195 m.) y otro menor de 58 (57,92 m.). Con un diámetro muy parejo encontramos la coetánea de El Puerto de Santa María, y de 60 metros en el caso de la madrileña de las Ventas de Madrid, posterior a la linense (un idéntico diámetro tuvo la efímera Monumental de Sevilla). Es decir, la plaza de La Línea se encuentra dentro de las medidas evaluadas como idóneas para la lidia, en escenarios de reconocida importancia dentro de la tauromaquia (Pérez Cano, 2006).

A este destacado aspecto dimensional, merece añadirse su materialidad:

Consta de 49 ochavas y once puertas. Una serie de crujías de mampostería dispuestas radialmente soportan las gradas de hormigón, apoyadas sobre las antiguas de piedra y con capacidad para siete mil espectadores. Los muros radiales se abren mediante arcos peraltados para permitir la comunicación entre los distintos trapecios que forman las cuadras y posibilitar su acceso desde el callejón abovedado que las une con el ruedo. Los asientos del primer cuerpo están cubiertos de losas de piedra labrada de las canteras de Sierra Carbonera, el segundo cuerpo posee ocho palcos con capacidad para dieciséis personas cada uno, un palco presidencial y los asientos del balconcillo y galería (Junta de Andalucía, 2007).

4.6.3. Espacios a la espera: las plazas de toros del Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera

Sin embargo, en todo este escenario gaditano hay plazas que tienen un reconocimiento en la esfera taurina, pero no en la patrimonial. Que quedan por tanto como espacios a la espera. En este sentido queríamos citar a la Real plaza de toros del Puerto de Santa María. En la que destacaríamos algunos pormenores de su estructura, de su cuidada elaboración, ya de un coso de una plaza monumental, podríamos decir, en el culmen de la evolución de las plazas poligonales hacia el círculo perfecto. La plaza viene a ocupar el espacio poligonal proyectado en la trama futura del Plano del Campo de Guía de 1835, un proyecto urbano neoclásico

de Torcuato Benjumeda y Juan Daura para la ciudad del Puerto de Santa María (Murillo Romero, 2018).

Precisamente en esa evolución de las plazas hacia el círculo partiendo de formas poligonales, un paso antes está también la de Jerez de la Frontera, que es más o menos de su época, aunque tenía un precedente más antiguo que ardió. Actualmente, se tiene la reconstrucción hecha por el arquitecto Francisco Hernández-Rubio. Entre los trabajos que hemos realizado como Grupo de investigación se han aportado diversas claves para su patrimonialización:

La Plaza de Toros de Jerez de la Frontera es un destacado exponente arquitectónico de la especialización alcanzada en este tipo de edificios para dar cabida de forma estable a las diversas manifestaciones propias de la tauromaquia. El inmueble se erige cuando la fiesta comienza a experimentar un importante apogeo, consagrándose como espectáculo de masas, de forma que cuando el toreo clásico alcanzó la excelencia artística, durante diversas épocas de los siglos XIX y XX, este coso fue un testigo privilegiado.

El edificio jerezano que ha llegado hasta nuestros días permanece gracias a su singularidad como un fiel testimonio de un estadio intermedio, clave y necesario en la evolución de las plazas taurinas, por la cual se pasa de las construidas en madera y de vida más o menos efímera, a las de fábrica, que culminaron en la definición tipológica y tectónicamente acabada de las denominadas plazas monumentales.

Tempranamente citada por el escritor francés Théophile Gautier en 1840, luego apreciada por el hispanista francés barón Davillier en 1870, debe resaltarse su especial geometría hexadecagonal, presente en escasas plazas decimonónicas de estructura estable, de la que es su representante más antigua en Andalucía y en España. Esta factura acentúa su valor constructivo, gracias a su precisión geométrica de perfecta regularidad, conseguida por la sucesiva labor de sus arquitectos, Juan Daura, en 1840, y otorgándole continuidad y mejoras, los jerezanos José Esteve (1869) y, tras sufrir un incendio, de Francisco Hernández-Rubio, que le proporcionó en 1894 la fisonomía que a grandes rasgos disfruta (Pérez Cano, 2007).

FIGURA 10. Vista de conjunto de la plaza de toros de Jerez de la Frontera, espacio pendiente de su debido reconocimiento patrimonial. En la imagen se observa la estructura poligonal decimonónica. A la izquierda de su cuerpo de fábrica se ubicaron los modernos chiqueros, corrales y desolladero, ligeramente insinuados en la imagen. Los bajos de esta plaza se utilizaron como bodega para criar jerez durante un tiempo.



Fuente: Los autores.

La plaza de toros es un espacio a la espera, aunque no podemos olvidar que previamente, en la plaza del Arenal de Jerez, se corrieron toros durante muchísimo tiempo, hasta que se construyeron estos espacios especializados. Anton Van den Wyngaerde ya dibujó en 1567 (Kagan, 2008) con sencillos trazos los juegos y fiestas en el Arenal jerezano, que incluyeron la lidia taurina (Díaz Moreno, 2012). Por lo tanto, la memoria urbana permanece tanto de la tauromaquia en el espacio urbano, como en los edificios que primitivamente se concibieron para ello, como el caso que tenemos en un dibujo de cómo quedó tras el incendio la plaza de Jerez.

4.7. PATRIMONIALIZACIÓN DEL TORO DE OSBORNE

A las ya mencionadas referencias quinientistas de Hoefnagel y Van den Wyngaerde, se podrían agregar y considerar algunos de los paisajes de Antonio del Castillo Saavedra, en los que destaca la presencia de la vaca tintada como parte natural del mismo. Pero sin duda, la fotografía es el

medio inmediato a través del cual el espectador ha conocido una realidad física, Charles Clifford, Jean Laurent, José Martínez Sánchez, Otto Wunderlich, J. Mintz, son algunos de los personajes que han reflejado de manera extensa y diversa el vivir del campo, el hombre y el ganado, y la miseria rural en la que estaba inmersa la Andalucía interior.

Finalmente, la Ruta del Toro nos aproxima a otro género de patrimonializaciones taurinas, como serían las de valoración estética y comunicativa, cual es el caso de la publicidad, con el ejemplo del toro de Osborne. Los toros fueron sucesivamente dispuestos en las carreteras españolas desde 1957 a fines de los años 70 del pasado siglo. El diseño es de Manuel Prieto Benítez, artista gráfico y publicista del Puerto de Santa María. Se cuenta con 21 soportes publicitarios en Andalucía, 2 de toro grande y 19 de toro gigante (aproximadamente el doble de peso, 4.000 kg de chapa de acero galvanizado), de ellos 10 en Cádiz, mientras que son 92 en el total de España, de 200 que se llegaron a erigir. Se construyeron en los talleres de los hermanos José y Félix Tejada Prieto (Muñoz Rodríguez, 2007).

FIGURA 11. *Toro de Osborne, elemento publicitario objeto de protección patrimonial, situado en el término municipal de Vejer de la Frontera, junto a la carretera nacional N-340.*



Fuente: Los autores.

Su patrimonialización se ha producido habiéndose ya eliminado el rótulo de la marca comercial del mismo toro. Y que también ha recibido reconocimiento patrimonial singularizado: en el caso de Andalucía hay tres que tienen una protección concreta, individualizada, en las provincias de Jaén, Almería y Córdoba. Mientras que en el caso de Cádiz hay nada menos que diez que están dentro de una inscripción colectiva en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía con una disposición que data del año 1996 (Junta de Andalucía, 1997). Para Muñoz, Ballester y Doncel:

La estética de su fascinante figura, integrada en el paisaje andaluz, es un permanente monumento a la publicidad inteligente y la comunicación eficaz. En él se concentran imagen, soporte, medio y mensaje de forma armónica hasta el punto de que la imagen del Toro negro ha devenido en elemento patrimonial tanto desde consideraciones estéticas como desde el criterio de la comunicación (Muñoz Rodríguez, 2007).

5. RESULTADOS

La provincia de Cádiz se presenta como un territorio que ampliamente ha desarrollado complejos recursos patrimoniales en torno a la figura del toro, en los que concurren valores objetivos y perceptivos que precisan de una patrimonialización adecuada. Los resultados de nuestra investigación atienden a la identificación de las problemáticas de conservación material y tipológica, de esos inmuebles de interés cultural, así como a su interpretación cultural y al establecimiento de que haya una nueva interrelación de dichos bienes en el territorio. Asimismo, el presente estudio incide en la necesidad de su valoración desde los paisajes culturales del toro hasta la condición eventual de determinados espacios urbanos. En su evolución, su conservación nos remite a múltiples manifestaciones: arquitectónicas y colecciones museográficas en museos taurinos, ritos y tradiciones, técnicas y saberes.

6. DISCUSIÓN

Para terminar, consideraremos que el continuismo acrítico del mundo taurino y, por contra, el creciente rechazo a dichas manifestaciones, han derivado en polarizaciones que en muchos casos adolecen de un

trasfondo crítico desde el rigor patrimonial. Además, en ocasiones se ha alcanzado tanto un alto grado de politización como la producción de una diversidad de marcos legislativos, de tratamientos sobre las cuestiones planteadas patrimoniales que afectan a este mundo del toro. Ya sea en la expresión del ganado de carne o el ganado de lidia que estamos considerando.

La investigación obliga a plantear el estudio de una nueva coherencia en el proceder patrimonial. Por lo tanto, nos encontramos ante patrimonios incómodos, controvertidos y que nos involucran incluso en la dialéctica derivada de la aplicación de la memoria histórica.

7. CONCLUSIONES

Con una mesa de operaciones localizada en el Museo taurino de San Roque se resolvían las urgencias propias de una plaza de toros. Otras urgencias llevarán al conocimiento de que las conclusiones se tienen que centrar en que hay que renovar las herramientas de valoración patrimonial y las directrices de uso y conservación de estos bienes culturales, relacionados con el mundo del toro, colaborando con otras formas de percepción social sobre las que la tarea patrimonial de algún modo se va a ir resituando. La investigación da unas claves para orientar a posibles evoluciones del hecho patrimonial. Las figuras patrimoniales de más reciente creación relacionadas con los paisajes culturales (como lo son las zonas patrimoniales o los paisajes de interés cultural) y los planes directores como base para su gestión, serán nuevos estadios de su tratamiento patrimonial.

FIGURA 12. Mesa de operaciones. Museo Taurino “Ciudad de San Roque”. Ha sido la única mesa de operaciones existente en la plaza de toros sanroqueña hasta que se ha hecho uso de las UVI móviles.



Fuente: Los autores

8. AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a nuestros compañeros del Grupo de Investigación HUM-700 Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía, y especialmente a su directora, la profesora María Teresa Pérez Cano, que colaboraron en las labores de documentación técnica de diversos expedientes de protección patrimonial de bienes relacionados con la cultura del toro en la provincia de Cádiz, por el apoyo en las reflexiones y documentación del presente trabajo. Agradecemos a la Universidad de Sevilla su apoyo a Clara Mosquera con el contrato predoctoral de Personal Investigador en Formación que le fue concedido en su día y que ha posibilitado el desarrollo de buena parte de los aspectos de esta investigación.

9. REFERENCIAS

- Aladro Prieto, J.M. y otros (2002). *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias en Andalucía. Provincia de Cádiz*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía
- Casás Balao, J.A. y Pérez Girón, A. (2000). *El San Roque de Lorenzo Valverde (1810-1850). Gabachos, guerrilleros, contrabandistas, negros y servilones*. Áurea
- Cervantes, A. y Moreno, J.E. (2004). *Las rutas del toro en Andalucía*. Consejería de Agricultura y Pesca y Fundación José Manuel Lara
- Conde Malia, F.G. (2007). Patrimonio Cultural de Barbate. *Patrimonio Cultural del Litoral de La Janda*. Volumen I. G.D.R. Litoral de la Janda
- Cossío y Corral, F. (1988). *Los toros. Tratado técnico e histórico*. Espasa Calpe
- Davillier, C. (1957). *Viaje por España*. Castalia
- Díaz Moreno, F.C. (2012). *Ciudad y paisaje de Jerez de la Frontera en el s.XVI. Interpretación de vistas urbanas de época moderna*.
<http://7vedute.blogspot.com/2012/11/ciudad-y-paisaje-de-jerez-de-la.html>
Consultado el 15 de noviembre de 2021
- Díaz-Y. Recaséns, G. (1992). *Plazas de toros*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía
- Díaz-Y. Recaséns, G., Llamas Rubio, V. y Díaz-R. Montero de Espinosa, G. (2004). Plazas de toros en Andalucía. *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 49, julio, 47-51. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
- Figueroa, M. (2005). *Tesoros taurinos. The Hispanic Society of America*. El Viso
- Gautier, T. (1850). *Voyage en Espagne. Tras los montes*. Laplace, Sánchez et Cie
- Gobierno de España (2013). Ley 18/2013, de 12 de noviembre, para la regulación de la Tauromaquia como patrimonio cultural. *BOE*, 272, 13 de noviembre de 2013, 90737-90740
- Joyce, J. (1922). *Ulysses*. Shakespeare and Company. Edición digital:
<https://www.planetebook.com/free-ebooks/ulysses.pdf>, 960 y p. 1002.
Consultado el 5 de noviembre de 2021
- Junta de Andalucía (1996). Orden de 13 de noviembre de 1996, por la que se resuelve inscribir con carácter específico en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, con la categoría de Monumento, las estructuras publicitarias denominadas Toros de Osborne, situadas en la Comunidad Autónoma de Andalucía. *BOJA*, 19 (2 de 2), 13 de febrero de 1997, fascículo 2

- Junta de Andalucía (2005). Orden de 22 de febrero de 2005, por la que se resuelve inscribir, con carácter específico, en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz, como Monumento, la Plaza de Toros de San Roque (Cádiz). *BOJA*, 58, 23 de marzo de 2005, 71-78
- Junta de Andalucía (2007). Decreto 150/2007, de 15 mayo, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, la Plaza de Toros de La Línea de la Concepción (Cádiz). *BOJA*, 98, 18 de julio de 2007, 62-65
- Kagan, R. L. (2008). *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. El Viso
- Lahera, E. (1993). *Plazas de Toros (de España y América)*. Rueda
- Leiva, J. y Ávila, A. (2004). *La Línea de la Concepción: dos siglos de historia y quinientas ilustraciones gráficas*. Grupo Publicaciones del Sur
- López Izquierdo, F. (1992). *Plazas Mayores y de Toros*. Egartorre
- López Izquierdo, F. (1998). *Plazas de Toros*. Edimat
- Luján, N. (1967). *Historia del toreo*. Barcelona: Destino
- Ministerio de Obras Públicas y Transportes (1993). *Plazas de Toros*. MOPT
- Muñoz Rodríguez, A. Ballester de la Torre, P. y Doncel Lendínez, E. (2007). Patrimonio Cultural de Vejer de la Frontera. *Patrimonio Cultural del Litoral de La Janda*. Volumen III. G.D.R. Litoral de la Janda
- Murillo Romero, M. (2018). El paisaje urbano del vino en El Puerto de Santa María. *II Jornadas Doctorales Interuniversitarias*. Setién Marquín J. (dir.) UPV/EHU, UC, UPC, 91-105
https://www.researchgate.net/publication/329572347_El_paisaje_urbano_del_vino_en_El_Puerto_de_Santa_Maria#fullTextFileContent
 Consultado el 15 de noviembre de 2021
- Pérez Cano, M.T. y otros (2003). *Documentación técnica del expediente de inscripción con carácter específico en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz del bien inmueble (tipología Monumento) denominado Plaza de toros de San Roque (Cádiz)*. Archivo de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
- Pérez Cano, M.T. y otros (2006). *Documentación técnica del expediente de declaración de Bien de Interés Cultural (categoría: Monumento) del inmueble denominado Plaza de toros de La Línea de la Concepción (Cádiz)*. Archivo de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
- Pérez Cano, M.T. y otros (2007). *Documentación técnica del expediente de declaración de Bien de Interés Cultural (categoría: Monumento) del inmueble denominado Plaza de toros de Jerez de la Frontera (Cádiz)*. Archivo de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

- Pérez Cano, M.T. y otros (2008). *Documentación técnica del expediente de declaración de Bien de Interés Cultural (categoría: Monumento) del inmueble denominado Plaza de toros de Villaluenga del Rosario (Cádiz)*. Archivo de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
- Pinto Maeso, L. (1981). *Plazas de Toros de España*. Pinmas
- Plata, J. (2004). *Historia del toreo en Jerez (siglos XV al XXI)*. Autor-Editor
- Quintana Álvarez, F.J. y García León, R.I. (2005). Toros en La Línea en *Ulysses: otro anacronismo joyceano. Joyceana: Literaria Hibernica*. Jaime de Pablos M.E. y Estévez Saá J.M. (eds.). Universidad de Almería, 71-82
- Santos García, A. y González Ureba, F. (2007). Patrimonio Cultural de Conil de la Frontera. *Patrimonio Cultural del Litoral de La Janda*. Volumen II. G.D.R. Litoral de la Janda
- Spínola, C. (ed.) (1995). *Cádiz. La provincia pueblo a pueblo*. Federico Joly y Cía

IDENTIDADES, DISCURSO Y COLONIA: EL CASO DEL TEATRO IRIJOA DE LA HABANA (1884-1900)

MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA
Universidad de Valladolid

JUAN P. ARREGUI
Universidad de Valladolid

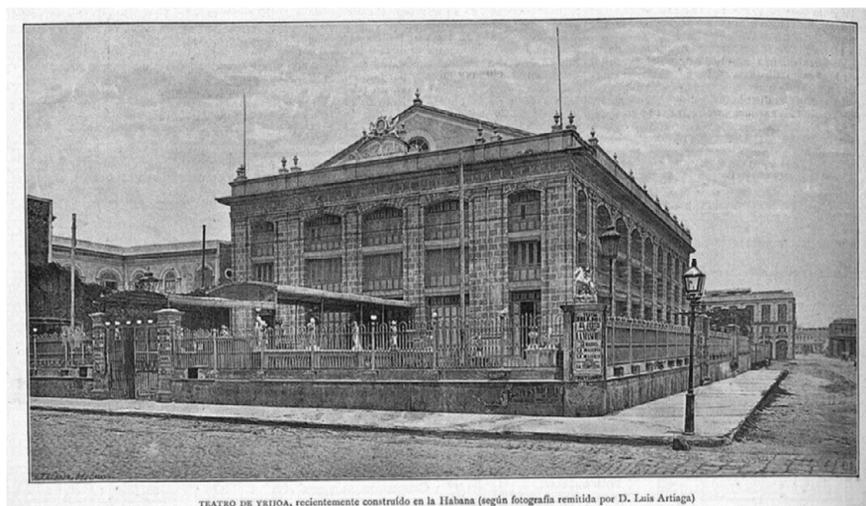
1. INTRODUCCIÓN

La rehabilitación en 2014 del Teatro Martí de La Habana⁸⁸ devolvió a la capital cubana un espacio escénico emblemático, monumento nacional cargado de adherencias históricas e inserto, con tintes casi míticos, en el relato de la construcción patria al haber asilado la Primera Convención Constituyente de la República y la redacción de la Carta Magna en 1900. Sin embargo, los orígenes del edificio no podrían resultar más alejados de su posterior monumentalización. Fruto de la especulación empresarial de un inversor particular, el teatro Irijoa (nombre original del coliseo) inició su andadura mediando la década de 1880 en calidad de edificación estacional, diseñada con el suficiente atractivo como para captar la atención del público consumidor pero concebida según presupuestos mercantilistas para maximizar su rentabilidad minimizando el gasto edilicio; en definitiva, un local temporáneo y menor, sin demasiadas pretensiones artísticas que se convertiría en objeto de capitalización simbólica —en litigio entre su filiación al independentismo criollo y su inserción en la lógica ostensoria del poder centralista metropolitano— durante las efervescencias descoloniales saldadas por el

⁸⁸ El presente artículo surge de una primera y breve aproximación a la arquitectura del teatro Martí publicada en el monográfico «De Yrijoa a Martí» de la revista *Opus Habana* (2014) que la Oficina del Historiador de la Ciudad dedicó a la rehabilitación del edificio (P. Arregui, 2014, p. 7-11).

Noventayocho y al que se adjudicarían imprevistas connotaciones identitarias.

FIGURA 1. Fachada del Teatro de Irijoa en 1892.



Fuente: La Ilustración Artística, año XI, nº 154, Barcelona, 4 de julio de 1892, pág. 432.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este artículo propone reflexionar sobre la importancia del teatro en su triple condición de lugar, institución y evento como emblema ideológico, vehículo de imaginarios y referente identitario en pleno proceso de fractura noventayochista, con el objetivo de registrar las reverberaciones ideológicas y las tramas de construcción nacional perceptibles en el discurso hemerográfico coevo proyectado, al margen de su dimensión artística, al entramado de prácticas extraescénicas que envolvieron al Irijoa durante sus primeros años de existencia. Para ello se ha contado, por una parte, con la documentación e informaciones proporcionadas por las únicas monografías dedicadas a este espacio (González, 2010 y Reyes, 2012), así como con aquellos que, no ocupándose de él de forma exclusiva, contienen apreciables datos contextuales en

diversos ámbitos de interés⁸⁹. Por otra parte, y en cuanto a fuentes primarias, se ha recurrido al empleo de referencias hemerográficas contemporáneas, no tanto cubanas⁹⁰ cuanto peninsulares, pues el lugar de enunciación⁹¹ resulta imprescindible para tratar de referenciar la imagen del Irijoa en la metrópoli e identificar los tendenciales —y a veces tendenciosos— procesos de reverberación desde la dinámica colonial, según se percibe en el discurso aplicado no ya a los repertorios, sino a los usos sociales que rodean la interacción teatral misma. Dado que la hemerografía ofrece al mismo tiempo datos y opiniones, se revela como una fuente de primer orden para rastrear los procesos de fabricación y legitimación de significados del sistema cultural en que se producen, dada su naturaleza discursiva y la multiplicidad de operaciones implícitas que alberga. Así, y desde una perspectiva metodológica, los testimonios consignados por la prensa histórica constituyen un valioso material a la luz de presupuestos decoloniales que informen el examen de las narrativas implicadas en la construcción de imaginarios, las retóricas de la dominación o la dimensión ideológica de la patrimonialización monumental. Escrutar el edificio del Teatro Irijoa en estas claves epistemológicas consiente formular nuevos interrogantes y obtener nuevas orientaciones críticas que, si bien no aspiran a ser concluyentes ni definitivas, contribuyen a enriquecer su percepción y entendimiento.

3. DISCUSIÓN

Resulta incuestionable hoy la inserción del Teatro Martí entre los elementos clave del patrimonio cultural de la nación cubana (Iglesias,

⁸⁹ Véanse Carpentier (1946), Robreño (1961), Leal (1982), Eli y Alfonso (1999), Río Prado (2010), y Lapique (2011a y 2011b), entre otros.

⁹⁰ La Habana elegante, El Diario de La Marina o las crónicas de Julián del Casal en La discusión.

⁹¹ Entre los procedimientos metodológicos básicos propuestos por algunos enfoques de la teoría postcolonial —también presentes en ciertos planteamientos del análisis del discurso— se encuentran el estudio del lugar estratégico de la enunciación (strategic location), es decir, la descripción de la posición de un autor en el texto en relación con el material sobre el que escribe (Said, 2010) y el estudio de la formación estratégica (strategic formation), esto es, «el análisis de la relación entre los textos y la manera en la que grupos y tipos de textos o géneros literarios adquieren masa, densidad y poder referencial entre ellos mismos, y, en consecuencia, respecto de la cultura en general» (Vega, 2003, p. 90).

2021), con rango incluso de «símbolo de la cultura cubana» (*Online-tours*, 27-06-2019). Su función de reapertura, calificada como «uno de los eventos escénicos más importantes de Cuba en este principio de siglo» (Duarte, 2014), adquirió proporciones de celebración de Estado (*Cubadebate*, 24-02-2014). Y, sin embargo, los orígenes del inmueble distaron mucho no sólo de este estatus «legendario» (*El Comercio* 25-02-2014) sino de cualquier aspiración monumental. Inaugurado la noche del 8 de junio de 1884, su construcción se inscribe entre las operaciones mercantiles de la iniciativa privada —Ricardo Irijoa, un inversor gallego relativamente modesto— y responde a esa nueva orientación que la arquitectura teatral asume en relación con todos aquellos locales que se diseñan en calidad de temporales; no en vano se trataba de un teatro «de verano» (González, 2010, p. 16), pero concebido para trascender su límite estacional gracias al permanente estío del trópico. Responde a una genealogía que, en la península, desde donde se exporta a las colonias, prolifera a partir de mediados de siglo, caracterizada por establecerse (aprovechando su carácter *provisional* y *ambulante*) en solares desocupados del tejido residencial, resolverse internamente de manera desembarazada y externamente a escala modesta, sin prescindir de la retórica formal del modelo canónico pero buscando soluciones imaginativas para suplir —o enmascarar— las insuficiencias inherentes a la propia construcción (Andura, 1992, pp. 108-109). El arquitecto Alberto Castro y el escenógrafo Miguel Arias colaboraron en el proyecto de un inmueble cuya misma implantación urbana es ya aclaratoria con respecto a su personalidad, pues ocupa una finca generada por el ensanche decimonónico entre las calles Dragones, Prado y Zulueta. Un área que, tras la especulación inmobiliaria propiciada por las subastas del *reparto de las murallas*, adquiere un notable dinamismo y presencia en la vida social ciudadana, particularmente apta para el emplazamiento de negocios de explotación recreativa: eje vial en crecimiento fácilmente accesible por su proximidad al caserío, atributo de progreso cargado de connotaciones relativas a la modernización de la urbe histórica, inserto en un entorno desahogado que favorece la sociabilidad informal y la fiesta, e inscrito en una zona proclive a acoger otros centros de diversión y ocio (como ocurrirá con el Teatro Circo Jané o el colindante primer Centro Gallego).

FIGURA 2. Fachada del teatro Martí hacia 1900.



Fuente: Nancy González Arzola, Teatro Martí. *Prodigiosa Permanencia, La Habana*, Ediciones Unión 2010, pág. 28.

Si bien se le consideraba un coliseo «importante»⁹² y en descripciones contemporáneas se afirmaba que podía contener dos mil quinientas personas (*La Habana elegante*, 31-05-1885), el teatro Irijoa correspondía a la categoría de locales de «segundo orden». Y ello a pesar de que en el *Reglamento para la construcción y reparación de edificios destinados á espectáculos públicos* de 27 de Octubre de 1885 se estipulaba, explícitamente, que serían considerados de primer orden «los teatros y salas de reunión ó de espectáculos... que puedan contener de 1.000 personas en adelante» (*La Gaceta de Madrid*, 28-10-1885). Pero dicha categorización no dependía exclusivamente de la capacidad del aforo, sino de «su estructura», a partir de la cual se establecía una taxonomía que diferenciaba los espacios destinados a la representación en «edificios cubiertos y edificios al aire libre», perteneciendo «á la primera

⁹² La Habana posee «varios teatros, tres de ellos importantes, como son el de Tacón, Irijoa y la Paz (Payret), los dos últimos de moderna construcción» (Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración 56, 1886, p. 1938).

clase las salas de reunión para conciertos ó bailes, los teatros, circos y gimnasios cubiertos; y á la segunda los circos descubiertos, las plazas de toros y los teatros de verano». Tal normativa también prescribía que «Los edificios destinados á espectáculos públicos que no tengan la condición de permanentes necesitarán acomodarse» a una serie de reglas entre las que se explicitaba el constar «sólo de planta baja, y á lo sumo de un piso principal de palcos, con amplias escaleras de ingreso» y estar «completamente separados de los edificios colindantes por una distancia mínima de 5 metros» (*La Gaceta de Madrid*, 28-10-1885)⁹³.

Las instalaciones del «coliseo de las cien puertas» acondicionan un entorno exterior trufado de elementos pintorescos —estatuas «de juguete, sombrías grutas y rocas artificiales» (*Don Circunstancias*, 03-08-1884), «flores, plantas, cascadas, surtidores, estanques y enredaderas» (*La Habana Elegante*, 12-02-1888)— que, junto con el café y el palco escénico adicional al aire libre que se disponía en el patio colindante con el Centro Gallego, constituían un eficaz complejo recreativo. No se trataba de reflejar la «sencilla majestad del templo de Talía» según las críticas vertidas en algunas gacetillas de la época (*Don Circunstancias*, 03-08-1884), sino de un concepto mucho más versátil, flexible y moderno, formalmente instruido por razones de economía e informado por criterios caracterizadores que permitieran su identificación funcional como lugar de esparcimiento: «Por más que (...) mereciese el teatro la consideración de elemento civilizador, medio de instrucción y moralización [también es lícito] considerarlo como un recreo. Con serlo, y de los más cultos, no puede negarse que, por lo mismo, necesita todas las condiciones para que cada cual pueda estar en plena libertad de procurárselo y de disfrutarlo á su manera» (Manjarrés, 1875, p. 127).

⁹³ Para más información sobre este aspecto véase P. Arregui (2009a, pp. 209-279).

FIGURA 3. Fachada del Teatro Martí (antiguo Irijoa) tras su restauración en 2014.



Fuente: Premio Gubbio América latina y Caribe 2015, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015, pág. 33.

Por su parte, la configuración interna del Irijoa también resulta muy significativa, pues en ella el vacío de la sala se resuelve según una curva generatriz a la italiana, pero se organiza a la francesa, según la mixtificación modal perceptible en Europa a lo largo de la segunda mitad del XIX. Las constantes menciones en referencias coevas a la habilitación de «grillés» en el Irijoa no dejan de ser alusiones a la consuetudinaria praxis gala⁹⁴ y su mera lectura resulta suficientemente ilustrativa respecto del imaginario manejado por los artífices del teatro habanero, que se acogen a la idea ambiental de gran salón considerada por la tratadística de la época. Una suerte de habitación pública en la que, gracias al mecanismo dispuesto para elevar la platea y enrasarla con el escenario tras remover las butacas del patio, se podían suprimir los límites del espacio escénico convencional. Se trata de un aspecto que expresa mejor que ningún otro el acondicionamiento del local para acoger el

⁹⁴ Sobre el uso distintivo de «loges grillées» en el diseño teatral francés véase P. Arregui (2009b, p. 130).

desarrollo de múltiples actividades vinculadas a su carácter como entorno de celebración social, cualificándolo para albergar expansiones colectivas, lúdicas o no — bailes, piñatas y mascaradas, además de «banquetes, mítines políticos, lucha isleña, esgrima, clases y actividades circenses, entre otros» (González, 2010, p 43)— pero siempre performativas, no ya destinando estancias exprofeso, sino modificando su propia estructura física para tal fin, al ofrecer la posibilidad de transmutar su configuración espacial interior.

FIGURA 4. Interior del Teatro desde el escenario tras la restauración de 2014. Fotografía de Alfredo Cannatello.



Fuente: bit.ly/3tmuqSe

Pero en el Irijoa, sin embargo, las referencias al proceder internacional *à la page* contrastan enormemente con la ordenación de un criterio distributivo del público por géneros, ya superado en la península para mediados de siglo y que remite a los antiguos auditorios ibéricos de ascendencia corralesca, no sólo por las propias denominaciones que baraja la prensa (lunetas, tertulia, etc.) sino también por el propio uso que de dichos espacios se hace. La presencia «en el extremo cerca del escenario» de «una línea de sillas, que serán asientos de preferencia, y donde podrán asistir personas que deseen ver sin ser vistas» (*La Habana*

Elegante, 12-01-1888); la utilización de uno de los palcos proscenio, «dedicado a la autoridad superior» (*El triunfo*, 08-06-1884); o la separación entre «tertulia de señoras» y «tertulia de caballeros» en la publicación de precios de las localidades (*La Habana Elegante*, 08-06-1884) confirma la adherencia de esa propiedad híbrida que conjuga la concepción proyectual decimonónica con categorías de uso propias del Antiguo Régimen. Todas estas medidas «parecen señalar una cierta voluntad de control» y suelen ir coligadas a los locales de espectáculo más populares «que con tanto empuje se desarrollan en la época» y que permiten entender «la novedad y diversificación» (Fernández, 1988, p. 84) de que hace gala, respecto de los estrechos límites marcados por la rigurosa ordenación del arquetipo normalizado, el teatro Irijoa.

Pero si la personalidad arquitectónica del inmueble desvela numerosas posibilidades significantes, no resultan menos sugerentes sus eventuales adherencias en la construcción del imaginario social, para lo cual el registro hemerográfico resulta imprescindible. Por una parte, la prensa es el medio de comunicación principal en el ochocientos, pues no ha perdido su carácter de exclusividad al carecer de competencia; por otra parte, la naturaleza del periodismo decimonónico revela tanto datos como actitudes en una narrativa cargada de implicaturas⁹⁵ que no refleja los acontecimientos en sí sino que confecciona un imaginario (compartido, modificado y reelaborado) donde cobra pleno sentido el trazado de la red de interrelaciones que lo caracteriza (Ricoeur, 1995, p. 113) y ejerce parcialmente como referente de la dinámica del funcionamiento social y cultural, de modo que se produce una retroalimentación entre discurso y práctica, entre *reflexión* y *cosa reflejada*⁹⁶ sin que en

⁹⁵ La implicatura es, según Grice (1975), la carga implícita al acto comunicativo cuyas categorías «no convencional» –relacionada con factores contextuales– y «no conversacional» –aquella en las que intervienen principios de naturaleza estética, social o moral– permiten enlazar directamente las expresiones lingüísticas con la perspectiva subyacente del mundo que las genera.

⁹⁶ «Lo históricamente real, el pasado real, es aquello a lo que puedo remitirme sólo mediante un producto de naturaleza textual. Las nociones indicial, icónica y simbólica del lenguaje, y por tanto de los textos, oscurecen la naturaleza de esa referencialidad indirecta y plantean la posibilidad de una referencialidad (fingida) directa, crean la ilusión de que hay un pasado directamente reflejado en los textos. Pero incluso si conocemos esto, lo que vemos es la reflexión, no la cosa reflejada» (White, 1992, pp. 215-216).

ocasiones puedan definirse sus respectivos límites (Rivera, 2011, p. 64). Teniendo siempre en cuenta la inclusión en dicho discurso de diversos elementos de mediación, y asumiendo la dificultad para conocer unos acontecimientos que se conservan únicamente a través de constructos histórico-literaturizados⁹⁷, al realizar una somera cata de la prensa regular general peninsular decimonónica en los dieciséis años que transcurren entre la inauguración del Irijoa y el cambio de centuria, se detecta la presencia de contenidos relativos al teatro pero concernientes no a cuestiones artísticas o de repertorio sino mayoritariamente a asuntos extraescénicos plagados de resonancias políticas. De hecho, y más allá de algunos anuncios o notas publicitando el arriendo del local y sus instalaciones⁹⁸, las escasas noticias relativas a representaciones escénicas tienden a mostrar un no disimulado prurito nacionalista:

Los teatros dan poco juego. Los de Tacón y Albisu se hallan cerrados, y el de Cervantes, por su índole y fama tradicional, no puede ser visitado más que por personas del sexo fuerte. Queda solo el de Irijoa, donde trabajó hace cinco meses una regular compañía de zarzuela ... Esta compañía ha representado últimamente con gran éxito un arreglo de la ópera de Biçet [sic] titulada *Carmen*, hecho por el conocido autor dramático Sr. Triay (D. José). Este literato ha tomado sobre el sí trabajo de españolizar la obra de Biçet [sic], dando color español á sus personajes y carácter nacional á una obra que, tal como aparece en francés, ha de ser poco agradable á públicos españoles, por el falseamiento de sus caracteres, que parecen caricaturas francesas de costumbres españolas... (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-07-1886).

Es llamativa la escasez de referencias a eventos escénicos en la prensa peninsular más, muy probablemente, y entre otras razones, porque, a pesar de iniciar su andadura adscribiéndose al entramado de repertorios de importación (zarzuela grande, ópera, etc.) ya desde la inauguración sus programas comienzan a popularizarse, decantándose por funciones

⁹⁷ La literaturidad guarda relación con la función poética del lenguaje en la que existe, por parte del emisor, una voluntad de estilo en la articulación del discurso lingüístico, es decir, en el que la atención a la forma posee una intencionalidad estética, pero también potencialidades ideológicas y significativas (Jakobson, 1981).

⁹⁸ «Artistas- El empresario del reformado Teatro de Irijoa, en la Habana, empresa Pubillones, circo, teatro, jardín y café cantante, aceptaría proposiciones de cualquier compañía en cualquiera época, para el teatro y para el escenario del café cantante. Dirección café Central ó Pubillones Teatro. Habana» (*El Imparcial. Diario Liberal*, 30-08-1894).

«menores» de asociaciones locales, albergando actividades lúdicas con gran protagonismo de bailes criollos y repertorio *danzonero*, y admitiendo espectáculos de naturaleza idiosincrásica y recelado acuse crítico como el género bufo autóctono (Leal, 1982, pp. 188; Reyes, 2012). Por el contrario, al hilo de los contenidos del grueso de noticias extraartísticas concernientes al Irijoa, parecen desprenderse las líneas maestras de un metadiscurso decididamente ideológico en el que este teatro aparece asiduamente como referencia inserta en tramas de diverso tipo: exaltación de la unidad patria, denuncia y caracterización del secesionismo independentista, ostentación del poder central del Estado... Todo ello enmascarado bajo una «tupida red de metáforas» investidas con el manto legitimador de la información objetiva e inscritas en el «sistema de ficciones útiles» (Zavala, 1994, pp. 5-6) arbitrado para el desarrollo de la ilusión de una idea medular de estabilidad, solidez y concordia nacional, sólo puntualmente alterada por una minoría diversa y exógena, periférica, una alteridad aislada frente al *statu quo* vinculante. Emitidos con intención comunicativa y potencialmente informativos, los mensajes que estos medios articulan, siempre se dirigen a un lector-tipo determinado que, en este caso, es el ciudadano peninsular al que se le ofrece la visión de una «provincia colonial» inscrita en el seno de una nación que defiende con denuedo el mito de su memoria imperial⁹⁹.

A este respecto, ha de tenerse en cuenta un factor no siempre observado pero basilar en la consideración del edificio por parte de la comunidad urbana y de su importancia como factor clave en los procesos de comunicación social, participación colectiva o manifestación cívica. El Irijoa, construido e inaugurado en un período marcado por las perturbaciones derivadas de las primeras contiendas independentistas de la isla contra las fuerzas españolas¹⁰⁰, frecuentado por un público heterogéneo que incluía criollos e ibéricos, negros, mulatos y blancos, y ubicado en el eje expansivo de la ciudad moderna, se convierte pronto en foco de interés o, al menos, en pieza oportuna para diversas demostraciones de carácter performativo y naturaleza extraescénica que enlazan con los

⁹⁹ En la acepción clásica de la perspectiva postcolonial de Said (1996).

¹⁰⁰ Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la llamada Guerra Chiquita (1879-1880), para más información véanse López (1980), y Rey y Canales (2016).

vaivenes políticos, con las tendencias rivales entre las burguesías local/inmigrante e incluso con los conflictos raciales. De manera que el Irijoa parece ir asumiendo, progresivamente, competencias identitarias y adquiriendo un evidente capital simbólico¹⁰¹ establecido entre dos campos en litigio que suponen el sostenimiento del poder estatuido (nacionalismo centralizador-*españolismo*) de una parte, y la resistencia al mismo (nacionalismo independentista-*cubanía*) de otra.

Si la metrópoli, según ha constatado Maritza Pérez Dionisio (2013), emprendió en Cuba una ofensiva civil y económica paralela a la militar con objeto de recuperar el casi desintegrado imperio colonial, es lógico pensar que entre las estrategias aplicadas a tal efecto se sirviera de diferentes medios para restaurar su imagen y ayudar al mantenimiento de la integridad nacional en la esfera sociocultural (Naranjo, 1992, p. 752)¹⁰². Y ningún medio más apropiado que la prensa dado el carácter *dialógico*¹⁰³ del discurso hemerográfico y su poder conformador del imaginario, al constituir una suerte de canal comunicativo bidireccional: generador -materializa y fija los *procesos discursivos* en *discursos*¹⁰⁴ - y receptor, a un tiempo, de dicho imaginario. En el discurso imperialista aclimatado en la prensa ibérica, el teatro de Irijoa asume una posición implícita en el imaginario que se proyecta sobre La Habana (casi podría decirse que, por ósmosis, sobre la isla) y que responde a tres instancias que discurren paralelas y en ocasiones se solapan. En primer lugar, la apropiación del teatro como recinto celebrativo para exhibiciones patrióticas por parte del Estado central y su designación como hito simbólico en los itinerarios urbanos de sus demostraciones cívicas. En segundo lugar, la asunción del teatro como espacio

¹⁰¹ «Le capital symbolique, c'est n'importe quelle propriété (n'importe quelle espèce de capital, physique, économique, culturel, social) lorsqu'elle est perçue par des agents sociaux dont les catégories de perception sont telles qu'ils sont en mesuré de la connaître (de l'apercevoir) et de la reconnaître, de lui accorder valeur» (Bourdieu, 1994, pp. 116).

¹⁰² Véase Said (1996, pp. 165-184).

¹⁰³ En su estudio del proceso de la comunicación discursiva Bajtin (2009) subvierte la consideración establecida desde Saussure acerca del carácter individual del enunciado, y plantea que éste posee un carácter dialógico, al producirse en el seno de una interacción entre interlocutores.

¹⁰⁴ Confróntense con Potter (1998).

multicultural compartido donde las eventuales manifestaciones identitarias locales son toleradas desde una paternalista óptica colonial que se recrea en el extrañamiento condescendiente y en el pintoresquismo. Y, en tercer lugar, la denuncia del teatro como sede de manifestaciones separatistas que violentan la pretendida unidad nacional desde sus mismas bases conceptuales: la ideología política y la fundamentación religiosa¹⁰⁵.

Sobre el primero de los casos antedichos, apenas transcurridos dos años desde su apertura, el teatro Irijoa comienza a incluirse entre los emplazamientos urbanos señalados por la ceremonialidad política del gobierno colonial. La utilización del espacio ciudadano revaloriza la idea de comunidad aglutinada y los lugares concretos en los que —o frente a los que— se desarrollan las solemnidades quedan, a su vez, recodificados en razón del propio evento. Así, un periódico madrileño de ideología conservadora se hacía eco de la celebración habanera de «un acto tan solemne como patriótico, llevado a cabo por la Sociedad Castellana de Beneficencia, con el objeto de bendecir el estandarte», un «valioso pendón de Castilla», regalado «á la misma por D. Isaac Morilla». El acto principal se celebró «en el precioso Parque Central (...) adornado con gusto y elegancia con multitud de banderas, gallardetes y escudos de todas las provincias españolas» sobre un «severo altar» que en «las gradas de la estatua de Isabel II se levantó para tan solemne ceremonia», a la que asistieron las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, así como las comisiones de «Andalucía, la catalana, la montañesa y otras análogas; la compañía de Guías del Capitán General, la Sexta del Primer Batallón de Voluntarios de Artillería y la Séptima del Primer Batallón, con sus correspondientes Bandas, que amenizaron la función». Todo estaba diseñado para exaltar «los hechos heroicos consumados á la sombra de aquella bendita enseña» y hacer «votos porque el lazo de

¹⁰⁵ «Los enunciados son eventos; los hechos, por su parte, son en tanto que hechos verbalizados, difundidos, conocidos, interpretados y situados significativamente dentro de un campo epistémico: o, en forma más lapidaria, las palabras son hechos y los hechos son palabras (words are facts and facts are words). Los textos no "reflejan" el mundo: intervienen activamente en él y lo construyen» (Vega, 2003, p. 100).

unión, hoy más fuerte por estar todos agrupados bajo una benéfica sociedad, fuera para dar días de ventura y de gloria á nuestra querida España».

Lo cierto es que, a través del proceso de retroalimentación dialógica implicado en el discurso hemerográfico, el teatro es utilizado como púlpito laico propicio para tratar de despertar una determinada conciencia nacional a base de gestos destinados a cualificar su imagen en el centro de lo estatuido y no en los dominios del *otro*. Las alusiones al Irijoa como sede de bailes y distintos eventos organizados por el Círculo Habanero¹⁰⁶, por ejemplo, hacen hincapié en su adscripción a lo «más selecto de nuestra sociedad»¹⁰⁷ y lo ubican en los dominios de lo «bueno, real y bello» (Fischer-Lichte, 1999, pp. 200 y 204), como parte de esa ficción tácita, conscientemente ajena a resabios ideológicos, en donde la clase hegemónica quería ver su identidad garantizada¹⁰⁸. La prensa decimonónica seguía de cerca la puesta en escena de la caridad social, en la que destaca la utilización de recursos teatrales y la elaboración de discursos que dotaban de protagonismo a los organizadores y subrayaban el carácter excepcional del acontecimiento, más orientado a constituir un escaparate propagandístico que a paliar el problema real. En un *Diario católico monárquico* madrileño aparece la siguiente «Carta de Cuba»:

«Mientras en esa existen hombres que envían correspondencias á periódicos de ésta, preñadas de tempestad ó de frases inconvenientes á la dignidad de este país y á la buena armonía que debe existir entre la raza blanca y la negra, el Casino de color que se enorgullece con ostentar el noble mote de Español, medita, delibera y resuelve celebrar mañana una función en el hermoso teatro de Irijoa, con el motivo aplaudidísimo de adquirir recursos pecuniarios para levantar á una gran altura su escuela de instrucción primaria elemental, donde reciben á manos llenas la educación moral y religiosa todos los niños de ambos sexos que la

¹⁰⁶ Otros periódicos españoles (La Correspondencia de España, El Siglo futuro o El toreo) también se hacen eco de ello.

¹⁰⁷ Esta expresión es uno de los grandes ejemplos de la retórica hemerográfica de la época, de ese catálogo de fórmulas habituales y reiteradas por cualquier periódico de cualquier provincia, empleadas como parte de las estrategias comunicativas que el propio lector esperaba encontrar en este tipo de discurso.

¹⁰⁸ El Círculo Habanero aparece recurrentemente descrito en prensa de la época como la más «notable sociedad tanto por sus socios como por la concurrencia que á las funciones que da mensualmente de convite asiste» (El toreo, 27-12-1886).

solicitan, sin distinción de razas. Este noble y levantado comportamiento de gentes en su inmensa mayoría sin ilustración y cultura, contrasta notablemente con el proceder de ciertas gentes que alardeando de ilustración y cultura, trabajan sin tregua ni descanso para hacer aborrecible el nombre de España, tratando de emancipar á Cuba de su seno». (*La Unión*, 24-05-1887).

Adviértanse los tópicos manejados por este periódico, de nombre más que significativo, en donde teatro y argumento asistencial se unen a moral y religión, armonía interracial, al cliché de la bondad popular (con resonancias del mito del buen salvaje en clave de liberalismo decimonónico) frente a la perversión de un criollismo de élite corrompido, etc., todo ello encubierto bajo la ilusión del bien común y sin arrogarse la responsabilidad del texto, actuando únicamente como portavoz de una opinión «cubana»¹⁰⁹. En esta misma línea operan otros textos encontrados en la prensa española que, tras el alzamiento de José Martí y Máximo Gómez de 1895 y los avances de la *Guerra necesaria*, adquieren una relevancia singular, situándose en la órbita de lo que los estudiosos del análisis del discurso han dado en llamar «acontecimiento discursivo»¹¹⁰, en el que la coyuntura social se inscribe en un campo subjetivo que la supera, conformando una narrativa que se instala en el marco epistemológico y que determina la visión y conceptualización de los propios sucesos fenomenológicos (Van Dijk, 1999, p. 31)¹¹¹. En este caso, el acontecimiento discursivo lo constituye la denominada «crisis de España», cuya culminación se produce con la guerra de Cuba (Rivera, 2013, pp. 1731-1750). En *El Liberal*, por ejemplo, e

¹⁰⁹ Obsérvese que la publicación de cartas, comunicados, observaciones, comentarios... emitidos desde otros contextos, por otros medios y otros agentes resulta un gesto recurrente de la prensa decimonónica, constituye una operación concreta que canaliza la personalidad dialógica del discurso hemerográfico y arbitra un proceso de difusión que, tanto desde la historia cultural como desde la sociología de la mediación, se entienden como fundamentales a la hora de comprender su trascendencia.

¹¹⁰ «El acontecimiento discursivo no procede de una concatenación causal, por cuanto toda situación histórica engendra obligatoriamente un acontecimiento discursivo. El sitio discursivo del acontecimiento depende más de una presentación subjetiva que de una representación a priori: su manera de ser le es inmanente, y por lo tanto irreductible a cualquier situación histórica» (Charaudeau y Maingueneau, 2005, s.v.).

¹¹¹ Véanse también Van Dijk (1980, pp. 3-26; 1983, pp. 77-105).

inmediatamente después¹¹² de otras supuestas «Cartas desde Cuba» en las que guajiros y mambises son infamados mediante denigrantes analogías zoológicas¹¹³, se destaca en grandes caracteres:

La SUSCRIPCIÓN PATRIÓTICA. Función en él teatro Irijosa (sic) — Recaudación de la Junta de Defensa. — 127.000 pesos. Anoche se celebró una gran función extraordinaria en el teatro Irijosa (sic), cuyos productos se destinan a aumentar la suscripción patriótica. El espectáculo fue brillante. Se obtuvieron magníficos resultados. La Junta de Defensa lleva recaudados hasta la fecha 127.000 pesos para esta suscripción. (19-12-1896)¹¹⁴.

En el segundo de los casos antedichos, la asunción del teatro como espacio multicultural compartido donde las eventuales manifestaciones identitarias locales son toleradas desde una paternalista óptica colonial que se recrea en el extrañamiento condescendiente y en el pintoresquismo, el relato hemerográfico tiende a materializar las representaciones colectivas, las imágenes o las ideas elaboradas por la sociedad que sustentan los comportamientos y las mentalidades, y que conforman una identidad grupal al otorgar papeles, estereotipos y roles a cada uno de los integrantes de la comunidad (Rivera, 2011, p. 22). A lo largo de todo proceso histórico, «las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos» (Baczko, 1991, p. 8), y, en este proceso de construcción, la caracterización de la alteridad juega un papel sustancial, asumiendo que la detección en el discurso hegemónico de las inercias categóricas o las

¹¹² Se insiste en la proximidad de ambas gacetillas en atención a que la misma distribución de las informaciones en el soporte periódico contribuye a la creación o ampliación de significados de lo que en ellas se contiene.

¹¹³ «Está compuesta principalmente la insurrección de Cuba de gentes de los campos. Los moradores de éstos, en todas partes—y más en el país cubano que en otro alguno—tienen grandes semejanzas con los animales que en ellos habitan. El majá es una culebra, la jutía es una especie de ratón grande, el guineo es la gallina de Guinea, montaraz, y el venado es el ciervo. Innumerables son los guajiros largos y enjutos como el majá, de nariz afilada, ojos pequeños y orejas tendidas como la jutía, de canilla delgada y paso ligero como el venado, de cuello largo, cabeza pequeña y ojos vivos como el guineo. Todos ellos revelan en sus cualidades morales, los instintos peculiares de esos animaluchos...» (El Liberal, 19-12-1896).

¹¹⁴ Mayúsculas en el original.

concepciones así elaboradas, lo son siempre desde su consideración de objeto, no de sujeto (Spivak, 1985, pp. 120-130). Cualquier construcción identitaria siempre se realiza a partir del *otro*, y en este orden de cosas, el teatro de Irijoa, a ojos de los españoles de la metrópoli y de los emigrados a Cuba, se revelaba como un centro conquistado por esos *otros* cuya alteridad, sobre todo racial, contrastaba con la propiocepción instalada en el imaginario nacional. La identificación del Irijoa como teatro «negro» llegó a tal punto que, además de versos alusivos y otras referencias incluidas en la propia prensa habanera, su dedicación a «bailes de color» se esgrimiría como característica definitoria del establecimiento, tanto así que en la revista teatral de A. Caccia *La cosa municipal* (1893) una personificación de este teatro recitaba los siguientes versos: «Si no sirvo de teatro / Sirvo en cambio de salón / Los amantes del danzón / Vienen en compactas masas / Y si el teatro repasas / Encontrarás de seguida / ¡Mucha esencia diluida / Y muchas cajas de pasas...!»¹¹⁵.

Si bien la programación del Irijoa fluctuaba entre los géneros importados y autóctonos en virtud de las posibilidades de la empresa y el decurso del mercado, las actividades parateatrales serán una constante en su oferta: interacciones sociales que adoptan moldes performativos, sin constituir actividades escénicas propiamente dichas, como los bailes sociales, públicos o privados. Es, precisamente, a través de estos bailes que pueden rastrearse indicios de reconocimiento, desde la prensa ibérica, de una embrionaria e imprecisa imagen de *cubanidad* que parecía adueñarse del local y que se refleja a través de un proceso de dependencia identitaria mutua, y, por otra parte, desigual (Said, 2010, p. 71). La «ambivalencia», o tensión entre la atracción y el rechazo planteada como seña de identidad colonial por Bhabha (2004), se hace perceptible en la hemerografía y se sustancia en las descripciones que atañen al teatro Irijoa, como la contenida en un *Diario político, literario, mercantil y de avisos* catalán un año antes de zanjarse el «desastre colonial»:

Decenas cubanas-. Estamos en pleno carnaval. Aquí no es como ahí que termina la temporada con el miércoles de ceniza, muy al contrario, á

¹¹⁵ Repárese en las cáusticas alusiones al carácter popular y bajo poder adquisitivo (esencia diluida) y al cabello ensortijado (cajas de pasas) de negros y mulatos (citado por González, 2010, p. 83).

esta fecha nos encontramos á los comienzos. Los bailes dados en el Casino Español son los más distinguidos y dignos de nota, siguiendo en orden los del Pilar, la Casa Payral y San Lázaro. Sociedades todas que poco más ó menos, presentan el propio aspecto que las nuestras barcelonesas, aparte el consumo grande de danzones y vales tropicales (...)

A Irijoa concurre la clase de color, sobresaliendo en dicho baile disfraces de reina, astróloga, sultana... con alpargatas todas. Tienen especial cuidado de cubrirse completamente la cabeza, á fin de que no se deduzca por el rizo de sus cabellos la clase á que pertenecen. La mulata, tiene cierto fanatismo por la danza, y por esto se comprende que Irijoa y otros por el estilo se vean mucho más concurridos por la clase de color que por la blanca. La mulata baila una noche de ocho á cuatro de la madrugada sin parar, vuelve al día siguiente, al otro y al otro, sin experimentar el menor cansancio ni fatiga. La danza guajira de hoy no es como la de antaño, si bien algunas reminiscencias se traslucen (sic) la verdadera danza del vientre. (*La Dinastía*, 31-03-1897).

Podría afirmarse que los mecanismos del relato hemerográfico, en lo que a indicios de reconocimiento identitario se refiere, se desplegaban en relación al concepto de «estereotipo», según un mecanismo por el cual el *otro* se representa como invariable, conocido y predecible (Rivera, 2012). El estereotipo es un modo de representación del *otro* desconocido, un conjunto articulado y ordenado de lugares comunes y, por tanto, una construcción tranquilizadora, repetitiva y que no suscita conflictos. El estereotipo «debe repetirse hasta la náusea: de hecho, constituye un proceso por el que lo que se sabe y acepta del colonizado se reafirma continuamente», legitimándose «mediante la repetición» (Vega, 2003, p. 312).

Por último, y con respecto al tercero de los casos antedichos, la acusación del teatro como sede de manifestaciones separatistas que violentan la pretendida unidad nacional desde sus bases políticas y religiosas, ya desde muy pronto los desencuentros entre el teatro Irijoa y las autoridades coloniales fueron evidentes, tanto así que incluso su propietario acabó siendo destituido en 1891 como gerente del establecimiento (una vez expropiado por razón de los impagos) «por haberlo alquilado sin el previo consentimiento de esta administración para reuniones que pudieran dar motivos a la alteración del orden público», «máxime cuando los dueños de los demás habían negado el consentimiento para que se efectuara en sus respectivos locales» (González, 2010, pp. 73-74). Tres

años antes, la prensa ibérica ya se hacía eco de la vinculación política del teatro, anunciando una velada «que tendrá efecto en el teatro Irijoa para la celebración del séptimo aniversario de la formación del partido autonomista» (*La Correspondencia de España*, 10-09-1888):

Los arriendos para encuentros y «*mass meetings*» obreros, fiestas de los trabajadores y otras reuniones de marcado cariz político y evidente impostación ideológica serían constantes, para culminar con la celebración en su seno de la Primera Asamblea Constituyente de la República, cuyas sesiones se prolongarían desde noviembre de 1900 hasta junio de 1901. A tenor de estas circunstancias, la hemerografía peninsular comienza a retratar al teatro Irijoa como un espacio sensible a las alteraciones del orden y eventualmente peligroso, sede de desórdenes y agitación social. A la noticia de la muerte de «D. José Arango Mazón, que se hallaba» al momento de ser atacado «en el baile efectuado el día 12 en el teatro Irijoa» (*El Liberal*, 08-05-1891) se sucederá el percance de una bomba «formada con un tubo de cañería» detonada en los jardines del local durante otro baile y causante de varios heridos de diversa gravedad, hecho de cuya repercusión se da cuenta al ser consignado por numerosos periódicos ibéricos en ediciones sucesivas¹¹⁶, vinculándolo a una campaña de alarma orquestada para forzar la intervención estadounidense.

En cuanto a la asociación entre *insurrectos*, *yankees* y el teatro de Irijoa antes aludida, ésta había resonado ya anteriormente en el discurso periodístico español a través de otro de los fundamentos nacionales agredidos: la estabilidad de la unidad religiosa. Desde que la Constitución de Cádiz proclamara que la religión no sólo del estado, sino de la nación misma

«es y será siempre la católica, apostólica y romana, única verdadera», y a pesar de algún alejamiento transitorio, durante la Restauración borbónica la Iglesia católica, apoyada por la política clásica y dinástica, continuaba jugando un papel fundamental en la cultura popular del país.

¹¹⁶ El correo militar (23-02-1898), La Correspondencia de España (23-02-1898), La Unión Católica diario religioso, político y literario (23-02-1898); La Dinastía (23-02-1898), La Vanguardia (24-02-1898); La Vanguardia (25-03-1898).

El catolicismo se aferraba a nociones románticas como la de «espíritu del pueblo» (*Volksgeist*),

esgrimido como elemento cohesionador de un constructo patriótico ahora amenazado por la incursión de misiones norteamericanas —un pueblo excéntrico e interesado prácticamente en exclusiva por cuestiones materiales y económicas, según el estereotipo fomentado por el discurso hemerográfico hispano¹¹⁷— decididas a socavar los fundamentos de la fe nacional como medio de apropiación neocolonial.

Propaganda protestante en Cuba. Una Junta misionera de los Estados Unidos, según dicen los periódicos cubanos llegados hoy, compuesta de los Sres. Ticheor, Jones, Lasher y Northon, autor este último de un telegrama extravagante sobre asuntos de la isla de Cuba, que publicamos no hace muchos días, ha celebrado en el teatro Irijoa de la Habana un *meeting* de propaganda protestante. Los discursos se pronunciaron en inglés, y en ellos se encareció la necesidad de elevar la cultura del pueblo cubano á la altura del norteamericano, de «nosotros mismos», como dijo Northon. Esto apenas pasa de ser una excentricidad de cuatro *yankees* afiliados á la secta bautista. Lo notable del caso es que *El País*, órgano de los autonomistas, toma por su cuenta la causa de los protestantes con sobrado regocijo, y sin protestar, como debiera, de las inexactitudes cometidas en los discursos pronunciados por los cuatro *yankees* antes nombrados. El *Diario de la Marina* ha hecho ver á su colega lo impropio de su alegría por la propaganda protestante, refutando cuanto sobre la cultura del pueblo cubano dijeron los *misioneros*. (*La Iberia*, 28-02-1893).

4. CONCLUSIONES

La representación y sus modos de funcionamiento se presentan como un complejo campo de investigación extraescénico, presente en la articulación de toda cultura como una condición que recubre todo lo social (Cornago 2004-06, pp. 191-206). De todo lo anterior puede desprenderse el compromiso que el «coliseo de las cien puertas» fue adquiriendo en el imaginario contemporáneo, adherido a un sistema de connotaciones que crecía al compás de los avances de una conciencia política, cultural e ideológica progresivamente emancipada de las imposiciones coloniales. Compromiso percibido ya por el pensamiento

¹¹⁷ Véase la aproximación a este constructo efectuada por Rivera (2012, pp. 171-173).

centralista metropolitano ya por el independentismo autóctono, tanto que la personalidad de este, en principio subsidiario, teatro de verano llegaría a ser percibida por la crítica posterior como uno de los loci más significados en el proceso de construcción del Estado¹¹⁸, valiéndole la calificación de Monumento Nacional.

En esta línea, a través del concepto de histéresis aplicado a las ciencias sociales, y acomodando de manera virtual la categoría del *habitus* desarrollada por Bourdieu (1972, p. 178), el artefacto teatral aparece con los rasgos de una «estructura estructurada estructurante» que funciona como matriz articuladora de categorías de percepción, pensamiento y acción: estructura arquitectónica pero también estético-ideológica y económica; estructurada como un sistema de disposiciones durables y transferibles producto de la socialización de determinados valores, y estructurante porque contribuye a definir las formas en que los individuos perciben, piensan y actúan en función de dichos valores. El imaginario social construido alrededor del Teatro Irijoa a través de la prensa ibérica de las últimas décadas del ochocientos puede entenderse, por un lado, como resultado de las fuerzas reguladoras que tratan de controlar, artificialmente, los pulsos de la vida cotidiana y, por otro lado, como parte de los mecanismos fácticos de las interacciones públicas que se le asocian.

Si los postulados epistemológicos actuales insisten en no soslayar las condiciones materiales de producción a la hora de edificar conceptos y la investigación contemporánea abunda en su atención a las prácticas sociales en tanto discursos pertinentes para tratar de profundizar en la comprensión de los fenómenos u objetos estudiados, el único propósito de estas líneas ha consistido en esbozar una serie de propuestas de reflexión situando al teatro Irijoa en el entramado articulado de unas prácticas culturales cuyos significados van siendo construidos mediante procesos en ocasiones no previstos por sus productores y en cuyo imaginario han intervenido los intereses, valores, comportamientos y mentalidades de todos los agentes implicados. Representaciones colectivas

¹¹⁸ A tal efecto es muy significativo el artículo «Teatros que fueron» (El diario de la marina, 11-09-1933).

ligadas a una vibración identitaria instalada entre la dependencia y la resistencia recíprocas, en el seno de un marco compartido y construido entre ambas partes.

6. REFERENCIAS

- Andura, F. (1992). Del Madrid Teatral del XIX: la llegada de la luz, el teatro por horas, los incendios, los teatros de verano. En A. Peláez (Coord.), *Cuatro Siglos de Teatro en Madrid* (pp. 85-115). Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura
- Baczko, B. (1991). Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Nueva Visión.
- Bhabha, H. (2004). The location of Culture [El lugar de la cultura]. Routledge.
- Bourdieu, P. (1999). Meditaciones pascalianas. Anagrama.
- Bourdieu, P. (1994). Raisons pratiques: sur la théorie de l'action [Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción]. Seuil.
- Carpentier, A. (1946). La música en cuba. Fondo de Cultura Económica.
- Cornago, Ó. (2004-2006). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías*, (15-17), 191-206.
- Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). Diccionario de análisis del discurso. Amorrortu.
- Chartier, R. (1995). El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación. Gedisa.
- Onlinetours. (2019, 27 DE JUNIO). *Cuatro joyas de La Habana Vieja*. <https://onlinetours.es/blog/destino-cuba/cuatro-joyas-de-la-habana-vieja/>
- Duarte, A. (2014, 2 de febrero). Iluminar el presente desde la luz del pasado. *Granma. Órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba*.
- El Comercio. (2014, 25 de febrero). El legendario Teatro Martí de La Habana reabre sus puertas.
- Eli, V. y Alfonso, M. A. (1999). La música entre Cuba y España: tradición e innovación. Fundación Autor.
- Fernández Muñoz, A. L. (2010). Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo. El Avapies.
- González, N. (2010). Teatro Martí. Prodigiosa permanencia. Ediciones Unión.

- Grice, H. Paul (1975). *Logic and conversation*. E P. Cole y J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics 3: Speech acts* (pp. 41-59). Academic.
- Iglesias, Z. (2021, 6 de agosto). *Teatro Martí*. Habana Radio. La voz del patrimonio cubano. <http://www.habanaradio.cu/culturales/teatro-marti/>
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Seix-Barral.
- Lapique, Z. (2011a). *Cuba colonial. Música, compositores e intérpretes: 1570-1902*. Boloña-Letras Cubanas.
- Lapique, Z. (2011b). *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas: 1812-1902*. Letras Cubanas.
- Leal, R. (1982). *La selva oscura: de los Bufos a la neocolonia. Historia del teatro cubano de 1868 a 1902*. Arte y Literatura.
- López, F. (1980). *Raíces históricas de la Revolución Cubana: 1868-1959*. Unión.
- Manjarrés, J. (1875). *El Arte en el teatro*. Librería de Juan y Antonio Bastinos.
- Naranjo, C. (1992): *Trabajo Libre e Inmigración Española en Cuba: 1880-1930*. *Revista de Indias*, 52 (195-196), 749-794.
- P. Arregui, J. (2009a). *Los arbitrios de la ilusión. Un recorrido por la configuración del espacio teatral a la italiana en España hasta el siglo XIX*. ADE.
- P. Arregui, J. (2009b). *Valladolid y el teatro ante la expectativa burguesa: contexto y proceso*. Universidad de Valladolid.
- Pérez, M. (2013). *La inmigración hispana en Santiago de Cuba: 1868-1898*. [Tesis de maestría, Universidad de Oriente de Santiago de Cuba]. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5947>.
- Potter, J. (1998). *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*. Paidós.
- Reyes, O. (2012). *El teatro Irijoa de la Habana y los primeros años de vida lírica: 1884-1886*. [Trabajo de Diplomatura, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana].
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Río, E. (2010). *La Venus de Bronce. Una historia de la zarzuela en cubana*. Alarcos.
- Rivera, R. (2013). *La construcción de lo global y lo local en la prensa de Valladolid (1891-1901). Un patrón significativo en el ámbito espectacular*. En J. Marín, G. Gan, E. Torres y P. Ramos (Coords.), *Musicología global, musicología local* (pp. 1731-1750). SEdeM.

- Rivera, R. (2011). *La construcción del hecho escénico a través de la prensa de Valladolid en el cambio de siglo (XIX-XX)* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Valladolid]. Repositorio institucional UVA. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/18411>.
- Robreño, E. (1961). *Historia del teatro popular cubano*. Oficina del Historiador de la Ciudad.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.
- Said, E. W. (2010). *Orientalismo*. De Bolsillo.
- Spivak, G. C. (1985). Can the subaltern speak?. *Wedge*, VII(3), 120-130.
- Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, (186), 26-36.
- Van Dijk, T. A. (1980). El procesamiento cognoscitivo del discurso literario. *Acta Poetica*, (2), 3-26.
- Van Dijk, T. A. (1983). Estructuras textuales de las noticias de prensa. *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura*, (7-8), 77-105.
- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel*. Crítica.
- White, H. (1992). El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Paidós.
- Zavala, I. M. (1994). Introducción: nuevas tareas y lecturas al filo de la modernidad. En F. Rico (Coord.), *Historia y crítica de la literatura española 2: Romanticismo y realismo* (pp. 5-23). Grijalbo-Mondadori.

EDIFICIOS HISTÓRICOS VERSUS CONTENEDORES CULTURALES EL ESPACIO SANTA CLARA DE SEVILLA

CLARA MOSQUERA-PÉREZ

*Doctoranda de la Universidad de Sevilla
y de la Universidad Paris □ Panthéon Sorbonne de Paris*

MARÍA TERESA PÉREZ-CANO

Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

El debate sobre qué hacer cuando un edificio pierde su uso original para el que fue diseñado es un tema que se plantea cíclicamente en la arquitectura, aunque es desde finales del siglo XIX cuando se inicia el debate que a día de hoy seguimos sin resolver. Precisamente el austriaco Aloïs Riegl, en su más que traducido libro “El culto moderno a los monumentos” publicado en Viena en 1903, se detiene en lo que denomina como uno de los valores de la contemporaneidad en relación con los monumentos el “valor instrumental” como la capacidad de ser utilizada de modo práctico por la actividad humana como fuerza natural operante y como forma de contribución al mantenimiento de otros valores como el valor de antigüedad o el valor histórico (Riegl, 2007). En este sentido, al inicio de su definición nos indica:

La vida física es la condición previa de toda vida psíquica, y en este sentido, más importante que está, puesto que la física puede al menos desarrollarse sin una vida psíquica superior, pero no al contrario. Por tanto, un edificio antiguo, por ejemplo, que sigue hoy utilizándose con un fin práctico, debe mantenerse en un estado tal que puede albergar al hombre sin que peligre la seguridad de su vida y sus o su salud (Riegl, 2007).

Riegl plantea el uso de un edificio como valor en sí mismo, aunque siempre supeditado a las condiciones de seguridad del inmueble. Se

refiere siempre a su uso original, para el cual el edificio fue diseñado y no contempla como elemento de discusión la cualidad en la introducción de nuevos usos. Introduce también la idea del “valor de novedad” como la atracción que sentimos hacia todo lo nuevo, lo recién creado, aunque carezca de toda cultura, contraponiendo juventud y vejez, nuevo y completo frente a lo viejo y fragmentado... estereotipos históricamente analizados, pero que mantienen una gran vigencia social.

Podemos encontrar ejemplos extremos que nos ilustran los distintos posicionamientos de cómo actuar ante edificios de valor patrimonial cuando han perdido su uso histórico para el cual fueron concebidos. Si pensamos en el caso del anfiteatro de Itálica en Santiponce, Sevilla, edificio romano de indudable valor, aunque evidentemente su uso histórico (batallas navales, exhibición de gladiadores, etc.) es imposible. Otros ejemplos y por seguir en el mismo periodo histórico como el teatro romano de Mérida, sin embargo, si ha sido posible mantener está continuidad de uso en su función, incluso con representaciones, autorías y escenografías de la época, que mantienen vivo el espíritu del edificio tal y como fue diseñado.

Pero qué hacer con un edificio cuando pierde su uso esa es una de las variables que se plantean en la actualidad y no exclusivamente desde la perspectiva de dar continuidad histórica al valor cultural del inmueble. La nueva variable que planteamos, desde planteamientos ajenos tradicionalmente a lo patrimonial, tiene que ver con el paradigma de la sostenibilidad, con la voluntad de minimizar los efectos que la acción antropizadora del ser humano tiene sobre el planeta. Esta posibilidad de reducir la huella ecológica entendemos que es a día de hoy una necesidad, al margen de otros posicionamientos culturales más tradicionales.

En este sentido, dar un nuevo uso a los edificios históricos es una forma de contribuir a la reducción de la actividad constructora y a minimizar el consumo de suelo. El reciclaje de estas arquitecturas conlleva e incluso diríamos exige, la reutilización de aquellas piezas con mayor valor patrimonial, introduciéndole en su caso, un nuevo uso como una acción clara hacia la sostenibilidad del planeta. El patrimonio puesto en carga formaría parte activa de las políticas denominadas de las 3 erres, esto es reducir la actividad constructora y el consumo de suelo,

reutilizar los edificios, sus materiales prolongando su vida material útil y reciclar aquellas piezas que así lo precisen. Estaríamos en línea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) planteados por las Naciones Unidas y más en concreto con el ODS 11.4 “redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo” o el ODS 12 “Producción y consumo responsables” Objetivo 12: “Garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles”.

Pero debemos preguntarnos si admite el patrimonio edificado la reutilización a cualquier precio con tal de perpetuar su materialidad física, y si es posible que la intervención para un nuevo uso incluso devalúe sus valores culturales, de manera que la propuesta resultante reste valores o carezca de cualquier interés. La respuesta es sin dudas afirmativa, los usos no son inocuos al edificio, al igual que nos lo son las intervenciones, la materialidad o su autoría. Los edificios no son objetos muebles, se diseñan intencionadamente teniendo en cuenta su posición urbana, el contexto social y del propio lugar donde se insertan, responden a un programa funcional, a un uso que condiciona la propia tipología, su espacialidad y sus características dimensionales, materiales y constructivas.

En materia de valor de uso, también se ha evolucionado. Hemos vivido décadas dónde lo importante era exclusivamente la perpetuación física o material del edificio, se utilizaba incluso la expresión “contenedor histórico”. Finalmente, cuando no sabíamos qué hacer con un edificio histórico se le asignaba un uso cultural. Recordemos la publicación de Vázquez Consuegra de 1986, Cien Edificios de Sevilla, susceptibles de reutilización para usos institucionales, en un contexto cultural y económico bastante excepcional previo a la Exposición Universal de Sevilla de 1992, dónde pone en situación a una centena de edificios en busca de una nueva oportunidad, pues estaban en un alto porcentaje (45%) vacíos (Cubero, 2015). Esta selección que no deja de ser una amplia muestra representativa de la situación del patrimonio edilicio en España ha sido tres décadas después revisada y puesta al día en el trabajo de Cubero Hernández con resultados que refuerzan nuestros planteamientos, pues de los cien edificios iniciales 61 de ellos han cambiado su uso original (Cubero y Pérez, 2015).

El planteamiento que hacemos es que normalmente cuando las tipologías pierden su uso, y más en concreto en el caso particular del uso histórico -en nuestro contexto cultural mayoritario- después del uso residencial, esto es la tipología religiosa, parroquias, iglesias, capillas, ermitas, monasterios o conventos, cuando no se sabe qué hacer con este tipo de inmuebles la mejor opción entendida como segura es siempre el uso cultural.

Podemos analizar a través de dos ejemplos sevillanos, referidos al patrimonio conventual desaparecido la cuestión que estamos tratando. De un lado, el Museo de Bellas Artes de Sevilla, segunda pinacoteca de España, cuyo edificio procede del extinto convento masculino de la Merced calzada. En efecto, el museo hispalense formó parte de las cuatro primeras fundaciones conventuales (San Pablo el Real, San Francisco, la Santísima Trinidad y Santa María de la Merced) llevadas a cabo en la ciudad tras ser conquistada en 1248 por el rey Fernando III el Santo. Situado en la collación de San Vicente, junto a la puerta de Goles de la muralla islámica, el edificio fue ocupado y usado como cuartel durante la invasión francesa (1810-1812) regresando posteriormente la comunidad para ser exclaustro definitivamente en 1835. Parcialmente demolido, generando la plaza del mismo nombre, desde 1838 se usa como Museo de Bellas Artes, albergando una colección formada en gran parte por las innumerables piezas que el gobernador de la ciudad el mariscal Jean de Dieu Soult fue recabando e incautando de las distintas casas de religiosos y religiosas de la ciudad, entre otros, durante la ocupación francesa.

De otro lado, encontramos el antiguo noviciado del colegio jesuita de San Luis de los Franceses, cuya iglesia es una de las piezas de la arquitectura barroca (1699) más excepcional del maestro mayor Leonardo de Figueroa. Tras la expulsión de los jesuitas y finalmente sucumbiendo a la desamortización eclesiástica, el edificio después de décadas cerrado se ha convertido en museo de sí mismo, una vez efectuada una importante labor de restauración. El inmueble está gestionado por la Diputación Provincial sevillana que es su propietario.

2. OBJETIVOS

Ante esta situación planteamos lo siguiente objetivo fundamentalmente nos cuestionamos la generalización que se produce muy asumida por la sociedad civil y también por la administración es de entender que cualquier edificio histórico con valores patrimoniales cuando se queda a sin uso la mejor opción para su conservación de transformarlo en espacio cultural y fundamentalmente en espacio museístico.

Con este objetivo se analiza el antiguo convento de Santa Clara de Sevilla y la idoneidad del uso cultural allí establecido como Espacio Cultural Santa Clara.

3. METODOLOGÍA

Desde técnicas historiográficas, apoyada en material gráfico y planimétrico mayoritariamente de elaboración propia y apoyándonos en cuestiones de análisis tipológico, funcionales y simbólicos, tomando como caso de estudio la comunidad primigenia de clarisas.

El estudio continuado de las comunidades religiosas y en concreto de la ciudad conventual (Pérez, 1996) nos permite abordar el tema desde un conocimiento contextualizado y profundo en la materia, con resultados avalados por numerosas publicaciones y direcciones de tesis doctorales y trabajos de investigación en el ámbito internacional. Por otro lado, las necesidades de los edificios culturales, y más en concreto las instituciones museográficas forman parte de nuestras investigaciones más recientes.

Y finalmente, la experiencia directa que supone del conocimiento in situ del objeto de estudio pues llevamos trabajando en el edificio desde mediados de la década de los 80 del siglo XX. Restaurar el convento mediante un encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, permitió que entrásemos en la clausura, conociéramos a la comunidad de monjas (Figura 1) y viviéramos en primera persona el traslado de la comunidad franciscana al convento hermano de Santa María de Jesús.

FIGURA 1. Última abadesa de Santa Clara, mostrando un problema en la cubierta de la iglesia, sector del coro alto, con la espadaña conventual a fondo



Fuente: Archivo Mosquera-Pérez.

4. SANTA CLARA, OCASO DE LA PROTECCIÓN EN EL SIGLO XXI

Santa Clara, establecido desde el siglo XIII, 1289, en la collación de San Lorenzo se localiza en un sector históricamente menos poblado por la ciudad islámica, como lo demuestra el trazado reticular de su viario cristiano en contraposición con otros sectores de urbanismo irregular. Fue el segundo convento femenino en fundarse en Sevilla tras el cisterciense de San Clemente (1284) dando lugar a uno de los ejes conventuales más interesantes de la ciudad: la calle Santa Clara. Con el tiempo a este eje, se sumarán el convento carmelita de Santa Ana, 1537 y Santa Rosalía, 1700, colocados respectivamente en posiciones más centrales de la ciudad.

Perteneciente a la orden franciscana, a él le seguirán paulatinamente otras fundaciones femeninas de la orden el convento de Santa Inés, 1374, el convento de Santa María de Jesús, 1520 y ya más recientemente en el siglo XVII del convento de franciscanas capuchinas de Santa Rosalía, 1700. De los cuatro conventos franciscanos femeninos de la ciudad afortunadamente se conservan los tres más recientes, pues se ha perdido como sabemos en 1996 para este uso conventual el primitivo de Santa Clara (Perez y Mosquera, 1991).

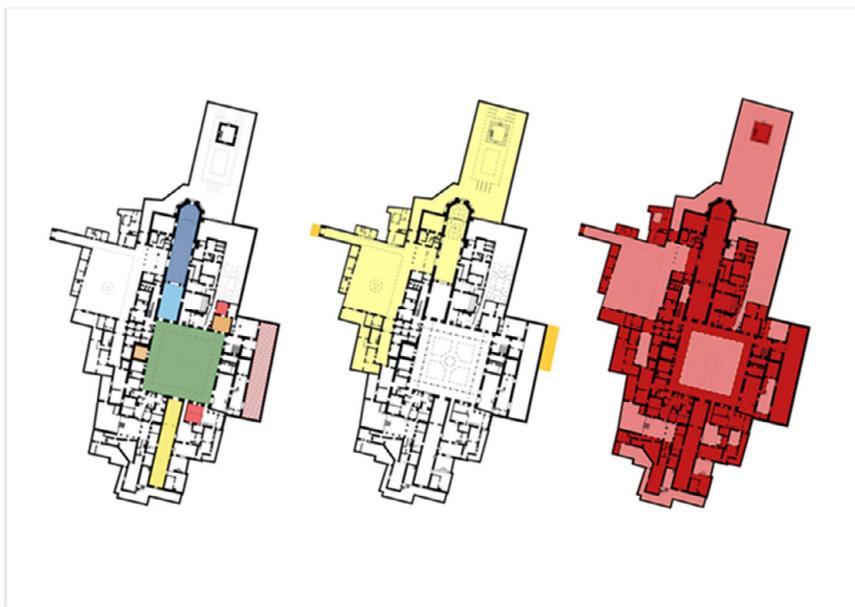
Al convento se accedía a través de una pequeña portada a lo que sería el espacio del compás, espacio intermedio entre la calle y el convento que actuaba como filtro, como transición entre lo público que representa la calle y el monasterio en sus espacios de más clausura. Como vemos en la imagen de la Figura 2, todo el espacio circundante desde la manzana conventual está ocupado por edificaciones, conservándose como único contacto con la calle y salvo la parte del dormitorio con fachada por la zona de la calle Becas.

El edificio tipológicamente responde a un convento clásico, perfecto, embebido en la ciudad. La antigüedad del edificio se hace evidente por su tamaño, la presencia del compás, pero sobre todo por la posición de la iglesia monacal. Esta responde a una tipología inicial, donde la iglesia principal como elemento más importante de todo el edificio, se

coloca en el interior de la manzana, frente a modelos posteriores Madre de Dios, Espíritu Santo, etc. que la sitúan en fachada.

Las piezas fundamentales del convento como pueden ser la Iglesia, el refectorio, sala capitular, dormitorios, el claustro conventual son todas de una gran calidad arquitectónica. A estos espacios de fuerte importancia y simbolismo dentro del convento se unían otros menores como la Capilla del Nacimiento, la enfermería baja y otros espacios ya de carácter más doméstico como puede ser la cocina, locutorios, claverías, escalera secundarias, huertas, etc. esta tipología conventual como vemos en esta secuencia (Figura 2) donde se identifican los espacios conventuales, en la segunda imagen lo que era propiamente espacios de la clausura y cómo eran esos espacios intermedios visitados por el público el escaso contacto con la calle, en la tercera imagen vemos pues como esta micro ciudad que representan los conventos de clausura estaban llenas de pequeños patios, de compases, ante coros, huerta lo que en realidad representa el simbolismo de esta arquitectura.

FIGURA 2. Santa Clara, secuencia de los espacios simbólicos, espacios intermedios de la clausura y llenos y vacíos.



Fuente: Elaboración propia.

La desamortización eclesiástica no afectó a Santa Clara de manera directa expulsando a la comunidad, pero si supuso el declive económico del monasterio, y a la postre su decadencia y desaparición. La incautación de sus numerosos bienes, rentas y propiedades obligó durante los inicios del siglo XX a una pérdida paulatina de los bordes conventuales, además de numerosas piezas artísticas. Gloria Centeno en su tesis doctoral, 2012, ha recopilado una parte ilustrativa de este proceso que indicamos a continuación:

Año 1903, 21 de mayo se vendió el lavadero del Compás en 20.000 reales.

Año 1903, 31 de octubre se vendió a don José Montaña un lote de huerta compuesta de 1080 m por 45.000 reales

Año 1905, julio, se vendió el solar en dos parcelas, reservando la Comunidad el sitio de la tubería.

Año 1908, 28 de diciembre, permiso para vender la huerta y fue concedido y el 15 de febrero se recibió el permiso del Sr Nuncio para vender la huerta.

1909, El 5 de junio se votó la venta del compás, corralón, sala de las guardas, clavería, carpintería, granero y cebadera. 70 votos a favor y 13 en contra.

Año 1915, 14 de octubre, entró en clausura la Infanta doña Isabel de Borbón porque el Ayuntamiento quería comprar la Atalaya y huerta para hacer una plaza; el alcalde era el marqués de Torrenueva.

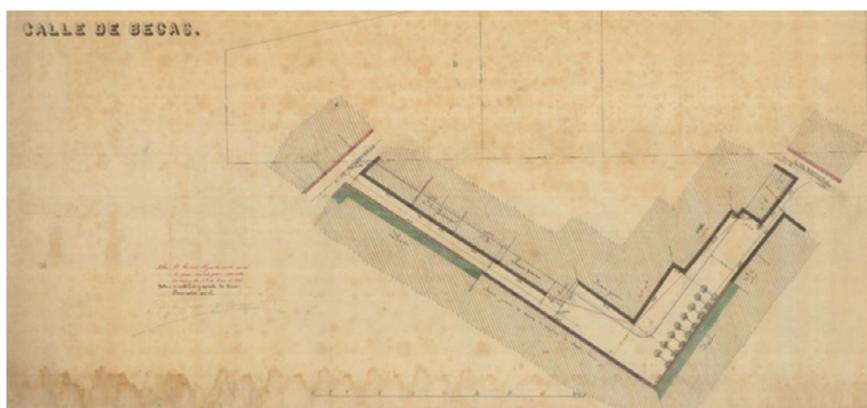
- Don Santiago Montoto amigo y bienhechor de las monjas, intervino en la venta de la torre de don Fadrique. Varias veces visitó la clausura y nos cuenta don Santiago: Un día y acompañado por los gloriosos comediógrafos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, entramos en la clausura para pasar a la torre famosa y presenciamos conmovidos una escena, que los insignes autores llevaron a su comedia “La Calumniada”.120
- En 1917, 20 de septiembre se recibió el permiso del Nuncio por mediación del cardenal, para vender parte del dormitorio

común que da a la calle de las Becas, para Escuelas Municipales, un total de 1.424 m a 10 pts el metro es u total de 14240 pts con 60 ctms ante el notario don Diego Angulo.

- La Torre de don Fadrique se la vendieron las religiosas al Ayuntamiento de Sevilla el 30 de mayo de 1920, para Museo Arqueológico. La vendieron por cien mil pesetas y solo quedó para las religiosas 16.273'70 ptas. para pagar deudas de la Comunidad.
- En 1929, 15 de noviembre se vendió la enfermería y mayor-domía para pagar las deudas por la obra de la iglesia

Como señala Centeno, la planta del Monasterio fue hasta el siglo XIX un cuadrado del ancho de toda la fachada de la calle Hombre de Piedra desde la esquina del Callejón de la calle de Las Becas hasta la esquina de la calle Santa Clara, y desde esta esquina a la esquina de la calle Lumbreras, y de ésta a la otra esquina de Las Lumbreras que desemboca en el Callejón de Las Becas, ver Figura 3.

FIGURA 3. Como podemos observar en este plano de alineaciones de la calle Becas de 1886, en dicha fecha aún conservaba Santa Clara, la huerta entre calle Becas y calle Lumbreras.



Fuente: Gerencia Municipal de Urbanismo de Sevilla

Pero a la situación que hemos llegado de exclaustación efectiva del convento no ha sido una consecuencia directa de los procesos de venta

del edificio, por el contrario, permitieron casi un siglo más de vida conventual ininterrumpida. A pesar de las mermas mencionadas que afectaron fundamentalmente a la parte norte del convento, con calle Lumbreras, antigua zona de huertas y limitaron la fachada a la calle Santa Clara, el edificio fue declarado en 1970 Monumento Histórico Artístico. Previamente, su ya mencionada atalaya, la Torre de Don Fadrique, propiedad municipal, había sido declarada también en 1931 como elemento defensivo.

Siete años transcurrieron desde la conmemoración de los siete siglos de la fundación del convento, cuando en agosto de 1996 la comunidad es prácticamente y con muy corto aviso, obligada a trasladarse al convento de Santa María de Jesús. Se argumenta que son muy pocas monjas que el edificio está en mal estado de conservación. En definitiva, Santa Clara comunidad franciscana, se cierra y/o se traslada siendo el obispo de la ciudad también un franciscano. A partir de este momento el edificio estuvo cerrado, posteriormente se acometen una serie de obras y finalmente tenemos el Espacio de Santa Clara.

Las religiosas no vendieron su monasterio, sino que se lo ceden a la Iglesia de Sevilla pensando que en él se haría una residencia para sacerdotes y seminario diocesano. El 17 de marzo de 1996 por unanimidad de esta Comunidad aprueban que todas puedan pasar al convento de Santa María de Jesús. El 1 de agosto de 1996, es la fecha según obra en la carpeta de gobierno del Documento de cesión y orden de traslado de las religiosas al Monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla. El traslado definitivo se hará en agosto de este mismo año (Centeno, 2012). Resulta cuando menos doloroso el silencio de la administración cultural ante la falta de transparencia de qué ha ocurrido con sus bienes muebles

A finales de 2001 el Arzobispado acuerda la compraventa del monasterio con la Delegación de Urbanismo del Ayuntamiento hispalense para dedicarlo a Museo de la Ciudad, (excepto la iglesia y las dependencias anexas necesarias para el funcionamiento del servicio religioso) comprometiéndose la Corporación municipal a asumir los gastos de las obras tanto de la iglesia como del resto del edificio. En 2002 se realizan los preparativos para comenzar las obras de restauración y

consolidación de todo el edificio conventual que la está llevando a cabo la Gerencia de Urbanismo. Finalmente, el obispado de la ciudad llega a un acuerdo con el ayuntamiento y se ha construido un edificio de nueva planta en la avenida de la Palmera, quedándose el ayuntamiento con el edificio.

Podríamos indicar que la intención del ayuntamiento de quedarse con el monasterio de Santa Clara viene de lejos. El primer paso fue la adquisición de la nave de dormitorios para escuelas municipales. En segundo lugar, la Torre de Don Fadrique, ese fue un momento de esplendor, Talavera acondicionó el espacio y diseñó los jardines y se instaló el Museo Arqueológico Municipal. El planeamiento general de 1987 localiza en la zona norte una Unidad de Actuación, la UA-C1, con los siguientes planteamientos, ver figura 4.

FIGURA 4. Unidad de Actuación UA-C1 Torre de Don Fadrique, formulada como Estudio de Detalle, mediante Compensación.



Fuente: Gerencia Municipal de Urbanismo de Sevilla

El objetivo fundamental de esta operación es la ordenación del recinto ajardinado que rodea la torre de Don Fadrique, junto con las edificaciones que lindan con la Tapia que delimita dicho espacio, como son las parcelas número 50 de calle Santa Clara 25 de la calle Lumbreras y 13 y 15 de la calle Becas. Esto conlleva:

- Potenciar las cualidades espaciales del recinto ajardinado
- Situación de un edificio de uso cultural preferentemente en las parcelas 50 de Santa clara y 25 de calle Lumbreras con acceso al recinto ajardinado y como apoyo al uso actual del mismo
- Tratar las fachadas posteriores de las edificaciones que dan al jardín teniendo en cuenta que al ser desde el interior configuran de alguna manera el carácter espacial del mismo retransmitiendo de dicha etapa y la edificación de las parcelas de calle beca 13 y 15 de uso residencial como mínimo 15 m de la tapia mencionada

Durante la vigencia del PGOU no se hace nada. Está unidad de actuación se traslada y al planeamiento vigente, PGOU de 2007, ampliándose para dar salida a una promoción inmobiliaria de viviendas hacia calle Santa Clara. A su vez es recogida en el Plan Especial del Sector 9, San Lorenzo que lo mantiene como planeamiento incorporado y que denomina Plan Especial de Equipamiento UA-C-1 “Torre Don Fadrique”. En esta versión aparece el uso residencial, además de los ya mencionados usos culturales. Evidentemente es el uso residencial el único que se ha ejecutado, 2020, incrementado de forma desproporcionada la edificabilidad en el interior de los entornos de BIC Real Monasterio de Santa Clara y Torre de Don Fadrique. La Gerencia de Urbanismo en la actualidad continúa con el proceso de obras. Como vemos la historia siempre se repite.

5. DISCUSIÓN

La primera cuestión que plantear nos llevaría a cuestionar la falta de oportunidad del traslado de la comunidad de Santa Clara a Santa María de Jesús. Puestos a unir comunidades, si aceptamos como razón de la

misma la falta de vocaciones, hubiese sido más oportuno patrimonialmente hablando juntar las dos comunidades en el convento más antiguo de la orden en la ciudad, el que tiene más valor patrimonial, pues es evidente que como mejor se conserva un edificio es conservando vivo su uso.

Perdida esta batalla, la intervención de la Gerencia sobre el convento supuso la apertura al público de un 30 por ciento del conjunto conventual el denominado Espacio Cultural Santa Clara, después de 15 años de obras. El uso, concepto de espacio cultural es en si mismo indeterminado, evidentemente se ha buscado dicha ambigüedad. La intervención proyectada se ha llevado a cabo por técnicos de la propia Gerencia de Urbanismo, cualificados como técnicos, pero sin un bagaje formativo en materia patrimonial (Álvarez, 2019).

En cuanto a su contenido, como puede deducirse de la propia normativa de uso del edificio, lo mismo se puede solicitar como sala de exposiciones, conferencias o incluso como “escenario culto” para eventos comerciales. Las salas están explicadas y numeradas según su capacidad dimensional de albergar usos, contenedor cultural, al margen de cualquier consideración patrimonial.

FIGURA 5. Actuaciones para la puesta en marcha del Espacio Cultural Santa Clara, con acceso desde calle Becas.



Fuente: Gerencia Municipal de Urbanismo de Sevilla

Sin dudas, las aportaciones más interesantes de este proceso nos han venido de la mano de la investigación arqueológica (Tabales, 2011). En 2014 se realizaron trabajos de conservación, mantenimiento y seguridad en los Jardines de la Torre de don Fadrique, habilitándose una salida de emergencia hacia la calle Santa Clara desde el claustro. Los trabajos que se iniciaron en octubre de 2014 se centran ahora en el espacio sobre el refectorio, el ala sur del claustro alto y las crujías suroeste del claustro del convento, ver Figura 5. Las obras se paralizaron en agosto de 2015 debido a la aparición de elementos arqueológicos que condicionaron algunas actuaciones. En la actualidad las obras se concentran en la iglesia, cuyo culto se suspendió y en el compás de entrada

6. CONCLUSIONES

Como vemos el proceso vivido por Santa Clara no difiere en gran medida de otras actuaciones contemporáneas que consideran a los edificios como meros contenedores culturales. Al espacio se accede desde lo que era el dormitorio bajo, con lo que conlleva acceder a un edificio desde un elemento tipológicamente pensado como estancia y no como pieza de transición.

Se ha incorporado a la visita el antiguo dormitorio, alto y bajo, de la comunidad, el claustro, el refectorio y zona de cocinas, enfermería y la parte de lo que sería el despacho de la abadesa. Ha quedado está ahora mismo fuera de esta primera fase de la intervención lo que sería la zona de la huerta, la Iglesia, coros, sacristía, sala de profundis, el compás y las otras dependencias de lo que era la zona del torno, locutorios, el acceso por la puerta Reglar, o sea, todo lo que era la entrada histórica inicial del edificio pues hoy en día está sin uso. El proyecto se lleva a cabo como si fuese un simple contenedor, tratado como cualquier edificio, sin tener para nada en cuenta el uso inicial del inmueble.

En la restauración se ha eliminado la capilla del Nacimiento, espacio en el eje del claustro, en el frente opuesto a la sala capitular. No olvidemos que los franciscanos instituyeron la tradición cristiana de instalar un portal de Belén, de ahí la falta de entendimiento del edificio desde el

nuevo proyecto y la ausencia de colocar en dicha capilla algún elemento que nos recuerde el valor simbólico de dicho espacio.

Como se ha comentado se pone en uso el edificio y en la propia ficha técnica del Ayuntamiento simplemente se señala el aforo el número de personas metros cuadrados y la localización sin para nada tenerse en cuenta el valor de uso del edificio y entendiendo que son simplemente espacios, metros que pueden ser usados. El carácter de las exposiciones, la temática de las mismas no es respetuosas con el inmueble. Se podría haber proyectado un espacio como por ejemplo un museo sacro que la ciudad no tiene, aunque si una Semana Santa de trascendencia internacional.

Simplemente es una sala cultural más, donde tiene cabida cualquier uso que el Ayuntamiento entienda propicio sea de uso cultural como pueden ser el tema de exposiciones o de uso fundamentalmente económico pues el espacio se publicita para cualquier uso que pague el canon.

Del uso del edificio al margen de él valor real patrimonial que tiene el inmueble algo evidentemente ha mejorado, si partimos del escenario edificio cerrado que participó en su etapa inicial. Sin embargo, siguen sin encontrar un uso adecuado el espacio de la Torre de Don Fadrique, propiedad del ayuntamiento desde hace ya un siglo y que sigue en la actualidad esperando un futuro, máxime cuando las operaciones residenciales que en teoría facilitarían su gestión económica, se han llevado a cabo.

Planteamos que las intervenciones llevadas realizadas por el Ayuntamiento han ayudado a la restauración parcial dotando a la ciudad de un nuevo uso cultural pero que las obras realizadas, los técnicos implicados y la elección de los recorridos de los espacios conventuales son ajenos a el valor real del edificio. El traslado de la Comunidad de franciscana al convento de Santa María de Jesús ha supuesto una pérdida patrimonial importante no solo para el edificio, sino como ciudad conventual, la más importante de España en cuanto al número de inmuebles activos.

La falta de concreción de donde están todos los bienes muebles de la comunidad, tras ese traslado rápido a Santa María de Jesús, es otra cuestión por plantear, no resuelta.

En definitiva entender que los edificios son una piel un contenedor que pueden ser vaciados de utilizado dotándole de un nuevo uso al margen de sus valores tipológicos funcionales entendemos que es un gran error y ese error se justifica en la mayoría de los casos con un uso cultural y entendemos que ello supone un doble efecto perverso, primero sobre el propio edificio patrimonial en el que se interviene y un segundo efecto nocivo sobre la apreciación de que cualquier uso cultural se puede entender en cualquier edificio al margen claramente de sus propias necesidades. Entendemos que proyectar sobre un edificio histórico al margen de su uso original, simbolismo de la arquitectura, el carácter de los espacios es un gran error.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Clara Mosquera agradece a la Universidad de Sevilla, la concesión del contrato predoctoral que le ha permitido investigar en su Tesis Doctoral. Nuestro agradecimiento siempre presente a la comunidad de Santa Clara, por permitirnos entrar en su casa y ser testigos de tan triste final.

8. REFERENCIAS

- Álvarez Batista, J. (2019). Real Monasterio de Santa Clara, viviendas de vida particular, levantamiento planimétrico, estudio de conservación y patológico de viviendas de vida particular del Convento Santa Clara de Sevilla. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/85441>
- Ayuntamiento de Sevilla (2000). Sector 09: San Lorenzo-San Vicente. Catálogo Aprobación definitiva 28 de diciembre de 2000. <http://www.sevilla.org/urbanismo/planeamiento/PlaneamientoConjuntoHistorico/PEPyCatalogos/Sector09/pep-s09-SlorenzoSvicente-convalidacion.pdf>
- Ayuntamiento de Sevilla (2021). Plan Director del Patrimonio Histórico Municipal de Sevilla, 28 de mayo de 2021. GMU-FIUS
- Centeno Carnero, G. (2012). Real monasterio de Santa Clara de Sevilla. Documentos para su historia. (Tesis Doctoral Inédita). Universidad de Sevilla <https://idus.us.es/handle/11441/71515>
- Cómez Ramos, R. (2007). Las casas del Infante Don Fadrique y el convento de Santa Clara en Sevilla. Historia, Instituciones, Documentos, 34, 95-116. Universidad de Sevilla

- Cubero Hernández, A. (2015). El proceso de restauración del patrimonio histórico inmueble andaluz en los últimos 30 años, criterios de intervención y protección del patrimonio a través de 100 edificios de Sevilla. (Trabajo fin de máster inédito). Universidad de Sevilla
- Cubero Hernández, A. y Pérez Cano, M.T. (2015). Permanence, adaptation or reuse. Transformations in the convents of the city of Seville. International Conference on Engineering in the University of Beira Interior (ICEUBI-2015), 284-293
- Gobierno de España (1931). Torre de Don Fadrique (Declarada Tesoro Artístico Nacional). Gaceta de Madrid, 4 de junio de 1931
- Gobierno de España (1970). Declaración de Santa Clara como Monumento Histórico Artístico. BOE, 27 de enero de 1970
- Pérez Cano, M. T. (1996). Patrimonio y Ciudad. El sistema de conventos de clausura en el Centro Histórico de Sevilla: génesis, diagnóstico y propuesta de intervención para su recuperación urbanística. Universidad de Sevilla y FOCUS
- Pérez Cano, M. T. y Mosquera Adell, E. (1991). Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía
- Riegl, A. (2007). El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes. 1 ed. antológica y comentada en español por Arjones Fernández A. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura
- Soria López, F.J. (2021). La reutilización del patrimonio construido, nuevos usos, buenas prácticas. revista PH, 104, octubre, 144-162. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
- Tabales Rodríguez, M.Á. y Oliva Muñoz, P. (2011). De Palacio a Monasterio. Génesis y transformación del Real Monasterio de Santa Clara de Sevilla. *Arqueología de la arquitectura*, 8, 141-162.
<https://idus.us.es/handle/11441/52194>
- Vázquez Consuegra, G. (1986). Cien Edificios de Sevilla, susceptibles de reutilización para usos institucionales. Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, Dirección General de Arquitectura y Vivienda
- Vicente Gilabert, C. (2018). La manzana del convento de Santa Clara de Sevilla: estudio histórico y arquitectónico de la pieza urbana para la puesta en valor del conjunto y su incorporación a la ciudad. (Trabajo Fin de Grado Inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.
<https://idus.us.es/handle/11441/79191>

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO Y FUENTES DOCUMENTALES PARA SU ESTUDIO

ALBA ESPINA BOA
Arquitecta

JOSÉ-MANUEL ALADRO-PRIETO
Universidad de Sevilla, ETS de Arquitectura, España

1. INTRODUCCIÓN

El Paisaje del Vino del Condado es un territorio situado al suroeste de la provincia de Huelva, España. Se extiende por terrenos situados dentro de los municipios Rociana del Condado, La Palma del Condado, Villarrasa, Bollullos Par del Condado, Almonte, Villalba del Alcor y Manzanilla. De estos municipios, el que concentra una mayor superficie dedicada al cultivo de vides es Bollullos Par del Condado.

En la comarca del Condado de Huelva, el minucioso trabajo del cultivo de la vid ha servido como forma de construcción de paisaje y de fijación de una población estable (Espina, 2015). Como consecuencia, a lo largo de los siglos, a partir de esta actividad se ha generado una estructura territorial específica, un ecosistema propio, que alberga especies únicas y en peligro.

Ejemplo de estas especies es el *Alzacola*, una pequeña ave insectívora en grave peligro de extinción. Se caracteriza por presentar una cola larga de color pardo rojizo. Es una especie migratoria, pasa los inviernos en el África subsahariana y los veranos en el sur de Europa. Prefiere para criar cultivos de vid o de olivos, preferiblemente ecológicos. Su población está descendiendo de forma preocupante a causa de la pérdida de su hábitat de cría y del uso de pesticidas. En el Paisaje de

Viñedos del Condado de Huelva se concentra la mayor población de Europa¹¹⁹.

El estudio de la evolución de este paisaje no sería posible sin la conservación de la planimetría histórica existente en el archivo municipal de Bollullos Par del Condado, mucha de ella aún en formato papel y sin digitalizar. A través de esta documentación se puede estudiar la evolución de la estructura parcelaria y así obtener datos de la evolución social de la comarca.

1.1 POSICIÓN TEÓRICA

En este artículo se va a trabajar con los conceptos *Paisaje* y *Documento*. Creemos que es necesario, antes de seguir avanzando, concretar qué se va a entender por esos conceptos.

Respecto a Paisaje, se va a partir de lo definido en el Convenio Europeo del Paisaje¹²⁰, en su artículo 1 expone: “cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”.

Hasta llegar a esta definición, el concepto ha sufrido una considerable evolución (Espina, 2020). Los *territorios* no fueron considerados como *paisajes* hasta el momento en que la pintura paisajista los convierte en objeto de disfrute estético. El *paisaje* es, por tanto, consecuencia de un largo proceso histórico de dominio cultural sobre la naturaleza, por el que el territorio se convierte en un *producto del arte* (Roger, 2014). Este dominio se realiza a través de dos estrategias, definidas por el filósofo Alain Roger, que actúan de forma conjunta y continuada en el tiempo: introduciendo determinados elementos (físicos o culturales) en el territorio y construyendo percepciones identitarias sobre estos elementos territoriales.

¹¹⁹ (Consulta 07/01/2022) Disponible en: https://www.elconfidencial.com/medioambiente/naturaleza/2021-12-08/alzacola-extincion-aves-seo-birdlife-biodiversidad_3334938/

¹²⁰ El Convenio Europeo del Paisaje fue suscrito por el Consejo de Europa, en la reunión que tuvo lugar en Florencia el 20 de octubre de 2000, y ratificado por España en 2007. (Consulta 07/01/2022) Disponible en: <https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/convenio.aspx>

El enfoque desde el que se han planteado los diferentes estudios sobre el paisaje ha cambiado radicalmente en los últimos cuarenta años (Espina, 2020). Se ha pasado de un enfoque basado en la conservación de los valores estéticos, desde un punto de vista visual, considerando el paisaje simplemente como un *lugar pintoresco*, hacia otro basado en la protección de los recursos del territorio, como medio para el desarrollo humano de las comarcas.

Esta perspectiva se ha incorporado al estudio del paisaje del viñedo en otras regiones españolas en los trabajos de Luís Vicente Elías, en especial en el Atlas del Cultivo Tradicional del Viñedo y de sus Paisajes Singulares, publicado por el IPCE en 2016¹²¹. Dentro del ámbito andaluz, entender el paisaje como recurso de desarrollo se ha aplicado al viñedo en el Marco del Jerez, con estudios en el que se incluyen propuestas de musealización del territorio como forma de generación de riqueza sostenible para la comarca (VVAA, 2014)

Dentro del ámbito del Condado, esta perspectiva está todavía poco estudiada. Es destacable el trabajo realizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, dentro del área del Laboratorio del Paisaje, en el que la autora tuvo la oportunidad de participar¹²².

Respecto a *Documento*, se va a tomar la definición recogida en la Ley 16/1985¹²³, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, que en su artículo 49.1, expone: “*Se entiende por documento toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos...*”

Esta definición permite incluir tanto los documentos de archivo, normalmente papel o fotografías históricas, como los que se puedan recoger en soporte digital desde fuentes orales. Se incluyen así en esta

¹²¹ (Consulta 07/01/2022) Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/salvaguardia-patrimonio-cultural-inmaterial/actuaciones/atlas-del-cultivo-tradicional-del-vinedo-y-de-sus-paisajes-singulares.html>

¹²² (Consulta 07/01/2022) Disponible en: <https://repositorio.iaph.es/handle/11532/326753>

¹²³ (Consulta 07/01/2022) Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

investigación como documentos fundamentales para la comprensión del *Paisaje* entrevistas a viticultores jubilados de la comarca del Condado.

2. OBJETIVOS

Según Joan Nogué, el paisaje es el resultado de la acción de las diferentes sociedades sobre el territorio (Nogué, 2007). El paisaje es, por tanto, una *construcción social*. Partiendo de esta noción y aplicándola a un ámbito territorial concreto, el Paisaje del Vino del Condado de Huelva, el objetivo principal de este trabajo es poner de relieve el papel de los viticultores como constructores de este paisaje cultural.

Resulta obvio decir que no se podría analizar la evolución de este ámbito territorial sin la recopilación y análisis de la documentación histórica existente, segundo objetivo de este trabajo. Abordándose, además, una caracterización del soporte material y los agentes de deterioro que afectan a los documentos estudiados.

3. METODOLOGÍA

Se ha comenzado este trabajo analizando la actividad que conforma el Paisaje del Vino del Condado, la viticultura. Para recopilar datos del patrimonio inmaterial de este cultivo en el Condado, se han entrevistado a varios viticultores tradicionales, lo que ha servido de guía y ha ayudado a aportar información no documentada con anterioridad. Esto ha servido para singularizar la viticultura en la comarca concreta del Condado.

En la realización de estas entrevistas se ha seguido la metodología propuesta en la realización del Atlas del Cultivo Tradicional del Viñedo y de sus Paisajes Singulares, publicado por el IPCE en 2016. Así, se ha intentado diferenciar la actividad de la viticultura de la vinicultura, al considerar la primera la que mayoritariamente ha transformado el territorio y ha condicionado la estructura social de la comarca del Condado.

Además de recabar información sobre la actividad, las entrevistas han pretendido dejar libertad a los informantes para que expresen su propia percepción del paisaje que han ayudado a generar. Se le ha pedido su

opinión sobre los cambios en el ecosistema y la reducción de especies de fauna silvestre, sobre el impacto de los nuevos medios de producción en el paisaje, sobre los cambios sociales y la emigración a las ciudades.

En paralelo, se ha analizado la forma en la que estas pautas se plasman sobre el territorio. Existe abundante documentación planimétrica, fotográfica y documental de esta comarca, tanto en los archivos municipales, como en el Archivo Provincial. También en el Archivo de la Hermandad Matriz del Rocío, en el que están depositados los documentos recopilados en los años sesenta del s.XX por el párroco Juan Infante Galán. El estudio en profundidad de esta valiosa documentación excede de los objetivos y de la extensión de este trabajo, por lo que este artículo se ha centrado en el análisis de los planos en formato papel existentes en el Archivo Municipal de Bollullos Par del Condado, correspondientes al Mapa Topográfico Parcelario. Todos ellos son posteriores a la parcelación de las dehesas de Montañina y Remuñana en 1928.

4. DESARROLLO

4.1. EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL PAISAJE DEL VINO DEL CONDADO

El Paisaje del Vino del Condado constituye un patrimonio vivo, fruto de una larga evolución (Espina, 2015). La existencia de vides en este territorio está documentada desde época paleolítica (Mata, 1995). Sin embargo, los conocimientos necesarios para la fabricación de vino y la costumbre de su consumo no fueron introducidos en la Península Ibérica hasta la llegada de los fenicios. Según las fuentes arqueológicas consultadas, es en época romana cuando se crea la estructura de poblamiento necesaria para poner en plena producción este territorio vinícola. La población se organizaba en una serie de villas o aldeas, que dependían de las ciudades situadas en la *vía Antonino* (Campo, Gómez, 2001): Niebla (Ilipla), Manzanilla (Ostur), Escacena (Itucci) y Olivares (Laelia). Esta vía, que unía dos puertos importantes, Huelva (Onuba) y Sevilla (Hispalis), se usaba para la exportación de los vinos.

La estructura de poblamiento romana se mantiene hasta época musulmana (Laredo, 1992) cuando sigue predominando el cultivo de la vid, pero, debido a la prohibición religiosa del consumo de vino, las

cosechas se dedican en su mayoría a la producción de vinagre y pasas (Borrero, 1995). Con la expulsión de los moriscos en el s.XIII y la necesidad de repoblación, el cuidadoso trabajo del cultivo de la vid se usa como un medio para fijar la población al territorio (Borrero, 1995). Esta estructura está formada por villas situadas a unos cinco kilómetros de distancia entre sí y conectadas cada una de ellas con otras cinco villas. Cada villa está rodeada por tres ruedos agrícola: el más cercado es dedicado a los cultivos que necesitan más dedicación (huertos o viñas en el caso del Condado de Huelva), el intermedio se dedica a cultivos con poco trabajo para el agricultor (olivar) y el tercer ruedo es ocupado por dehesas. Esta organización de cultivo sigue siendo apreciable en el término municipal de Bollullos Par del Condado, como se aprecia en la figura 1.

Figura 1: Bollullos Par del Condado. Camino a la Ermita de Nuestra Señora de las Mercedes.



Fuente: Fondo gráfico del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (Alba Espina Boa)

En 1504 se concede la Carta Puebla al municipio de Bollullos Par del Condado (VVAA, 2003), en la que se concede a sus habitantes la propiedad de parcelas de dos fanegas dentro los ruedos cercanos a la villa, con la obligación de dedicarlas al cultivo de vides. El tercer ruedo estaba constituido en este municipio por cuatro grandes dehesas, las cuales constituían dominios señoriales o bienes comunales (Fourneau, 1973): Montañina y Remuñana (propiedades del Marqués de Medina

Sidonia), Morañina (propiedad eclesiástica) y la Dehesa Boyal (bien comunal).

Desde el inicio de la conquista de América hasta el s.XVII, fecha en la que los monjes jesuitas consiguen criar cepas exportadas de Europa y producir vino en sus misiones de Argentina, América es el principal destino de los vinos del Condado de Huelva (Iglesias, 1995). La salida de los vinos se hacía en barco a través de Sevilla, Aznalcázar, San Juan o Huelva: el *carril del Lobo*, el puerto de Moguer y el *Caño de las Siete Suertes* en Villamanrique de la Condesa (Espina, 2015). Los centros principales de producción vinícolas son Manzanilla y Moguer.

A principios del s.XIX, el mercado americano va dejando de tener importancia. Jerez se convierte en la marca de calidad que domina el mercado europeo, absorbiendo al Condado de Huelva (Fourneau, 1973). El principal destino de los productos del Condado Oriental y Central es a partir de entonces Jerez, dónde se embotellaba y se exportaba a Europa, pero ya bajo esta marca. La estación de ferrocarril de La Palma y línea Sevilla-Huelva se convierte así en el principal medio de transporte (Espina, 2015).

A mediados del s.XIX llega Europa la epidemia de la filoxera (Fourneau, 1973). Este parásito, que afecta a las raíces de las vides y que es originario de América, destruyó toda la producción vitícola de Europa de norte a sur, provocando el desplazamiento en esa misma dirección de los industriales burgueses vinateros (como los Ayala, los Neble, etc.) en busca de nuevas zonas productivas. A finales de siglo llega la plaga al Condado de Huelva, en dónde la variedad endémica Zalema la resiste mejor de lo esperado.

Durante la primera mitad del s. XX, los viticultores de Bollullos Par del Condado, con la ayuda del Sindicato Agrícola Católico (Ruiz, 1994), se convierten prácticamente en los únicos propietarios de la tierra, gracias a la compra común (mediante una hipoteca comunitaria, dada por la Caja Rural) y posterior parcelación de las dehesas de Montañina y Renuñana. A partir de mediados del s.XX, el Instituto Nacional de Colonización posibilita las asociaciones de viticultores en cooperativas

(Carrasco, 1995), para que puedan hacer competitivo su producto, mediante la concesión de créditos estatales de bajo interés.

A finales del s.XX se comienza a producir un cambio de hábitos alimentarios a nivel global que se traduce en un descenso vertical en el consumo de vino, reduciéndose su consumo en España en un 40% entre 1976 y 1992. Sin embargo, la industria vitivinícola del Condado de Huelva tardó mucho en darse cuenta de que la producción debía adaptarse a los nuevos criterios de calidad, en vez de orientarse hacia la cantidad como en el s.XIX. Desde 1980 comienzan a aplicarse las políticas europeas de competitividad agraria en la zona, que imponen el arranque de las viñas cuya producción no pueda adsorber el mercado y la destilación obligatoria de los excedentes de producción. Las prácticas enológicas impuestas son uniformes en todos los países de la Unión, y en su diseño, favorecen el vino francés: en la producción de vinos del Condado de Huelva de alta graduación es fácil eliminar excedentes de producción mediante la producción de mosto concentrado y su uso posterior como aditivo del vino. (Carrasco, 1995) Esta medida no está contemplada en las normas comunitarias, que si permiten sin embargo la chaptalización o adición de sacarosa.

4.2. LA VITICULTURA TRADICIONAL EN EL CONDADO

En el Condado de Huelva se sigue practicando la viticultura de manera tradicional, por lo que es una actividad compatible con los requerimientos de la agricultura ecológica, que se adapta muy bien al entorno de Doñana. La vid necesita para su crecimiento (Columela, 1988) inviernos templados y veranos secos y cálidos, por lo que es una planta totalmente adaptada al clima mediterráneo. Prefiere terrenos pobres y bien drenados, especialmente las arenas calizas. Suelos pobres y veranos secos son los elementos que garantizan la mayor calidad en la producción (Espina, 2020).

Las variedades cultivadas en la actualidad en el Condado de Huelva son las siguientes, según el Consejo Regulador del Viñedo del Condado¹²⁴:

¹²⁴ Consejo Regulador del Vino del Condado. (Consulta 07/01/2022) Disponible en: <https://docondadodehuelva.es>

Variedades Zalema, Garrido fina, Listán de Huelva, Palomino fino y Pedro Ximénez. De ellas, la variedad *zalema* es la predominante, ocupando el 86% del total plantado.

Este ritmo de crecimiento de las vides está determinado por los ciclos estacionales y lunares. Según el estado de la planta y de las raíces, se describe los cuidados que necesita, el momento del año y de la luna para ejecutarlos de las que se han obtenidos datos sobre los cuidados específicos que necesita la vid en el Condado y el momento del año y de la luna para ejecutarlos (Espina, 2020):

Estado de reposo. - Desde la caída de la hoja en noviembre hasta los *lloros* a finales de febrero, las plantas están en reposo. Este es el periodo para la poda y para realizar nuevas siembras, si es necesario. La siembra o el trasplante son preferible realizarlos en luna descendente. La poda es la segunda actividad más importante sobre las plantas después de la vendimia, ya que condiciona la forma de la vid y su productividad. Existen multitud de formas de poda, dependiendo de la variedad de vid y de la forma de vendimia, en el Condado de Huelva la forma más usada es la llamada poda en vaso, que da menor producción de uva, pero que hace más cómodo el trabajo del viticultor. Debe hacerse con la última luna menguante y descendente del año. Las raíces también están en reposo. Este es el momento de abonar y preparar la tierra para la época de crecimiento.

Crecimiento.- Desde que rompe el pámpano en marzo hasta el envero de julio. En medio de este periodo se produce la floración, sobre los meses de mayo o junio. Las labores sobre las plantas en estos meses están encaminadas a mejorar la producción, mediante la *castración* (cortar los brotes sobrantes, que debe realizarse con luna menguante y descendente), y a proteger a las plantas de las plagas de mildiu y oidio (dos tipo de hongo), mediante sulfatados y azufrados periódicos cada 30 días. Las raíces también están en plena actividad. No se debe abonar en esta época, pues disminuiría la calidad de la producción. La única actividad sería el *aporcado* de verano (echar tierra sobre las raíces para preservar la humedad)

Formación de reservas.- Desde el envero hasta la caída de la hoja. En medio de esta etapa se produce la vendimia, sobre primeros de septiembre. Las labores en estos meses están encaminadas a proteger los frutos, por lo que únicamente se realizan tratamientos periódicos contra los botritis (un tipo de hongo). La vendimia es el momento más importante y delicado. Es muy importante fijar su fecha en el momento justo: cuando la uva alcanza del grado *baumé*¹²⁵ adecuado y siempre antes de las primeras lluvias. Debe realizarse con luna ascendente. La última actividad de esta época es la recogida de sarmientos para la siembra, que debe realizarse siempre con luna ascendente y antes de la caída de las hojas.

Para la redacción de este artículo se han realizado entrevistas a tres viticultores¹²⁶ jubilados de Bollullos Par de Condado, con edades comprendidas entre los 85 y los 95 años, de las que se han extraído pautas fundamentales para la comprensión del territorio, que se resumen en las siguientes:

- Superficie que un agricultor puede abarcar con su trabajo. En el Condado esta área corresponde con una fanega (aproximadamente 6400 m²). Esta es la unidad básica para la organización de la división parcelaria en la comarca, ya que la estructura de propiedad está basada en el minifundio y en la figura del jornalero-propietario.
- Marca entre viñas y entre leños, o distancia entre los pies de siembra de dos cepas. Las marcas son las que han determinado las dimensiones (largo y ancho) de las parcelas. En el Condado se han usado dos formas de medir la marca: a 2m, la más usada en la actualidad, y a 2 varas, ya en desuso. Toma la medida de la vara castellana de 83cm.
- Terrenos más apropiados. La mejor tierra para el cultivo de la vid son arenas calizas, estos terrenos en la comarca se denominan albarizos. Preferiblemente son zonas altas y bien

¹²⁵ Medida de la cantidad de azúcar que contiene la uva

¹²⁶ Lucas Iglesias García, Antonio Boa Camacho y Camila Iglesias Martín

drenadas, ya que en zonas con exceso de humedad puede producirse la pudrición de las raíces.

- Para su crecimiento las cepas necesitan luz solar directa. En las parcelaciones de las dehesas de Montañina y Remuñana se puede observar que la orientación y la geometría de las parcelas es similar en los dos casos. Esta orientación sigue un eje este-oeste, lo que permite la orientación de los leños de viñas hacia el sur.
- Edificaciones en terreno agrícola. Por la cercanía al pueblo y por el tamaño de las parcelas, no es habitual encontrar edificaciones dentro de las parcelas dedicadas al cultivo de la vid. Los alpendes, los lagares y las bodegas se han situado tradicionalmente dentro del suelo urbano de los municipios.
- Cambios en el paisaje. La mayor parte de los informantes coinciden en calificar como “*hermoso*” el paisaje del viñedo del Condado, pero señalan que “*antes de los tractores era más bonito*”. No relacionan de forma directa el uso de productos fitosanitarios con la reducción de especies de fauna silvestre, que sí que reconocen que es muy preocupante. Señalan que es una pena que los jóvenes no quieran trabajar en el campo, pero lo comprenden porque dicen que es un trabajo muy duro y mal pagado.

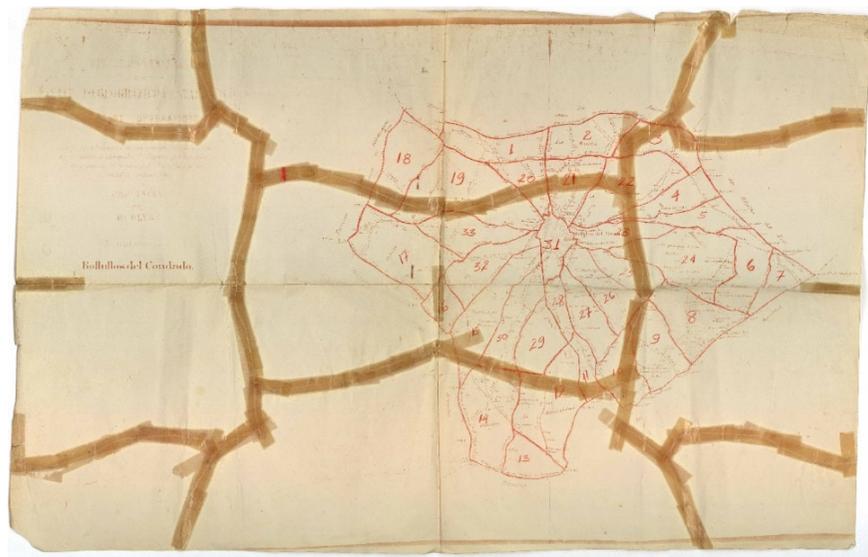
3.4 ESTUDIO DE LA DOCUMENTACIÓN EXISTENTE EN ARCHIVO

En este apartado se va a analizar parte de la planimetría existente en el Archivo Municipal de Bollullos Par del Condado. Todos los planos estudiados están realizados en soporte papel y con tinta. El sistema de representación utilizado es el diédrico, se representan las parcelas a escala sin curvas de nivel. Son copias de un original realizado a mano. No tienen fecha, pero por el medio utilizado en las copias, estarían ejecutados en torno a 1970. Están realizados por el Instituto Geográfico y Catastral, según la inscripción en el encabezado, sin aparecer un autor concreto.

El término municipal se divide en 33 polígonos (figura 2), siendo 32 de ellos suelo agrícola. Cada uno de los polígonos está representado en un plano independiente. Los planos se encuentran en un estado de conservación deficiente, habiendo sufrido daños por su uso y por sus condiciones de mantenimiento. Presentan zonas con pérdida de soporte y de información gráfica. En todos ellos se han podido observar dobleces, cintas adhesivas, sellos y humedad.

Estos polígonos están limitados por caminos agrícolas, existentes la mayoría de ellos en la actualidad. Salvo los polígonos 4, 5 y 6, correspondientes a la Dehesa Boyal, el resto del territorio está formado por una estructura de micro-parcelas.

Figura 2: Plano de caminos rurales del municipio de Bollullos Par del Condado, anterior a 1928.

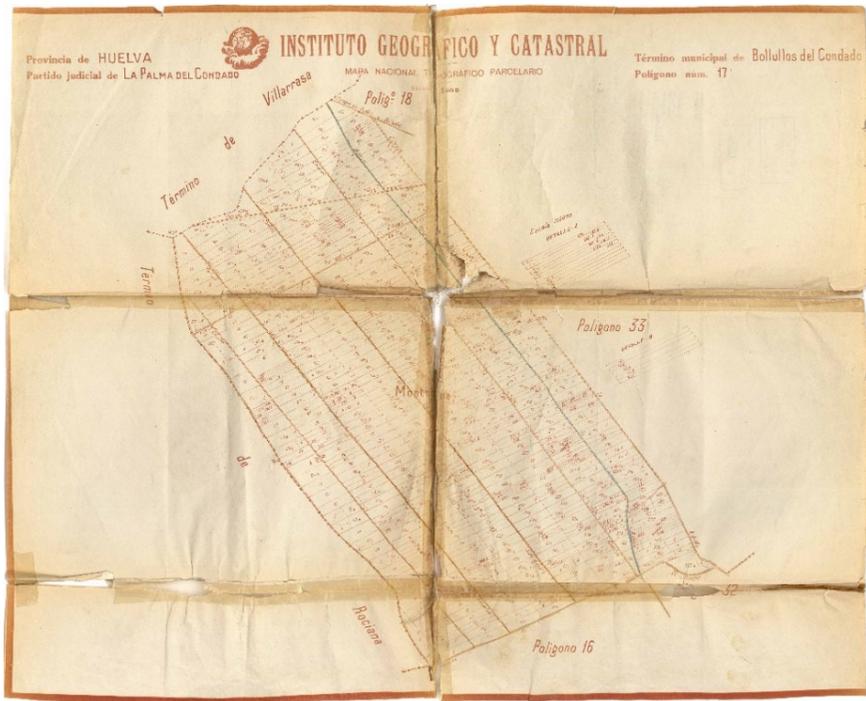


Fuente: Archivo Municipal de Bollullos Par del Condado

Se han analizado el tamaño medio de la parcela y su orientación predominante en los diferentes polígonos de Bollullos Par del Condado. Como ya se ha expuesto, cada una de estas zonas ha tenido un desarrollo histórico diferente, por lo que se pueden tomar dos zonas de ejemplo:

- Zonas reparceladas en 1928. Se ha estudiado como ejemplo el Polígono 17, correspondiente con la parcelación de la dehesa de Montañina (figura 3). Estas son zonas de parcelación reciente, por lo que el tamaño de las parcelas es bastante uniforme. La parcela media corresponde con a una superficie de 6400m^2 y con unas dimensiones de $160\times 40\text{m}$. La orientación de las parcelas sigue el eje NO-SE.

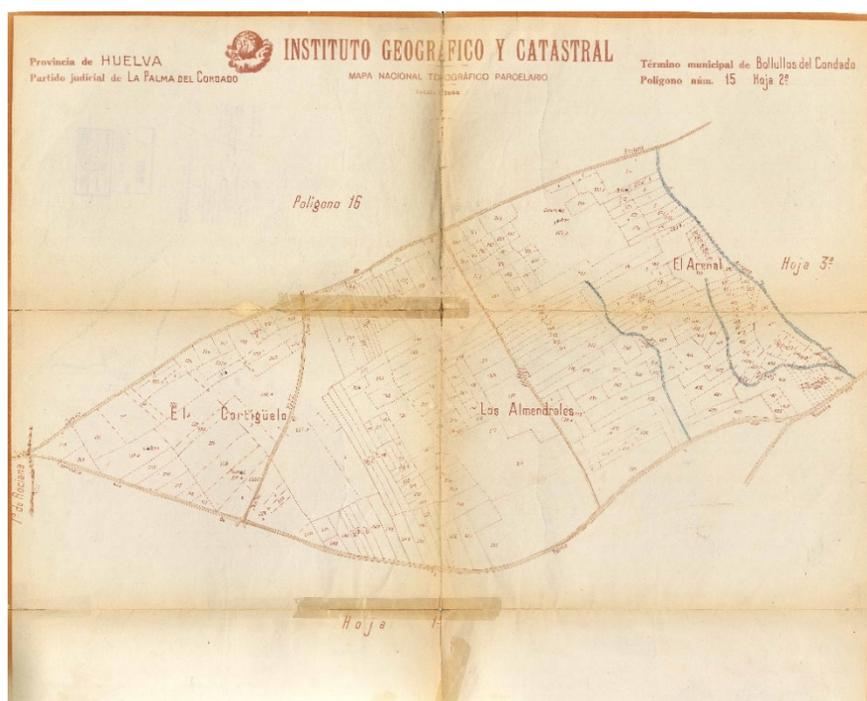
Figura 3: Polígono nº17. Montañina



Fuente: Archivo Municipal de Bollullas Par del Condado

- Resto de zonas del término municipal, con una parcelación histórica. Se presenta como ejemplo el polígono 15 (figura 5), correspondiente a la zona de los Almendrales, junto a la Ermita de Nuestra Señora de las Mercedes. En esta zona en la actualidad se está produciendo un proceso de urbanización ilegal, mediante una reparcelación. En el plano analizado la parcela media tiene aproximadamente 3200m² (la mitad de una fanega), variando su tamaño entre dos fanegas completas y un cuarto de estas. Las dimensiones suelen ser múltiplos de dos en la mayoría de los casos, siendo la media de 150x20m. La orientación predominante sigue el eje NO-SE, aunque es este caso puede variar según la dirección de los caminos.

Figura 5: Polígono nº16. Los Almendrales



Fuente: Archivo Municipal de Bollullos Par del Condado

4. RESULTADOS

En el Paisaje del Condado, la viticultura ha dibujado sobre el territorio una estructura parcelaria en cuadrícula, que ha quedado plasmada en los diferentes planos catastrales que se conservan. Estos documentos suponen un instrumento fundamental para el conocimiento de la evolución del paisaje del Condado.

Del análisis puede extraerse que, en el Condado, la unidad parcelaria que configura el territorio es la que es capaz de mantener un viticultor con su trabajo, en torno a una fanega. Además, esta superficie se adapta a unas dimensiones que, aproximadamente, están relacionadas con las marcas tradicionales de las viñas. La medida básica que se usó para la reparcelación de las dehesas de Montañina y Remuñana en 1928 fue de 160x40m. En esta superficie con una marca dos metros caben 1500 cepas distribuidas en 20 leños. En la actualidad se usa para la marca la distancia de tres metros, que es la necesaria para el paso de los vehículos agrícola.

A través de la planimetría estudiada, en las parcelaciones de las dehesas de Montañina y Remuñana se puede observar que la orientación y la geometría de las parcelas es similar en los dos casos. Esta orientación sigue un eje este-oeste, lo que permite la orientación de los leños de viñas hacia el sur.

Los terrenos de albarizo se encuentran en el límite con Almonte, que además es una zona con ligera pendiente hacia el sur, en la zona reparcelada de Remuñana. Se trata de la zona con mayor densidad de plantación de viñas en el Condado.

El estado de conservación de los documentos utilizados en formato papel es en general, deficiente, estando en peligro de desaparecer mucha de la información contenida en los mismos, a causa de las malas condiciones de almacenamiento y de manipulación de estos.

5. CONCLUSIONES

La mayoría de los trabajos que se han podido consultar, realizados sobre el patrimonio del vino en el Condado hasta ahora, se centran en el patrimonio bodeguero y sólo tratan la viticultura como un trabajo previo a la vinicultura. En esta propuesta se ha querido diferenciar el vino del viñedo.

Centrándonos en el viñedo queremos reclamar el trabajo de los viticultores, agricultores de la comarca, como constructores de este paisaje. El Paisaje del Vino del Condado es el resultado de una forma de explotación sostenible de un territorio, que ha evolucionado a lo largo de la historia. Las características particulares de la viticultura en este territorio constituyen un patrimonio inmaterial sin cuya documentación se perderían las claves para comprender este paisaje.

La conservación de la documentación material debe ser complementaria con la documentación de los saberes inmateriales. En este trabajo se ha puesto de manifiesto que las técnicas tradicionales del cultivo de la vid en el Condado se han traducido en una rotulación parcelaria singular. Sin conocer ambos procesos no hubiese sido posible llegar a esta conclusión.

Como conclusión final, se puede decir que esta propuesta pretende ayudar a singularizar el Paisaje del Viñedo del Condado de Huelva dentro de una cultura ya totalmente globalizada, como contribución a la supervivencia de un patrimonio cultural que ha permitido poner en producción de forma sostenible un territorio, durante más de 2000 años.

5. REFERENCIAS

Aladro-Prieto, José-Manuel (2004): "Paisaje, memoria y patrimonio. Claves para el entendimiento patrimonial del paisaje vitícola del Jerez". En: *Congreso Internacional de Patrimonio, desarrollo rural y turismo en el siglo XXI, Osuna 20, 21 y 22 de octubre de 2004*. Escuela Universitaria Francisco Maldonado de Osuna (Universidad de Sevilla), pp .21-31.

- Borrero Fernández, Mercedes (1995) “La viña en Andalucía durante la Baja Edad Media”. En: Iglesia Rodríguez, José (ed.). *Historia y cultura del vino en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones
- Campos Carrasco, Juan M.; Gómez Toscano, Francisco (2001) *La tierra llana de Huelva: arqueología y evolución del paisaje*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura
- Caro Candela, Diego (1995) “Una aristocracia obrera: los trabajadores del vino de Jerez”. En: Iglesia Rodríguez, José (ed.). *Historia y cultura del vino en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones
- Carrasco Carrasco, Manuel (1995) El cooperativismo vitivinícola del condado onubense : análisis estratégico y plan de reestructuración. Huelva: Universidad
- Cobos Rodríguez, L. M., Mata Almonte, E., Lagóstena Barrios, L., Aladro-Prieto, J. M., Martín Gutiérrez, E. (2014): “El paisaje cultural del viñedo de Jerez como Museo territorio”. En: *Revista de museología (Madrid)*, nº. 60, pp. 95-104 .
- Columela (1988). *De Res Rústica*. Madrid: 1988. Ministerio de agricultura, pesca y alimentación
- Espina Boa, Alba (2015) “De la cepa a la copa, pasando por la bota. Las rutas de comercialización del vino en el Condado de Huelva” [En línea] *Revista pH* nº88. (Consulta: 28 de febrero de 2020) Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3643>
- Espina Boa, Alba (2020) *Pensar con los pies. Una propuesta de musealización del Paisaje Cultural del Viñedo del Condado de Huelva*. María Fernanda Morón de Castro, dir., Trabajo fin de Grado. Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Sevilla.
- Fourneau, Francis (1975) *Bollullos, capital del viñedo*. Excma. Diputación Provincial de Huelva
- García Bellido, Javier (1994) *Historia y evolución de la colonización agraria en España*. Madrid Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Secretaría General Técnica
- Iglesias Rodríguez, Juan José (1995) “Los siglos modernos: el impacto de la coyuntura americana y la diversificación de los mercados”. En: Iglesia Rodríguez, José (ed.). *Historia y cultura del vino en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones
- Laredo Quesada, Miguel Ángel (1992) *Niebla, de reino a Condado*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva

- Maderuelo, Javier (2005) *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Abada
- Mata Ruíz, Diego (1995) “El vino en época prerromana en Andalucía Occidental”. En: Celestino Pérez, S. (ed.) *Arqueología del vino. Los orígenes del vino en occidente*. Jerez de la Frontera: Consejo Regulador de las denominaciones de origen Jerez-Xeres-Sherry y Manzanilla-Sanlúcar de Barrameda
- Mateo Lagares, Antonio (2005) *Cincuenta años de una Cooperativa. La Vinícola del Condado*. Bollullos Par del Condado: Bodega Cooperativa Vinícola del Condado
- Nogué, Joan (ed.) (2007) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Rodríguez Cepeda, Manuel (2002) *El tren del vino del Condado*. Huelva: Cuenca Minera de Río Tinto
- Roger, Alain (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Ruíz Sánchez, José Leonardo (1994) “La acción social católica en la provincia de Huelva. 1903-1922: algunas consideraciones para su estudio y comprensión”. En: VVAA. *Huelva en su historia. Volumen V*. Huelva: Universidad de Huelva
- Vicente Elías, Luís (2014) “El paisaje del viñedo en La Rioja: cruce de miradas”. [En línea] Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades nº167 (Consulta: 10 de enero de 2022) Disponible en: <file:///C:/Users/Alba/Downloads/Dialnet-ElPaisajeDelVinedoEnLaRioja-4886741.pdf>

ESTÉTICAS DE CIUDAD: REPRESENTACIONES SOCIALES Y URBANAS

ARLEX DARWIN CUELLAR RODRÍGUEZ
Universidad del Quindío

PEDRO FELIPE DÍAZ ARENAS
Universidad del Quindío

1. INTRODUCCIÓN

La representación de lo popular tiene su manifestación en algunos lugares dentro del espacio urbano, influye en la relación que los individuos pueden llegar a tener con la ciudad y en la percepción que se puede generar de la misma. Considerando que las ciudades son espacios en donde las interacciones entre sujetos, objetos y lugares son constantes e insoslayables, el contenido de este texto versa sobre el estudio de los sectores en donde las representaciones de lo popular y sus particularidades estéticas empiezan a impactar y caracterizar los paisajes urbanos, algunos considerados patrimonios históricos de las ciudades que se habitan.

Esto último, abordado desde el carácter generativo/constructivo de la representación como conocimiento individual y colectivo emanado de la experiencia adquirida en la vida cotidiana dentro de la ciudad, pues las personas conocen y evalúan a través de particulares juicios valorativos (feos, bellos, agradables, desagradables, seguros e inseguros) la realidad que les circunda, mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social (Araya, 2002).

De este modo, una sociedad deja descubrir sus formas de percepción, y consecuentemente de representación de la realidad. Se aclara que, este análisis busca entender las dinámicas que surgen desde las estéticas urbanas y las características entorno a las representaciones de lo popular,

no como termino peyorativo, sino como categoría que permitirá distinguir el impacto de algunas manifestaciones que en los entornos urbanos se generan.

Por lo tanto, la distribución del espacio, la articulación misma del tejido urbano, su polivalencia, la intensidad en su uso social, su forma de ocupación y la creación de sentidos; son oportunidades que nunca habrían de desaprovecharse, pues estas permiten promover los derechos y obligaciones políticas, sociales y cívicas que posibilitan a su vez un mejor entendimiento de las ciudades desde el sentir de sus habitantes (Borja, 2003).

1.1. REPRESENTACIONES SOCIALES Y REALIDAD

Las representaciones sociales pueden ser consideradas como la manera en que las personas conocen la realidad que les circunda mediante explicaciones que extraen de los procesos de comunicación y del pensamiento social (Araya, 2002). Un pensamiento social que tiene como objetivo reflejar una acción de la sociedad sobre sí misma a través de aquellas representaciones, mismas que posibilitan entender las dinámicas de las interacciones, además de aclarar los determinantes de las prácticas sociales.

Es decir, ese medio cultural o realidad social en que viven las personas, el lugar que ocupan en la estructura social y las experiencias concretas con las que se enfrentan a diario, influyen en su forma de ser, su identidad social y la forma en que perciben la realidad social. A partir de la teoría de las representaciones sociales se puede tener acceso a información sobre qué opinan las personas acerca de esa realidad social y cómo la construye, de esta manera describe, clasifica y explica algunos de los fenómenos sociales presentes en la cotidianidad. Así pues, considerando el concepto de representación abordado por Serge Moscovici, tenemos que las representaciones sociales son sistemas cognitivos que tienen una lógica y un lenguaje propios y que no son simples opiniones sobre imágenes de, o actitudes hacia, sino teorías sui generis destinadas a descubrir la realidad y su ordenación (Moscovici, 1969).

Lo anterior se complementa con la idea que nos ofrece Denise Jodelet, quien piensa que la noción de representación social constituye modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal (Jodelet, 1986), de donde se origina un pensamiento específico sobre lo social. Por otra parte, Tomas Ibañez resalta que estas producen los significados que la gente necesita para comprender, actuar y orientarse en su medio social (Ibañez, 1988), es decir, poder explicar esas realidades cotidianas. Desde otra perspectiva, Di Giacomo (1987), menciona que “el uso de la noción de representación social no se refiere a comprender el proceso de los conocimientos cognitivos, sino el de lo simbólico, que se genera en esa imbricación curiosa entre pertenencia al grupo, emociones y procesos cognitivos” —de entendimiento y conocimiento—. En cierta medida, una representación social puede ser vista como un proceso mediante el cual un grupo social se precisa, regula y examina respecto a otros. En el desarrollo de la teoría de las representaciones sociales se ha llegado a un punto en donde lo individual, lo colectivo, lo simbólico, lo social y el pensamiento de la cotidianidad se han unificado.

1.2. LA ESTÉTICA COMO UNA FORMA DE COMPRENDER LA CIUDAD Y LAS REPRESENTACIONES DE LO POPULAR

Ahora bien, debemos partir de que las imágenes, conjuntos de significados, colores, formas, lugares y elementos susceptibles a la percepción, que hacen parte de lo que podríamos denominar una estética de lo cotidiano dentro del espacio urbano, intervienen de manera decisiva en los modos de representar e identificar la ciudad. Por tanto, es necesario mencionar que el concepto de estética aquí abordado debe ser comprendido como atributo y/o juicio de valor relativo que se construye en el marco de la experiencia urbana y que marca un punto de partida para la comprensión de algunas acciones de tipo individual y colectivo que se generan en la relación sujeto ciudad.

El enlace que se origina entre un espacio determinado y las personas que lo habitan, sumado al contexto de dicho espacio, su uso y la percepción colectiva, son algunos de los elementos que lo definen

estéticamente y le generan una identidad. En este sentido, se puede señalar que lo urbano de una ciudad está conformado, entre muchos otros elementos, por las interrelaciones que se dan en los espacios en que conviven sus habitantes y los usos que de este se hacen. Dichas relaciones pueden ser de varios tipos: comerciales, políticas, culturales o simplemente de socialización. La imagen que se genera en la mente de los habitantes sobre un espacio determinado está sujeta, entre otras cosas, por la historia de interacciones que se han dado en él. No es lo mismo una plaza de mercado a un parque recreativo, el concepto de uso y de habitabilidad impregna ciertas características a los lugares.

De tal manera, los espacios que albergan las complejas interacciones que se perciben como propias de una ciudad, están divididos por sus características particulares (distribución urbana). Estas interacciones ayudan a conformar el componente estético que forma parte de su desarrollo, ya que, con el uso mismo del espacio, se cambia la visión física y psicológica del mismo. Sergio García-Domenéch considera que el fenómeno estético siempre ha sido una de las principales consideraciones en todo proceso de desarrollo urbano (García-Domenéch, 2014). El autor señala en su texto *El espacio público y comercio en la ciudad contemporánea* que, la formación de las ciudades se ha dado históricamente alrededor de la actividad comercial y social. Son estas las que, en última instancia, determinan el uso de los espacios y afectan considerablemente la percepción de estos (García-Domenéch, 2015). Así pues, los espacios urbanos, en cierto sentido, son adaptados dependiendo de las necesidades de las personas que interactúan con ellos. Es así como la actividad comercial, por ejemplo, divide la ciudad en zonas según su uso: administrativo, residencial o de ocio, convirtiéndolos en focos de la actividad social (García-Domenéch, 2015). Otro ejemplo sería el de las diferentes manifestaciones arquitectónicas que componen la urbe, pues algunas de estas se originan a partir de las necesidades de las personas que las construyen y dejan ver claramente la relación entre determinado tipo de urbanización y el modelo de desarrollo social, entre el modelo económico y cultural de una ciudad. Esta relación está definida por los elementos simbólicos que componen un lugar, cuestión que

permite, entre otras cosas, entender a la urbe desde sus aspectos de usabilidad y funcionalidad.

1.3. LUGAR E INDIVIDUOS: INTERACCIONISMO SIMBÓLICO, USO Y RELACIÓN CON EL ESPACIO

Cuando hablamos de interaccionismo simbólico nos referimos al conjunto común de símbolos que maneja la población de un determinado lugar con características sociodemográficas similares, esto para dar sentido a sus interacciones. Diremos que, los modos de comportarse y sus significados nacen de la interacción social y simbólica. Por tanto, las personas son las que determinan el significado de los símbolos dependiendo de su perspectiva individual y luego como grupo, esto les permite llegar a organizarse funcionalmente.

Al entablar relaciones entre sí, dentro de un espacio específico, crean significados que comparten y se mantienen por medio del intercambio de sus conocimientos y sus formas de organización.

La ciudad también tiene significados en el imaginario colectivo, ideas sobre las actividades que se desarrollan en lugares determinados, las características sociodemográficas y de orden sensorial determinan algo de esto. Las actividades rutinarias relacionadas con lo social, lo económico, lo político y el ocio, dan lugar a la formación de ciertos significados o sentidos que se convierten, en algunos casos, en símbolos de representación. George Herbert Mead en *Vida, alma y sociedad* (1934) plantea que, debemos conocer la opinión de los demás sobre nosotros si queremos entendernos a nosotros mismos. La interacción social es un proceso necesariamente de varias personas. Aquella forma de relación es el campo de acción del interaccionismo simbólico. Las personas tienen diferentes maneras de entender las interacciones dependiendo de sus características (sociales, culturales, económicas), el interaccionismo simbólico estudia al símbolo y al individuo en su accionar, las personas actúan a partir del significado y efecto de un determinado estímulo. Ese significado aparece, se configura y reconfigura, después de la integración con los demás.

Preguntarse por el interaccionismo simbólico, es una buena manera de entender lo que la gente percibe y cómo lo interpreta, pues el contacto con el otro puede revelar aspectos importantes de su entorno simbólico, que es adquirido en la medida en que se entretienen relaciones más complejas. El contexto que habita una persona es el que le otorga los significados del comportamiento tanto con las otras personas como con el espacio. Dos sujetos que refieren un espacio determinado pueden dar un significado aproximado a un mismo símbolo manifiesto en aquel, mostrando que la percepción respecto del entorno debe de ser aproximadamente similar. El entorno que rodea al sujeto es, en parte, un producto de los códigos por medio de los cuales se logra la integración humana y social.

2. OBJETIVOS

2.1. GENERAL

Analizar, desde las estéticas urbanas, las características que dan cuenta de las representaciones de la fealdad y lo popular en los sectores, norte, centro y sur de la ciudad de Armenia Quindío, para contribuir al desarrollo de políticas públicas en torno a los Planes de Ordenamiento Territorial (POT).

2.2. ESPECÍFICOS

- Determinar cuáles son, desde los aspectos denotativos y connotativos, los componentes *estéticos de lo popular* en los sectores urbanos de la ciudad de Armenia.
- Identificar como influye la *interacción* entre sujetos, objetos y lugares sobre las maneras en que se *manifiesta y percibe lo popular en los sectores* -Norte, Centro y Sur- de la ciudad de Armenia.
- Establecer el tipo de representación entorno a la fealdad de cada uno de los sectores -Norte, Centro y Sur- de la ciudad de Armenia, en aras de contribuir al desarrollo de políticas públicas en el marco de los Planes de Ordenamiento Territorial (POT).

3. METODOLOGÍA

El enfoque sobre el que se basa esta investigación es de orden cualitativo, dado que este estudio tiene como objetivo la identificación de las representaciones de lo popular desde las estéticas urbanas en las zonas sur, centro y norte de la ciudad de Armenia, siendo fundamental para el desarrollo de este, preguntarse por lo humano, lo colectivo y lo situacional en la creación de dichas representaciones. Ahora bien, si consideramos que los estudios exploratorios se efectúan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado y que el descriptivo busca referir situaciones y eventos concretos de la realidad (Hernández, Fernández y Baptista, 2014), tanto uno como otro se encuentran de forma complementaria en la presente investigación.

Dado que las iniciativas respecto a los estudios de las representaciones de lo popular, enmarcadas en las estéticas urbanas, han sido inusuales en la ciudad, el adentrarse en estos campos desde una perspectiva descriptiva que involucra aspectos estéticos y sus posibles impactos en las formas de percepción y representación, desde el principio es un propósito transversal dentro de este estudio. Por otro lado, si se considera que las investigaciones de tipo cualitativo son flexibles frente a la metodología que se utiliza, además de ello que involucra indirecta y directamente a los sujetos o colectivos con los que se va a trabajar, la perspectiva holística que tuvo este estudio fungió como una importante característica del mismo.

Para las unidades de análisis se tiene en cuenta que según el Acuerdo Municipal No. 019 2009 (P.O.T Armenia 2009 – 2023), en su artículo 81, “delimitación urbana político – administrativa en comunas y barrios”, la ciudad de Armenia se encuentra dividida en 10 comunas que enmarcan 312 barrios, los cuales componen los sectores sur, centro y norte de la ciudad. Desde la perspectiva de esta investigación y de lo que fue su propósito principal, caracterizar las estéticas urbanas en los sectores, norte, centro y sur de la ciudad de Armenia, Quindío, determinar los aspectos denotativos y connotativos que componen los criterios de selección a partir de los sujetos, objetos y lugares; fue fundamental para la identificación de las representaciones que se dan en los

sectores mencionados. Es necesario subrayar aquí que, este estudio no se adentró en cada barrio y comuna del perímetro urbano de la ciudad para la selección de los lugares que entraron en la investigación, pues se recurrió para dicho ejercicio a la identificación representativa, memorística y simbólica que tienen los habitantes de la ciudad partiendo de una muestra intencionada.

Teniendo en cuenta que los criterios de selección son determinados por los investigadores de acuerdo a las necesidades propias del estudio, la representatividad del tamaño muestral que aquí se tomó, correspondió a los lugares más representativos de los sectores en cuestión, como lo son calles, carreras, parques, entre otros. Así mismo, los criterios de inclusión y exclusión estuvieron dados por la ubicación sectorial urbana y las mismas manifestaciones estéticas presentadas. (52 lugares han sido previamente tenidos en cuenta)

Respecto a la técnica de recolección de información (análisis de contenido), en sentido amplio, es una técnica que permite la interpretación de textos, ya sean escritos, grabados, pintados, fotografiados, filmados o cualquier otra forma en donde exista toda clase de registro de datos; transcripción de entrevistas, discursos, protocolos de observación, videos, documentos. El denominador común de todos estos materiales es la capacidad para albergar contenidos que pueden ser leídos e interpretados bajo criterios investigativos rigurosos.

La ficha de observación fue un elemento fundamental dentro de la investigación, esto debido a los patrones de información incluidos en el modelo, lo cual llevó a determinar y caracterizar los elementos de estudio, facilitando la posterior organización e interpretación de los datos obtenidos; de la misma forma, la fotografía tomó relevancia como instrumento o herramienta de recolección de la información, dado que permitió la organización y análisis de los datos visuales de cada sitio, posibilitando la posterior sistematización de los mismos. El análisis concreto de lo denotativo y lo connotativo que se hizo de los lugares, previamente seleccionados a partir de los parámetros característicos, tuvo como base visual la fotografía, para reforzar esto se consideró la elaboración de cuestionarios que permitieron indagar a diferentes habitantes de los sectores, a su vez que las fichas empleadas tuvieron como

elementos primordiales y relevantes: el código de la ficha, responsable de la toma, sector (comuna), ubicación (dirección), descripción (características relevantes que se reconocieron de la ubicación de dicho lugar en el sector); desde los aspectos denotativos: degradado (espacio deshabitado intervenido por acción humana para dar presentación estética), baldío (abandonado sin intervención de ningún tipo), anómalo (lugar utilizado para actividades no relacionadas con su uso real); desde lo connotativo: se trabajó el significante del lugar u objeto de representación y el uso empleado que se le dio al espacio, lugar u objeto; por último, la ficha incluyó una casilla que contenía lo referente al tipo de representación en relación con los aspectos ya mencionados y compuesta por: lo salubre / insalubre, seguro / inseguro y habitada e inhabitada.

Figura 1.

 UNIVERSIDAD DEL GUANDÍO		
<i>Estéticas Urbanas y Representaciones de lo Popular en los Sectores Norte, Centro y Sur de la Ciudad de Armenia: un acercamiento desde la fealdad</i>		
Ciencias Humanas y Bellas Artes / Comunicación social – Periodismo / Proyecto de investigación		
Responsable:		Código de la ficha:
Sector:		
Ubicación (dirección):		
Descripción:		
Signo denotativo (sólo marcar X)	Degradado	
	Baldío	
	Anómalo	
Signo connotativo ¹	Significante:	
Tipo de representación relacionada con los aspectos anteriores. (Sólo marcar X)	Salubre	Insalubre
	Seguro	Inseguro
	Habitada	Inhabitada
<hr/> ¹ Dado en uso práctico convencional.		

Ahora, siguiendo los intereses de este trabajo investigativo, es necesario aclarar que cuando se mencione en el escrito el término de la fealdad o sus derivados tales como anómalo, degradado, baldío y con ello se entable la relación seguro, inseguro, tranquilo, nos estaremos refiriendo a una categoría planteada por Umberto Eco en su libro *La historia de la fealdad*. A este respecto, tendría que decirse que lo feo es abordado por Eco desde lo canónico, o sea lo establecido mediante acuerdos sociales que se articulan a variables sociopolíticas, político-culturales, ético-morales e históricas.

Podemos decir así que, lo feo, desde Eco, se constituye “como un desequilibrio en la relación orgánica de las partes de un todo” (Eco, 2007), o sea, lo amorfo; asimétrico; degradado; irregular; anómalo, de la unidad. Estos últimos términos, considerados por el autor, como condición de la materia a la que se hace referencia y tomados aquí en forma de símil, para aludir a las características físicas de algunos lugares dentro de la ciudad. Por tal motivo, cuando el lector se encuentre con estos términos, podrá interpretarlos a la luz de lo que menciona el autor italiano en su definición general de fealdad. Sumado a ello, será menester plantearle al lector aquí que, la representación surge como complemento a este proceso perceptivo e histórico/social que define algunas de las particularidades de lo que podemos llegar a considerar como una combinación binómica (degradado/peligroso, salubre/agradable, desagradable/anómalo, Inhabitado/Inseguro, etc.).

Teniendo en cuenta que la noción de lo feo solo se da a partir de los consensos sociales establecidos mediante los convenios formales y no formales, ya que, en un sentido más específico, por ejemplo, el artístico puede variar, pues la fealdad no puede ser definida como un todo, es preciso admitir que, en la calificación de algunos de los rasgos determinantes del objeto, pueden presentarse ambigüedades.

Todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo”, En esta medida Eco nos da a entender que la belleza y la fealdad están definidas en relación con un modelo específico, y la noción de especie se puede extender de los hombres a todos los entes (Eco, 2011).

De esta manera podría manifestarse que, de acuerdo con Eco, dentro de la ciudad las personas refieren (representan), a través de sí mismas y de su relación con el entorno, como feos o bellos algunos objetos y lugares, lo que permite invertir la tendencia a objetivar el mundo, aquí, por el contrario, se tiende a maneras más emocionales y perceptuales de subjetivar la realidad y sobre ello tomar ciertas posiciones y decisiones que condicionan la vida social en la ciudad.

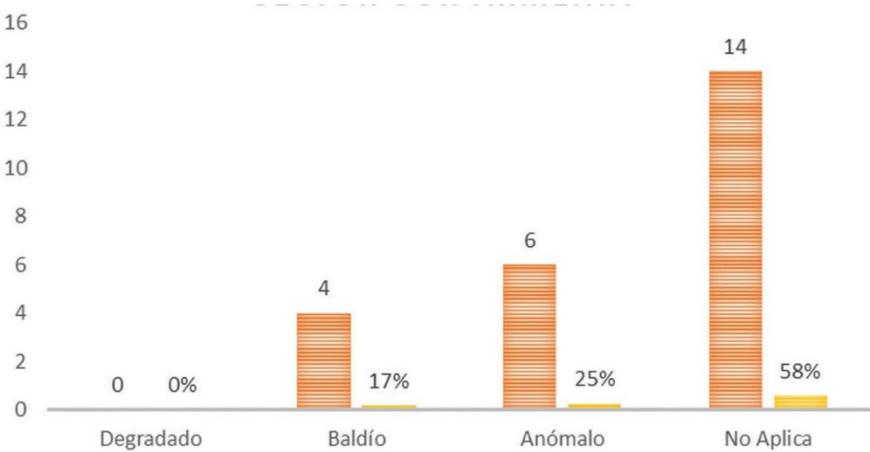
3.1. ANÁLISIS

A continuación, se presentan algunos de los lugares seleccionados para la aplicación de los instrumentos y técnicas en la investigación, es importante señalar que del sector sur se consideraron 24 lugares, del sector centro 15 y del sector norte 14, para un total de 53 lugares analizados. Así mismo, el análisis en detalle de cada lugar por motivos de espacio para este escrito, solo se presentará a manera de gráficas desde lo denotativo y connotativo.

SECTO SUR

Se presentan los resultados obtenidos a partir de las fichas de observación y los registros fotográficos de las 24 zonas analizadas en el sector sur de Armenia. Lo anterior se expone a partir de parámetros referentes a los signos denotativos y connotativos de dichas zonas. (Ver gráficas No. 1, 2, 3 y 4)

Gráfica 1. Denotatividad



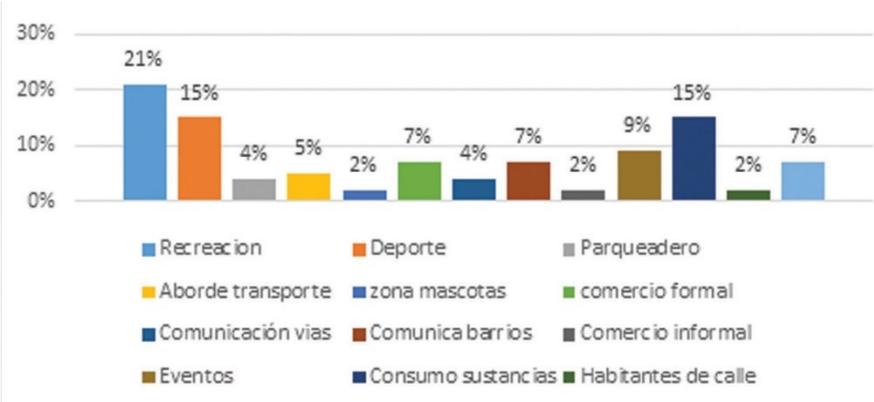
De acuerdo con la gráfica 1. Podemos afirmar que, de 24 lugares analizados, el 58% de las zonas no se pueden clasificar como degradadas, baldías o anómalas, lo anterior se debe a que son espacios que se encuentran en óptimas condiciones de mantenimiento, limpieza y que el uso dado a estos sectores concuerda con los fines para los que fueron creados. En segunda instancia, podemos observar que el 25% de los lugares analizados, corresponde a sectores anómalos, en este caso, son espacios que están siendo utilizados para actividades que no son apropiadas, sea para el consumo de sustancias psicoactivas, hurtos, riñas, delincuencia y diferentes problemáticas públicas y sociales. Por último, y en menor medida, encontramos que el 17% corresponde a terrenos baldíos, es decir, que se encuentran sin ningún tipo de intervención humana y que pueden llegar a presentar situaciones de insalubridad.

Gráfica 2. Connotatividad



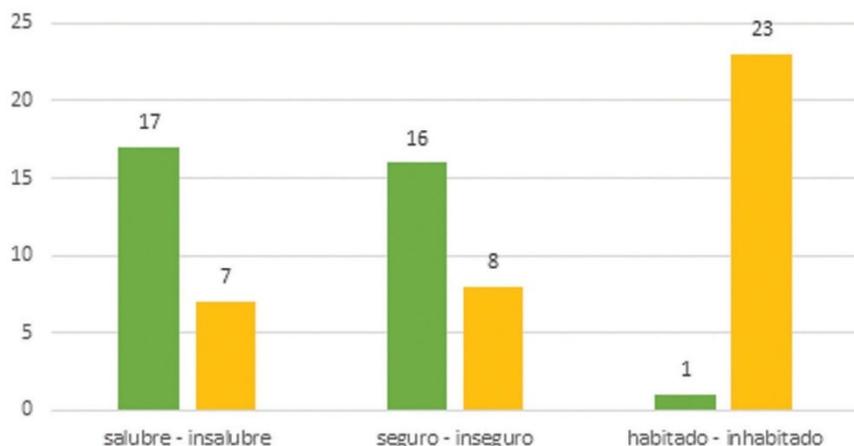
La gráfica 2. Reúne las diferentes zonas analizadas en el sector sur de la ciudad de Armenia y sus correspondientes significantes, que se traducen como “la palabra o significado literal” del lugar. En su mayoría, fueron analizados lotes baldíos, calles representativas de dichas comunas, canchas principales de barrios del sur de Armenia y parques de recreación. Igualmente, se tuvieron en cuenta lugares fundamentales dentro de la ciudad, como el Estadio Centenario de Armenia, el Mirador la Secreta y la Plaza de mercado.

Gráfica 3. Uso predominante de lugares



De la gráfica 3, es importante señalar que, se relacionan los 24 lugares analizados en el sector sur de la Ciudad de Armenia y los usos predominantes de los mismos. De acuerdo con los datos arrojados, se puede afirmar principalmente que, el 21% de los usos que se le da a los lugares es recreativo. En menor medida, se analizaron zonas utilizadas para actividades deportivas, donde se pudo detectar una problemática ocasional de consumo de sustancias psicoactivas, estas dos últimas con un 15%. Por último, fueron elegidos lugares representativos del sector sur de la ciudad y que tienen usos como la organización de eventos y lotes baldíos que funcionan como parqueaderos, así mismo, calles que comunican barrios aledaños, lotes utilizados para recrear mascotas, comercio informal, comercio formal, zonas para abordar diferentes medios de transporte y algunas que se han visto afectadas por problemáticas como la presencia de habitantes de calle y el hurto.

Gráfica 4. Representación en torno a la noción de fealdad

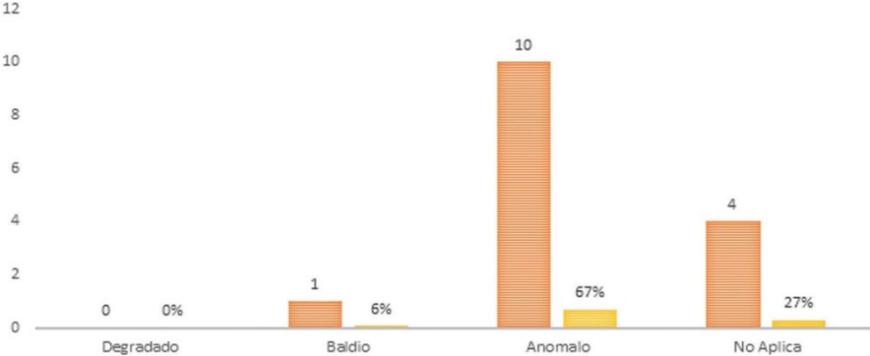


De la gráfica 4, podemos concluir que, de los 24 lugares analizados, 17 se clasifican como salubres y los 7 restantes como insalubres, estos últimos, debido a la presencia de de- sechos, basuras y escombros en los diferentes sectores. En cuanto a términos de seguridad, 16 de los 24 lugares se carac- terizan por ser zonas principalmente seguras y los 8 lugares restantes como inseguras, debido principalmente al consumo de sustancias psicoactivas, hurtos, riñas y presencia de habitantes de calle. Por último, 23 lugares son inhabitados y solo un lugar se clasifica como habitado.

SECTOR CENTRO

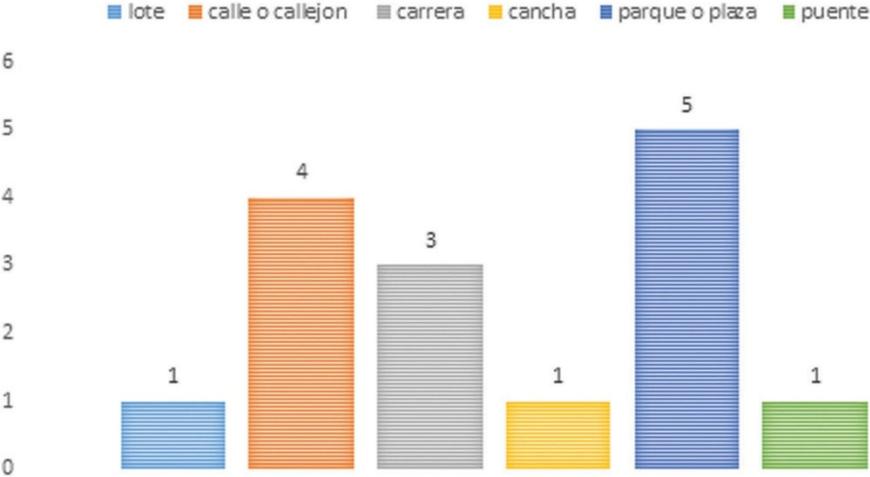
A continuación, se presentan los resultados obtenidos a partir de las fichas de observación y los registros fotográficos de las 15 zonas analizadas en el sector centro de Armenia. Los parámetros referidos tenidos en cuenta son los signos denotativos y connotativos de dichas zonas. (Ver graficas No. 5, 6, 7 y 8).

Gráfica 5. Denotatividad



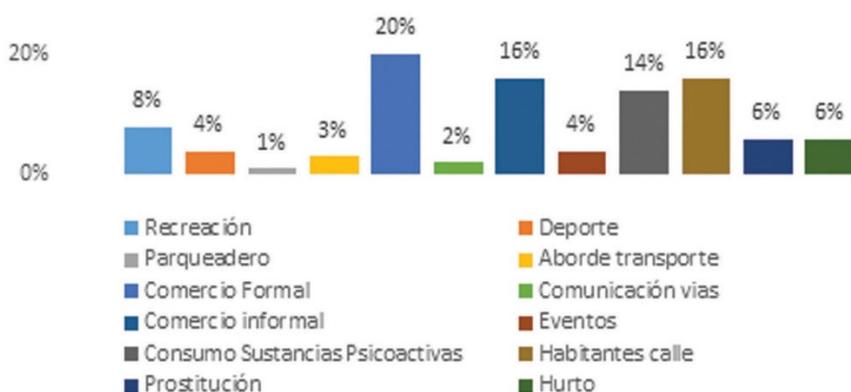
De acuerdo con la gráfica 5. Podemos afirmar que, de 15 lugares analizados en el sector centro de la ciudad de Armenia, el 67% de las zonas se clasifican como anómalas, es decir que se realizan actividades no relacionadas con su uso real o principal. En segunda instancia y con un 27 % se encuentran lugares que no se pueden clasificar como degradados, baldíos o anómalos, lo anterior se debe a que son espacios que se encuentran en óptimas condiciones de mantenimiento, limpieza y que se utilizan en coherencia con las actividades relacionadas con su uso real.

Gráfica 6. Connotatividad



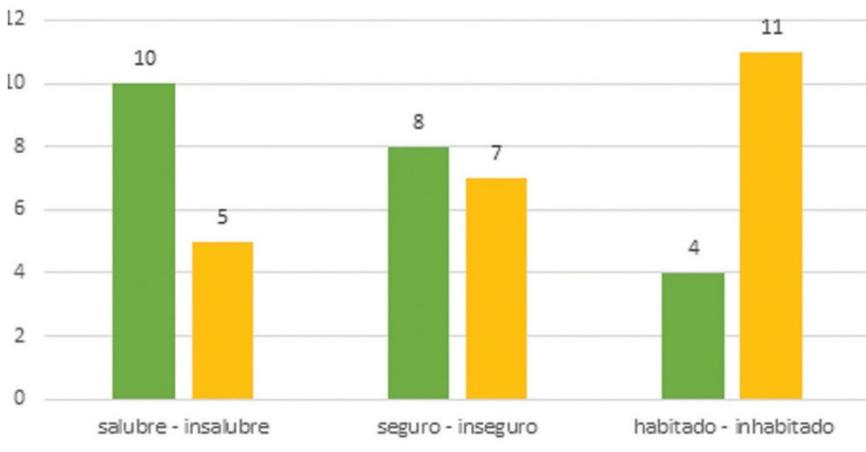
La grafica 6. Reúne las diferentes zonas analizadas en el sector Centro de la ciudad de Armenia y sus correspondientes significantes. En su mayoría, de los 15 lugares analizados, se encuentran parques y plazas principales y representativas de la ciudad (Plaza de Bolívar, Parque Sucre, Parque Cafetero, etc). Calles y carreras principales (Avenida Bolívar, Carrera 19, Carrera 15, etc.), al igual que lotes baldíos, zonas deportivas y puentes.

Grafica 7. Uso predominante de lugares



De la gráfica 7, es importante señalar que, se relacionan los 15 lugares analizados en el sector Centro de la Ciudad de Armenia y los usos predominantes de los mismos. De acuerdo con los datos arrojados, se puede afirmar que, el 20% de los usos que se les da a los lugares es relacionado con comercio formal; en menor medida, se analizaron zonas donde predomina el comercio informal (16%) y problemáticas como la presencia de grandes cantidades de habitantes de calle (16%). El 14% de las actividades de estos lugares corresponde al consumo de sustancias psicoactivas y en menor medida, pero no menos importante, a hurto y prostitución. No obstante, también se pudieron analizar lugares representativos de la ciudad que son utilizados principalmente con fines deportivos y recreativos.

Gráfica 8. Representación en torno a la noción de fealdad

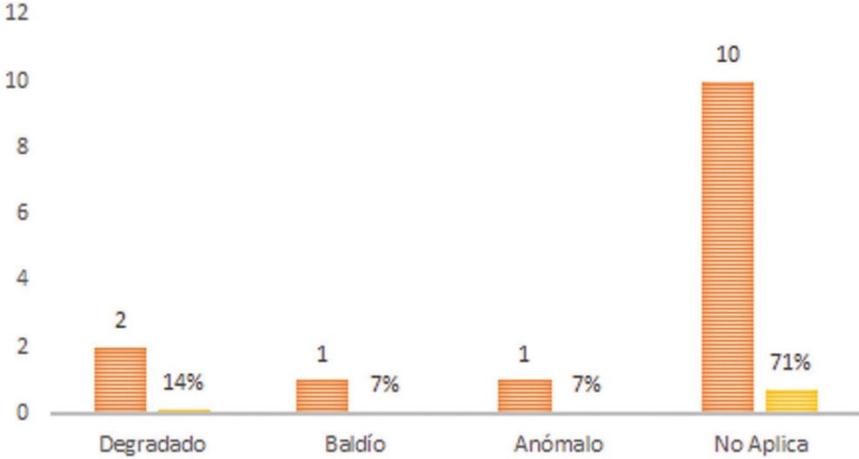


De la gráfica 8, podemos concluir que, de 15 lugares analizados, 10 se clasifican como salubres y los 5 restantes como insalubres, estos últimos, debido a la presencia de desechos, basuras y escombros en los diferentes espacios. En cuanto a términos de seguridad, 8 de los 15 lugares se caracterizan por ser zonas principalmente seguras y los 7 lugares restantes como inseguras, debido principalmente al consumo de sustancias psicoactivas, hurtos, riñas, prostitución y presencia de habitantes de calle. Por último, 4 lugares son habitados y 11 lugares deshabitados.

SECTOR NORTE

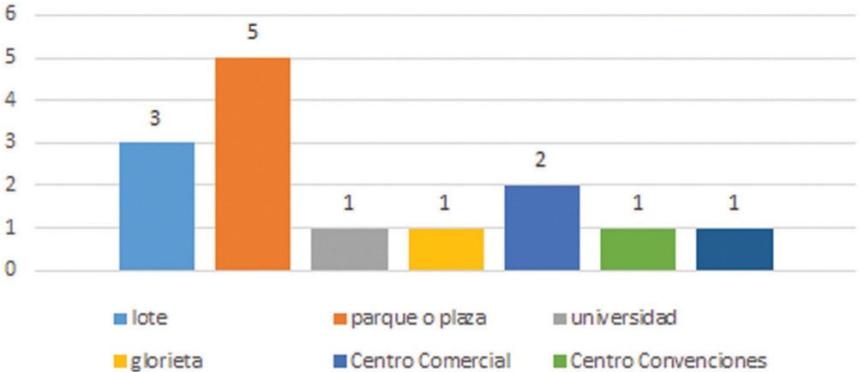
Los resultados obtenidos a partir de las fichas de observación y los registros fotográficos de las 14 zonas analizadas en el sector norte de Armenia se exponen a partir de parámetros referentes a los signos denotativos y connotativos de dichas zonas. (Ver gráficas No. 9, 10, 11 y 12)

Gráfica 9. Denotatividad



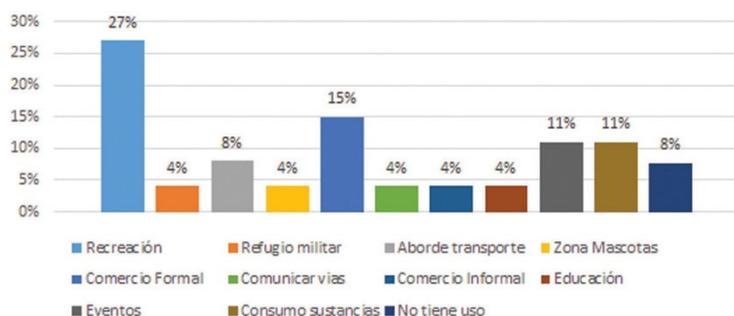
De acuerdo con la gráfica 9. Podemos afirmar que, de 14 lugares analizados en el sector norte de Armenia, el 71% de las zonas no se pueden clasificar como degradadas, baldías o anómalas, estos espacios se encuentran en óptimas condiciones de mantenimiento y limpieza, a lo cual se le da un buen uso, concordando con los fines para los que fueron creados. En segunda instancia, podemos observar que el 14% corresponde a lugares degradados, es decir, intervenidos por la acción humana que ha llevado a su deterioro. En menor medida se analizó un lote baldío, sin ningún tipo de intervención humana y un lugar anómalo, utilizado para actividades diferentes a las de sus fines reales.

Gráfica 10. Connotatividad



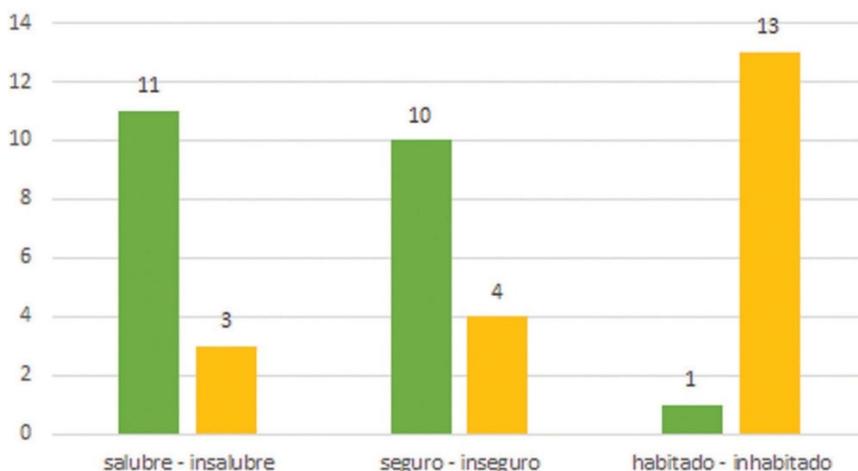
La grafica 10. Reúne las 14 zonas analizadas en el sector norte de la ciudad de Armenia y sus correspondientes significantes. En su mayoría, fueron analizados parques y plazas principales representativas de la ciudad (Parque Fundadores, Parques Aborígenes, Parque Laureles etc.), lotes baldíos, y lugares estratégicos como el Centro Cultural Metropolitano de Convecciones, el Centro Comercial Portal del Quindío, la Universidad del Quindío y la Octava Brigada.

Gráfica 11. Uso predominante de lugares



De la gráfica 11, es importante señalar que, se relacionan los 14 lugares analizados en el sector norte de la Ciudad de Armenia y los usos predominantes de los mismos. De acuerdo con los datos arrojados, se puede afirmar que principalmente, el 27% de los usos que se les da a los lugares son relacionados con recreación, y en menor medida, con un 15%, usos relacionados con comercio formal, realización de eventos y consumo de sustancias psicoactivas. Por último, se encuentran usos relacionados con paraderos de buses, zonas de mascotas, comercio informal, presencia militar y policial, entre otros.

Gráfica 12. Representación en torno a la noción de fealdad



De la gráfica 12, podemos concluir que, de los 14 lugares analizados, 11 se clasifican como salubres y los 3 restantes como insalubres. En cuanto a términos de seguridad, 10 de los 14 lugares se caracterizan por ser zonas principalmente seguras y los 4 lugares restantes como inseguros, debido principalmente al consumo de sustancias psicoactivas. Por último, se detecta 1 lugar como habitado y 13 lugares deshabitados.

4. RESULTADOS

Se presentan los siguientes resultados por zonas analizadas para una mejor comprensión del estudio realizado.

SECTOR SUR

Acorde con las fichas de observación, el registro fotográfico y los testimonios por parte de ediles de la zona sur de la ciudad de Armenia. Podemos concluir que, de los lugares que fueron analizados en el sector, la mayoría pertenecen a sitios salubres, en condiciones óptimas de limpieza y que son utilizados para los fines adecuados y acordes con su usos reales, esto debido a que fueron observados varios lotes, parques, canchas y zonas deportivas representativas y ubicadas en lugares urbanos pertenecientes a barrios de la ciudad, donde por lo general, existe

un presupuesto a disposición para el mantenimiento de los diferentes sectores públicos y zonas verdes. En segunda instancia encontramos sitios anómalos, que se caracterizan por ser utilizados para el consumo de sustancias psicoactivas, hurtos, riñas o alta presencia de habitantes de calle. De acuerdo con testimonios de algunos presidentes de juntas de acción comunal de barrios analizados, algunas zonas se convierten en lugares difíciles de transitar principalmente en las horas de la noche, pues durante el día son lugares donde predomina la seguridad.

En cuanto a los 3 usos principales otorgados a los lugares analizados, el primer lugar corresponde a actividades de recreación, en segunda instancia a espacios de deporte y en último lugar, a lugares utilizados para actividades relacionadas con el consumo de sustancias psicoactivas y problemáticas sociales como hurtos y riñas.

Cabe resaltar además que, los habitantes de diferentes barrios de la zona sur de Armenia opinan que, a nivel estético, los lugares no son bonitos ni feos, sino que se encuentran en un término medio, de mejora y desarrollo, donde se deben administrar adecuadamente los presupuestos para avanzar positivamente en temas de iluminación, reciclaje y educación. En conclusión, y con lo expuesto anteriormente, se puede resaltar que la mayor parte de lugares representativos analizados en la zona sur de la capital quindiana son salubres, seguros e inhabitados.

SECTOR CENTRO

De acuerdo con los datos reflejados en el análisis anterior, la zona centro de la ciudad de Armenia, se resalta que, de los 14 lugares representativos que fueron elegidos intencionalmente para ser analizados, la mayor parte pertenecen a sitios anómalos, es decir, que se utilizan con fines diferentes a las actividades para las cuales fueron creados dichos espacios, lo anterior, debido a que existen diferentes problemáticas sociales como el consumo de sustancias psicoactivas, la alta presencia de habitantes de calle, el comercio informal y la prostitución, haciendo que ciertos lugares de la zona centro de la ciudad, sean clasificados como inseguros, insalubres o habitados inadecuadamente. Se resalta que, en menor medida, los espacios que fueron observados, no se encuentran categorizados como degradados, baldíos, o anómalos, puesto que se

realizan actividades adecuadas en estos lugares, principalmente relacionadas con comercio formal. Igualmente, son espacios que se encuentran en óptimas condiciones de limpieza y mantenimiento, entre estos podemos resaltar el Parque Sucre, El Centro Comercial de Cielos Abiertos, y la carrera 15 de Armenia.

En cuanto a los testimonios de los ediles y habitantes de la zona, el centro de Armenia requiere de vigilancia, principalmente en los lugares donde existen mayor cantidad de problemáticas, igualmente aseguran la importancia de que se puedan ver reflejados los impuestos en la mejora de los espacios con fines estéticos, puesto que no consideran estos lugares como bonitos, sino como sectores que deben ser completamente remodelados.

SECTOR NORTE

En la zona Norte de la ciudad de Armenia, fueron seleccionados 14 lugares representativos del sector, de los cuales, el 71% no fue clasificado como degradado, baldío o anómalo, debido a que estos lugares se encuentran en óptimas condiciones de limpieza y son espacios salubres que están en constante mantenimiento, siendo utilizados acorde con las actividades relacionadas y fines reales. En menor medida, se pudieron encontrar espacios degradados, los cuales se encontraban siendo intervenidos con fines estéticos. Por último, se identificaron lugares baldíos y anómalos con un porcentaje del 7% cada uno. De acuerdo con la información entregada a través de la entrevista del edil de la zona, se puede considerar que el norte de Armenia es una zona segura, sin embargo, existen momentos donde se puede alterar la seguridad, especialmente en las horas de la noche, donde se han presentado casos de hurto contra habitantes del sector, transeúntes y estudiantes, principalmente a la salida de las universidades, sin embargo, en mayor medida y en cuanto a fines estéticos, los habitantes de esta zona, consideran que los espacios son agradables, salubres y seguros. Los tres principales usos entregados a los lugares analizados están relacionados con la recreación, el comercio formal y la realización de eventos.

5. DISCUSIÓN

El uso que se le da a los espacios es lo que, en cierta medida, define la manera en cómo las personas ocupan, acondicionan y perciben, lo que hace parte de la identidad colectiva de una comunidad, lo que los identifica con estos espacios. De tal manera, las personas realizan ciertas acciones que las llevan hacer uso y a tomar pertenencia sobre el territorio, por ejemplo, el tránsito por una calle de gran valor histórico, la reunión en ciertos lugares o establecimientos, e incluso, en la antítesis de la situación, el soslayo de algunos otros espacios que pueden llegar a generar por sus atributos, valoraciones negativas (inseguridad, miedo, repulsión).

Ahora bien, podemos decir que las estéticas urbanas expresan la respuesta del individuo concreto frente a su experiencia vital en la ciudad, el saber se convierte en acción y unida a la acción está la conciencia individual como el origen del conocimiento y de la acción colectiva (Varón, 2005).

Paralelamente a esto puede distinguirse un proceso de interacción social que implica una reciprocidad constante entre las personas, los objetos y ambientes, cuestión que provee a los grupos de un entendimiento de sentido ligado con una forma específica de adquirir y comunicar el conocimiento e información en muchas dimensiones. Por tanto, se puede inferir que de la enorme cantidad de datos arrojados por la experiencia sensorial cotidiana dentro de la ciudad (por ejemplo la luz, calor, sonidos, olores), los sujetos perceptuales toman aquella parte susceptible de ser agrupada en la conciencia para generar una representación mental (Oviedo, 2004), y de esta forma establecer abstracciones con diferentes grados de complejidad que abarcan tanto la dimensión individual como la colectiva, esto según el número de estímulos a los que se exponen.

Diremos pues que, si la representación comprende formas de conocer y reconocer la realidad circundante, la percepción e interacción obedecen al modo en que los individuos y los grupos se apropian de la información para construir la representación del entorno inmediato y sobre ello poder llegar a tomar acciones respecto a ciertos fenómenos.

Sin embargo, en este caso, cuando se habla de la representación de lo popular y su encarnación en la ciudad, es necesario aludir al referente sobre el que reposa el concepto, más aún, si se alude a espacios físicos: calles, parques, estructuras con determinados atributos.

Ahora bien, es necesario realizar una sucinta aclaración respecto a la noción de lo popular abordada en este texto. Pues al citar este término, no tratamos únicamente de oponer los saberes y prácticas tradicionales al proyecto de la modernidad, como algunos podrían interpretar ligeramente. Se requiere ir un poco más allá, dado que, si tomamos lo popular como elementales manifestaciones folklóricas, estaríamos limitando el significado del término a una simple ruptura entre lo anterior y lo actual (moderno/tradicional), para algunos. Por otra parte, se debe, para efectos de esta propuesta, desvincular lo popular de lo meramente marginal y subordinado. En este sentido, lo popular no lo referiremos como “una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los diversos grupos o sectores” (García, 2001, p. 39), ello entorno a sus prácticas y formas de representación, que a su vez son mediadas por sistemas culturales, políticos y económicos. Lo anterior, sugiere una construcción grupal y dinámica que se aparta de modelos estáticos y asépticos que pretenden protegerse de todo asomo de transformación. Lo fluctuante se consolida pues como una de las características del sentido de lo popular que aquí se quiere plantear.

Retomando a Eco, es necesario subrayar que la forma del objeto estético denota la función basándose solamente en un sistema de expectativas y de hábitos adquiridos y, por lo tanto, apoyándose en un código o códigos que se establecen social y culturalmente. A tal respecto, nos menciona Jean Marie Klinkenberg (2006), que el individuo desglosa el mundo de acuerdo con su cultura, sus tradiciones; pero también según sus necesidades vitales y los estímulos a los que es confrontado.

En términos generales, este asunto puede derivar en una especie de sutil deformación progresiva de las funciones ya conocidas y de los significados preestablecidos. Lo que genera una reorientación en el uso y consecuentemente una resignificación de los lugares y las formas. En este estudio, como se ha indicado, el énfasis va marcado por los usos y se

podría sumar igualmente los desusos que llevan a la construcción de una representación de lo popular manifiesta en algunos lugares o zonas dentro de la ciudad.

6. CONCLUSIONES

Se pudo concluir que, de acuerdo principalmente al contexto, la historia o el uso que se le da a ciertos lugares, se construyen imaginarios colectivos que comienzan a definirlos. Igualmente, características sensoriales como la luz, el calor, el sonido o los olores que son emitidos en dichos espacios, generan representaciones mentales en los habitantes de la ciudad. En el caso de Armenia, la mayor cantidad de los lugares que fueron identificados como anómalos, son sitios donde se realizan actividades relacionadas con su fin principal o ideal, sin embargo, en segunda instancia, tienen usos diferentes e inapropiados (Consumo de sustancias psicoactivas, hurtos, riñas, prostitución, comercio informal, etc.). No obstante, cabe aclarar que las actividades cambian predominantemente en las horas de la noche, cuando, según ediles de diferentes comunas, la mayor parte de los espacios de la ciudad se tornan difíciles de transitar. Igualmente, se pudo evidenciar que, según los lugares analizados, la mayor cantidad de los sitios anómalos se encuentran en la zona centro de Armenia, un sector altamente comercial. En segunda instancia, se encuentran ubicados en el sector sur de la ciudad, sin embargo, en esta zona predominan los lugares residenciales y con fines de ocio. En última instancia, se encuentran lugares anómalos en el sector norte de Armenia, aunque esta clasificación suele ser menos frecuente en esta parte de la ciudad, puesto que también se considera un sector residencial, universitario y primordialmente seguro.

Por lo tanto, la información que se genera a nivel individual y grupal sobre los aspectos perceptuales y representacionales de dichos lugares, permiten la localización/selección de estos y la regulación o reorientación de las actividades que allí tienen lugar.

Lo anterior, se da en torno a lo que hemos resuelto denominar una estética de la cotidianidad urbana, la cual permite en última instancia la

calificación (forma de evaluación y valoración: representación) de la ciudad por parte de sus habitantes.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Se agradece a cada una de las personas que participaron en esta investigación de manera activa o pasiva. A la Universidad del Quindío, gracias por el apoyo institucional incondicional. Sin ellos esta propuesta investigativa no hubiese sido posible.

8. REFERENCIAS

- Acuerdo Municipal No. 019. Por medio del cual se adopta el Plan de Manejo Territorial del Municipio de Armenia, para el período 2009 – 2023, Armenia ciudad de oportunidades para la vida. Gaceta Municipal Vol.10. Armenia – Quindío, 02 de diciembre de 2009. Colombia.
- Araya, S. (2002). Representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión. Cuaderno de Ciencias Sociales N° 127. 1ª ed. Sede Académica Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Recuperado de <http://www.efamiliarycomunitaria.fcm.unc.edu.ar/libros/Araya%20Uma%F1a%20Representaciones%20sociales.pdf>
- Borja, J. (2003). La ciudad conquistada. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Di Giacomo, J. P. (1987). Teoría y métodos de análisis de las representaciones sociales. En: Páez, D. Villareal, M., & Etxeberria, A. (Eds.) Pensamiento, Individuo y Sociedad. Cognición y Representación Social. (pp. 296-316) Madrid, España: Ediciones Fundamentos.
- García-Canclini, N. (2001). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Barcelona, España: Paidós.
- García-Doménech, S. (2015). Estética e interacción social en la identidad del espacio público. Arte y Ciudad. Revista de Investigación, (7): 195-212. Recuperado de <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/download/208/304/350>
- García-Doménech, S. (2015, diciembre). Espacio público y comercio en la ciudad contemporánea. DEARQ - Revista de Arquitectura, (17): 26-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3416/341645612003.pdf>

- García-Doménech, S. (2014). Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad. Recuperado de contemporánea. Arte, individuo y sociedad 26 (2): 301-316.
https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n2.41696
- Hernandez, R; Fernández, C. y Baptista M. (2014). Metodología de la investigación. México D.F.: Mc Graw Hill.
- Ibáñez, T. (1988). Ideologías de la vida cotidiana. Barcelona, España: Editorial Sendai.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: Fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (Ed.), Psicología Social II: Pensamiento y vida social (pp. 469-494). Barcelona, España: Paidós. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Denise_Jodelet3/publication/327013694_La_representacion_social_fenomenos_concepto_y_teoría/links/5d04bde3a6fdcc39f11be9fd/La-representacion-social-fenomenos-concepto-y-teoría.pdf
- Klinkenberg, J. M. (2006). Las familias de los signos. Capítulo V., numeral tres: Retorno a las nociones de arbitrariedad y de motivación. En Manual de semiótica general (pp.189-199). Bogotá, Colombia: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Recuperado de https://www.utadeo.edu.co/files/node/publication/field_attached_file/pdf-manual_de_semiotica-_pag.-_web-10-15.pdf
- Mead, G. H. (1934). Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago, University of Chicago Press.
- Moscovici, S. (1969). El psicoanálisis, su imagen y su público. Buenos Aires, Argentina: Huemul S. A.
- Mukařovský, J. (1997). Escritos de estética y semiótica del arte. Colección Comunicación Visual. Editorial Barcelona, España: Gustavo Gili S. A.
- Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. Revista de Estudios Sociales [Dossier], 18: 89-96. Recuperado de: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res18.2004.08>
- Varón, A. (2005). Walter Benjamín, pensador de la ciudad: Usos y recepciones en América Latina. (Maestría en Comunicación Educativa, Universidad Tecnológica de Pereira). Colección ciudadana de a pie. Postergraph. Pereira, Colombia.

PATRIMONIO INDUSTRIAL: SALTOS DEL DUERO, MOLINOS, ACEÑAS, BATANES, PISONES

JOSÉ MARÍA MENÉNDEZ JAMBRINA

Escuela de Arte y Superior de Diseño de Zamora

1. INTRODUCCIÓN

Hacia 1861, la provincia de Zamora tenía censados la no poca cantidad de 520 molinos y 11 fábricas con un total de 734 piedras de molienda y 670 operarios. Los molinos más importantes se encuentran en los ríos que mantienen caudal durante todo el año. Aunque muchos sólo podían moler pocos meses en época de lluvias, moliendo día y noche para aprovechar los recursos hídricos. La importancia de los molinos hidráulicos en el hoy llamado “*Sistema Duero*” se constata con la existencia de numerosos grupos e importantes grupos de aceñas a lo largo del curso de los ríos. Su propiedad siempre estuvo ligada al poder territorial, político, eclesiástico y económico, y han supuesto una vital fuente de recursos desde épocas de repoblación, fundamentales para el asentamiento de población y su alimentación. Fueron los musulmanes quienes, durante su presencia en la península, difundieron la rueda de eje horizontal o vitruviana como medio de aprovechamiento de la fuerza del agua. La importancia de los molinos es indudable para el desarrollo agrícola, industrial y social. Hay constancia de molinos desde el siglo X en adelante, y muchos de ellos han estado operativos hasta los años 60 del siglo XX.

Imagen 1. Aceñas de Olivares o del Cabildo en Zamora



Foto producción propia.

Construir en el cauce del río no era sencillo, fueron los constructores de puentes y catedrales quienes los edificaron. Sometidos a los efectos de las crecidas requerían constantes mantenimientos, gastos inasumibles por el pueblo llano, fueron los nobles y el clero sus propietarios y gestores, a los que se pagaba un tributo en forma de grano por la “*maquila*”, que producían importantes rentas por su utilización.

Con la aparición de los saltos hidroeléctricos la mayoría de los molinos y aceñas entraron en un progresivo abandono de su actividad molinera: la electricidad fue sustituyendo paulatinamente a la energía hidráulica. Una vez perdida su actividad industrial, llegó el abandono, la ruina y el olvido, mientras que otros fueron engullidos por las aguas de los embalses, de manera que sus restos sólo son visibles cuando las aguas bajan drásticamente de nivel, como ha sucedido este verano de 2021 con el desembalse radical para generación, o la sequía del año 2017, dejando a la vista el cauce original del río -a secas- y las ruinas de antiguos pueblos, puentes y molinos en sus riberas. Todo ello ha producido la desaparición de los molinos de la memoria colectiva, como si nunca hubieran existido.

La fascinante historia de los embalses hidroeléctricos comienza con la construcción y explotación de “*El Porvenir de Zamora*”, un pequeño salto obra del ingeniero *Federico Cantero Villamil*, figura clave en el desarrollo de los saltos del Duero, verdadero descubridor y promotor del potencial energético que el Duero en España, Douro en Portugal, ofrecía en aquella época.

Duero, su nombre proviene del latín *Durius flumen* con origen en la raíz celta, es el río más importante del noroeste peninsular, con grandes aportaciones de sus afluentes, especialmente el Esla más caudaloso que el propio Duero. Es la mayor cuenca hidrográfica y el mayor caudal absoluto de la Península Ibérica, recogiendo aportaciones de la cordillera Cantábrica, de los sistemas Ibérico y Central.

Los grandes desniveles en el curso del río Duero entre España y Portugal, y sus grandes caudales lo convierten junto a sus afluentes en el mayor potencial hidroeléctrico de la Península Ibérica. Ese tramo internacional del río es un territorio marginal, históricamente pobre, sin apenas recursos ni comunicaciones ni carreteras, por supuesto sin electricidad, con un modus vivendi similar a la Edad Media y escasísimas posibilidades de desarrollo, en ambos lados de la “Raya” como se denomina la frontera con Portugal que marca el propio cauce del Duero, pues una orilla pertenece a cada país, con idéntica situación o incluso más agudizada:

“Federico Cantero Villamil consciente de la pobreza de la provincia de Zamora, la menos favorecida de entre todas las limitrofes, Valladolid, León y Salamanca, y conocedor desde su etapa universitaria de las extraordinarias condiciones del río Duero, aguas abajo de Zamora, como “mina” generadora de energía hidroeléctrica, sueña, imagina y trabaja para transformarlo en uno de los complejos hidroeléctricos más importantes de la Europa occidental.”

Así se explica la construcción del Salto de San Román en 1898, de los más antiguos de España, y la creación de la sociedad anónima el Porvenir de Zamora –nombre intencionado por demás- con la que se aborda la aventura de su construcción y se quiere impulsar la creación de un tejido empresarial inexistente hasta entonces, capaz de transformar una provincia preferentemente agrícola y ganadera en un referente industrial.

Fueron los anhelos y proyectos de un visionario buscador de energía abundante y barata adelantándose al futuro en tres décadas, Sus sueños fueron vitalizantes y regeneracionistas. Sus utopías fundamentadas en concesiones y sólidos proyectos técnicos, hubieran sido capaces de sacar a Zamora de su aletargado retraso industrial si las circunstancias sociales, económicas y culturales hubieran sido otras, pero no, fueron tozudamente adversas impidiendo el salto adelante de la industrialización basada en la energía que el joven ingeniero sabía cómo y dónde

conseguir. Tarea imposible en una provincia donde en 1950 permanecían más de 200 pueblos sin energía eléctrica.

(Sueños de espuma y electricidad. La figura de Federico Cantero Villamil y la industrialización de Zamora. Federico Suárez Caballero. Necotium XIX, XX, XXI, Comercio e industria en Zamora, Museo Etnográfico de C^a. y León. 2007)

Es el ingeniero *Federico Cantero Villamil* el pionero explorador y descubridor del potencial del energético del Duero y de sus afluentes como el Tormes, el Huebra y el Esla, quien construye el primer salto en los últimos años del siglo XIX, y proyecta otros saltos como el de las *Estacas* o de Fermoselle en 1906, el salto del *Ladrón o del Gitano* en 1914, cercano a San Román, el salto de Salamanca para la casa *Vickers* en 1915. En 1917 obtiene la concesión y proyecta el salto de *Santiago*, y el salto de *Trechón* en 1917, el proyecto del salto de la *Paz* en 1920, proyectando un futuro posible basado en la generación de energía hidroeléctrica.

El río Duero en su tramo fronterizo con Portugal, desciende en un brusco desnivel en torno a 400 metros en su caída desde la meseta (600 m.) a las tierras bajas portuguesas (200 m.) formando paredes casi verticales, especialmente en los llamados *Las y Los Arribes del Duero*. Es el tramo internacional, encajonado a lo largo de unos 110 kilómetros, aunque también en otros lugares de su recorrido, siendo por tanto ubicaciones óptimas para la construcción de presas, tanto en el Duero como en sus afluentes. Tal es así que incluso se crea en los *Arribes* un microclima mediterráneo. Declarada la zona Parque Natural, asombran y sobrecogen sus dimensiones, incluso hoy con la altura de los cañones mermada por las presas.

La cuenca del río Esla discurre de este a oeste y la integran los ríos Cea, Esla, Porma, Curueño, Torío, Bernesga, Luna, Omaña, Órbigo, Tuerto, Duerna y Eria, en la provincia de León, En la provincia de Zamora el Tera y el Aliste. En todos ellos existen antiguos molinos, serrerías o batanes y por supuesto presas de mayor o menor entidad en función del caudal disponible.

El río Duero con sus afluentes por la margen derecha Sousa, Esla, Tua, Teixeira, Sabor, Támeiga, Valderaduey, Pisuerga, Corgo, Tera, Pisuerga

y Esla. Por la izquierda el Riaza, Rituerto, Adaja, Duratón, Cega, Zarpadiel, Tormes, Águeda, Huebra, Torto, Côa, Tedo, Távora, Cabrum, Varosa, Paiva, Bestanca, Guareña, Arda y Eresma.

Sería conveniente hacer un esfuerzo para borrar la “*raya*” de la frontera e incorporar los territorios “del otro lado” por donde los ríos continúan su transcurrir y siguen siendo fuente de energía. Cuestión importante puesto que parecemos olvidar que existe un más allá de ese límite político, que mucho antes fue un territorio común de reconquista y repoblación: el *Reino de León* que comprendía Asturias, Galicia, León y Zamora, al que pertenecía el norte de Portugal mucho antes de que Castilla y Portugal existieran como reinos independientes. Territorio y ciudades que fueron perdiendo importancia estratégica a medida que avanzó la reconquista al sur del Duero: la Extremadura, Extremo-Douro, iniciando su progresiva, lenta e implacable decadencia hasta nuestros días, en que llegamos a esa “*España Vacuada*” obviando que existe un territorio al otro lado de la frontera de características orográficas, culturales, humanas, necesidades y problemáticas prácticamente idénticas, de la que no se habla ni se representa en los mapas políticos o en los del tiempo atmosférico de televisión, que sin embargo existe y forma una unidad territorial inseparable: la Península Ibérica, por lo que quizá sería más adecuado hablar de la “*Iberia Vacuada*”...

Iberdrola es heredera de las empresas concesionarias originales: *Sociedad Hispano Portuguesa de Transportes Eléctricos* creada en 1918 y fusionada en 1924 al *Consorcio Saltos del Duero* constituida por el *Banco Bilbao* con el 50%, el 25% de la *Sociedad General de Transportes Eléctricos* y el 25% por *D. Horacio Echevarrieta*, dando lugar a la “*Sociedad Hispano Portuguesa de Transportes Eléctricos-Saltos del Duero*”, rematando toda la operación en 1926 cuando la *Dictadura de Primo de Rivera* otorga concesión definitiva a estas sociedades de capital vasco, el aprovechamiento global del río Duero y sus afluentes.

Con este planteamiento se proyecta el salto de *Ricobayo* en el río Esla, una fuente de energía cinco veces superior al consumo nacional de entonces, que incluiría posteriormente el aprovechamiento integral del Duero, así como de sus afluentes el Esla, Tormes y el Huebra. En 1935 comienza el suministro de de 138.000 voltios a través de la línea “*Esla-*

Alonsótegui “, del salto de Ricobayo teniendo como primer destinatario al mercado de Bilbao y como primer cliente a *Hidroeléctrica Ibérica*.

En 1944, se fusionaron las sociedades: *Hidroeléctrica Ibérica* y *Sociedad Hispano Portuguesa de Transportes Eléctricos-Saltos del Duero*, y nace *Iberduero*, que bajo el manto protector del Régimen de Franco, continúan su colonización: en 1943 comienza la construcción del salto de *Villalcampo*, en 1943 el salto de *Castro*, en 1948 el salto de *Saucelle*, y en 1962 el colosal salto de *Aldeadávila*, con una potencia total de 718.200 kilovatios, doblando la producción hidroeléctrica de *Iberduero*, siendo el aprovechamiento hidráulico de mayor potencia de Europa Occidental. La Presa de Almedra con su central Villarino, comienza a construirse en 1963, y en 1970 lo inaugura *Francisco Franco*. Ya en 1991, *Iberduero* se fusionó con *Hidroeléctrica Española*, dando lugar a *Iberdrola*.

En España ríos y costas son dominio público, y sólo pueden operar bajo una concesión estatal. En esta línea, hay que citar las concesiones que el Estado, o mejor dicho las distintas formas de Estado que se han sucedido en este último siglo, otorgando prórrogas a los vencimientos. Las concesiones establecían 99 años como plazo máximo de concesión -menos de un siglo para evitar que pudieran reclamar la propiedad-. Una vez vencidos esos plazos en teoría deberían revertir al Estado. En el caso de *Ricobayo* debería haber sucedido en el año 2010.

Según una norma de rango menor del reglamento de la época, si las eléctricas reinvertían, cosa que por supuesto hicieron. La fórmula: hacer otra central y conseguir ampliar la concesión. Así en 1990 *Iberduero* presentó un proyecto de ampliación llamado *Ricobayo II*, añadiendo 151 megavatios de potencia, proyecto que sólo salió publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia* y en el tablón de anuncios del ayuntamiento de la localidad. No hubo alegaciones.

El Gobierno del PSOE con *Felipe González*, amplió la concesión de explotación de *Ricobayo* otros 30,33 años, hasta 2040, otorgando a *Iberduero* una concesión de más de 100 años lo que resulta preocupante puesto que esta prórroga no tiene en cuenta que se superan los 100 años. En el año 96, el Gobierno del PP con *José María Aznar* nombró

secretario del Agua a *Benigno Blanco*, director de los servicios jurídicos de *Iberdrola*. No existe un registro público en el que consultar la caducidad de las concesiones hidroeléctricas.

Durante décadas, la opacidad ha sido la política dominante con la que se han renovado las concesiones, con diferentes gobiernos sin ningún tipo de información o debate público, lo que sumado a la política de las compañías de litigar para que molinos y presas perdieran sus derechos y concesiones deja un panorama desolador, monopolista, totalmente opaco de un negocio que se adivina fabuloso.

La central de *Ricobayo* está amortizada, automatizada y gestionada desde un centro de control a distancia -como todas las demás- por lo que los trabajadores de la empresa prácticamente han desaparecido, y el poblado en el que vivían con sus familias, cerca de 400 personas ha quedado despoblado, alojando en la antigua escuela parte del archivo de la empresa, y donde sobrevive de milagro el famoso *Laboratorio de Hidráulica*, creado para investigar y recrear soluciones para el inmenso socavón que la presa produjo al evacuar el agua por el aliviadero de superficie: un error de cálculo que a punto estuvo de acabar con ella, además de provocar un serio conflicto internacional y diplomático con Portugal y un serio desastre ecológico aguas abajo de la presa en el cauce del Esla y en el cercano Duero donde desemboca, al arrastrar toneladas y toneladas de granito socavado con la fuerza de su caída. La erosión que se llevó media montaña hoy sigue siendo visible y fue el motivo por el que el ingeniero *Orbeago* padre de la presa, acabó sus días perdiendo el juicio sin hallar solución al problema. Historia también rodeada de ocultismo, opacidad y por supuesto pocas personas conocen.

En el *Laboratorio de Hidráulica* se desarrollaron los “frenos” que dispersan la energía del agua en su caída, y resultó fundamental en los ensayos para la construcción de la presa de *Aldeadávila*. Hoy es visitable junto con la célebre iglesia visigoda de la población *San Pedro de la Nave*, motivo de orgullo de la empresa por su traslado piedra a piedra en 1930, al *Campillo*, para evitar que quedara bajo las aguas, a instancias de *Manuel Gómez Moreno* su descubridor.

La popular y multitudinaria carrera ciclista “*trofeo Iberdrola de Ciclismo*” que la empresa patrocinó durante décadas, en la que rodaron y ganaron deportistas notables, ha dejado de celebrarse. Una vez cumplido su *Quincuagésimo aniversario*, Iberdrola celebró y festejó este evento invitando y concentrando a los ganadores de todas sus ediciones, celebrando actos en *Ricobayo*, *Muelas del Pan* y *Zamora*, una exposición de fotografías del evento y el intento de publicar un libro conmemorativo que finalmente no se editó, comenzó entonces su deriva hasta la total desaparición del patrocinio.

Algo parecido ha sucedido con oficinas, viviendas, propiedades y empleados que la empresa ha ido reduciendo y vendiendo paulatinamente a lo largo de los últimos años, reduciendo su presencia y el número de trabajadores notablemente. Como muestra un botón: hasta hace poco hubo personas cuyo trabajo era “leer los contadores” de los abonados. Fueron sustituidos por “*contadores inteligentes*” cuya lectura se efectúa de forma automatizada.

Por otra parte, las presas portuguesas propiedad de EDP, *Energía de Portugal*, una vez terminada su concesión han sido adquiridas recientemente por un consorcio francés liderado por *Engie* en una operación de 2.200 millones de euros.

No hay manera de saber cuánto ingresan por las presas hidroeléctricas. El precio de hoy, día 23 de diciembre de 2021, del megavatio en el mercado mayorista está en una nueva cifra de récord y sobrepasa los 400 euros. El impacto económico de las rebajas fiscales en las cuentas públicas desde que se adoptaron en 2021 en rebajar el IVA para compensar al consumidor son de unos 6.000 millones de euros.

Así como el nombre y la entidad de las distintas empresas que se fraguaron hace un siglo en torno al Duero han ido cambiando a través del tiempo, su imagen también lo ha hecho. Su identidad corporativa actual sugiere una imagen de energía verde y limpia que apuesta por las energías renovables convertida hoy en una potente multinacional. Lo que no ha servido para impulsar ni proporcionar un desarrollo territorial equitativo a los lugares donde se ubican los saltos y presas que han hecho posible semejante crecimiento. El secular subdesarrollo en el que

continúa Zamora, su provincia, así como la parte portuguesa, no parece vislumbrar solución alguna que detenga la sangría demográfica ni económica: ha perdido casi 4.000 electores desde los comicios de mayo de 2019 hasta la nueva convocatoria de elecciones de *Alfonso Fernández Mañueco* para el próximo 13 de febrero de 2022. Pérdida de población, de electores y de representación parlamentaria.

2. OBJETIVOS

Entre las localidades de Tordesillas y Zamora, en el río Duero se ubica un valioso conjunto de aceñas concentrados en poca distancia. Fueron de gran importancia en la historia económica y tecnológica vinculada al aprovechamiento de los recursos fluviales. Tienen en común la utilización de piedra de sillería en su construcción y la utilización de arcos de medio punto y bóvedas de cañón en los cárcavos que alojan los engranajes de los molinos, con ladrillo (adobe en otro tiempo), en la parte alta de los cuerpos.

Ninguna de estas singulares arquitecturas se encuentra en estado de explotación para lo que fueron construidas. En estado de abandono, ruina y tomadas por la vegetación, son testimonios olvidados del aprovechamiento de recursos fluviales, y de una tecnología evolucionada a través de los siglos utilizando la fuerza del agua para mover los mecanismos e ingenios con los que molturar cereales para obtener harinas.

Estos conjuntos hidráulicos se denominan aceñas, y han estado en activo hasta hace pocas décadas. Algunas han cambiado de uso y han sido rehabilitadas para su visita pública o para usos distintos a los originales; el emplazamiento e infraestructura de otras ha sido aprovechado para nuevas instalaciones de

obtención de energía eléctrica; y la mayoría se conservan sin ningún aprovechamiento directo.

(Dirección General de Patrimonio Cultural Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León.

ACEÑAS DEL DUERO Tordesillas, Toro y Zamora, San José. J. Y Fernández J. 2□□□)

En Tordesillas se conocen cinco aceñas desde la Edad Media. En la mayoría de ellas intervino el monasterio de *Santa Clara*, aunque la fragmentación de la propiedad impidió que llegara a poseer un control total sobre estas explotaciones. La posesión de las aceñas sobre el río Duero se convirtió en una línea económica prioritaria de actuación para la comunidad de Tordesillas. En un proceso lento y continuado, que duraría más de cinco siglos, las *Clarisas* consiguieron hacerse con la titularidad de los citados ingenios, y de sus rentas. En el Diccionario Geográfico de *Pascual Madoz*, a mediados del siglo XIX, esa parte del río Duero, junto al puente de piedra, constará ya como “*Aceñas de las Monjas*”, y con el de “*Aceñas y Batán de las Monjas*”.

El monasterio de Santa María la Real de Tordesillas □□□□ 5□□ Tesis Doctoral. S. Rodríguez 2□□□

La aceña de *San Miguel del Pino*, ubicada unos seis kilómetros aguas arriba de Tordesillas. De origen medieval, tuvo en tiempos, tres pilas de batán, por lo que podríamos relacionar la explotación ganadera del convento con el negocio de la lana en Castilla. En actividad hasta época reciente se encuentra abandonada y en ruinas, pero su azud ha sido aprovechado para canalizar el agua a una central eléctrica. Sus modificaciones han afectado a los dos cuerpos que se mantienen en pie. Construidas las partes más importantes en piedra de sillería, quedan también restos de la casa del molinero, donde vivieron varias familias hasta fechas recientes.

Aceña de la Peña, cercana a la ermita de *Nuestra Señora de la Peña* unos cuatro kilómetros aguas arriba del puente de Tordesillas, junto a un cortado que provoca un desnivel de diez metros. Formó parte de un complejo harinero, una incipiente fábrica de harinas. La aceña construida en piedra de sillería fue reformada en el primer tercio del siglo XIX. Consta de tres cuerpos huecos, el primero se ha unido a la orilla por sedimentos de arena que deposita el río, y por supuesto abandonada.

Aceña del Puente, se ubica en los arcos de la orilla izquierda del puente de Tordesillas, “*so el puente*” bajo el puente, es de los escasos ejemplares de esta tipología en la región, y recuerda a los molinos de barcas con ruedas de paletas. Pudo ser construida a finales del siglo XI, y de

la primera mitad del siglo XX son las dos grandes palas metálicas y engranajes que vemos hoy en desuso.

Aceña del Postigo. Destacan la potencia de sus muros de piedra de sillería con sus tres cuerpos huecos altos unidos por un puente que les da acceso y el transporte de mercancías. La buena fábrica de sillería es lo que ha permitido que se conserven buena parte de sus estructuras, destacando los potentes tajamares, los espaldones escalonados, los cárcavos de los cuerpos molineros y sus bóvedas de piedra. No queda nada de la maquinaria ni de las cubiertas.

Aceña de Osluga, en la orilla derecha del río, a dos kilómetros aguas abajo de Tordesillas, próxima al puente de la autovía a Salamanca, desde el que se pueden apreciar la pesquera y las estructuras que aún permanecen en pie. La aceña también recibe el nombre de aceña de *Madoz* y es la única de las de Tordesillas que tuvo cuatro cuerpos, lo que la convertía en la mayor de todas las de la zona. La diferencia entre las fábricas de las estructuras existentes, unas de buena sillería y otras de sillarejos, lleva a suponer la reconstrucción de algunos cuerpos dañados por las riadas, daños que se han agravado por los chopos crecidos entre los sillares del edificio.

Aceñas de Zafraguillas, junto a la orilla izquierda del río, poco más abajo de la desembocadura del *Zapardiel*, a tres kilómetros y medio, aguas abajo, de Tordesillas, siendo la mejor conservada dentro del grupo de aceñas del entorno de esta villa, tanto por el estado de sus estructuras como por la permanencia de parte de su maquinaria. La aceña se cita en el censo del *Marqués de la Ensenada*, realizado a mediados del siglo XVIII, con objeto de conocer el número de molinos y otros artefactos existentes en los pueblos. Posteriormente se cita en el Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar, editado en 1847 y escrito por *Pascual Madoz*. La permanencia de sus estructuras se debe a la calidad de su construcción, realizada con sillares regulares de piedra caliza, de buena labra, destacando la ejecución de las bóvedas de sus cárcavos, así como la solución de la proa de los tajamares, redondeados y escalonados, como los espaldones de los cuerpos de la aceña. La robustez de sus muros permitió la construcción de una planta superior sobre los muros de la aceña,

realizados en tapial y adobe, para reutilizar la edificación, que albergó los usos de serrería, en el tercer cuerpo, molino en el cuerpo central y "fábrica de luz" en el más próximo a la orilla.

La conservación de buena parte de su maquinaria se debe a su utilización hasta casi mediados del siglo XX, manteniendo dos tipos de ruedas de paletas, una de radios y palas de madera, con un núcleo y eje central de hierro; y otra, más ancha, enteramente metálica (probablemente de su transformación en fábrica de luz), cuyo eje conecta con un sistema de ruedas dentadas para la transmisión y multiplicación del movimiento. Junto a estos mecanismos, aún se mantienen varias compuertas de regulación de los canales, así como los raíles de las vagonetas que permitían la entrada y salida de mercancías a lo largo del corredor que formaban los puentes de paso entre los cuerpos de la aceña.

Aceña de la Moraleja de la que se tiene noticia ya en 1468 por la compra de las tres aceñas que realiza *Ruy Gonzales* junto con *Pedro Lopes de Calatayud*, se encuentra en la orilla derecha del río, a cuatro kilómetros y medio, aguas abajo, de Tordesillas, constituida por un singular conjunto de cuerpos

altos huecos y cuerpos bajos macizos. También se cita en el censo del *Marqués de la Ensenada*.

La importancia y cotización de la aceña queda evidenciada por las noticias de la venta que realiza en 1474 el *Almirante de Castilla* por un precio de 1.125.000 maravedís cuando, seis años antes, había sido adquirida por 770.000 maravedís, lo que prueba la enorme revalorización de la industria molinera, que era objeto de rentables operaciones especulativas ya en el siglo XV.

Aceña de Herreros a la que se refiere *Madoz*, situada en la orilla izquierda del río Duero, a unos siete kilómetros, aguas abajo del núcleo urbano de Tordesillas, de la que nada queda hoy en día pues actualmente alberga una central hidroeléctrica propiedad de la *Confederación Hidrográfica del Duero*.

Toro

La aceña de *La Peral* en la orilla izquierda del Duero. Fueron utilizadas por los mayordomos y religiosos de la ciudad de Toro, hasta que la construcción y montaje de molinos en el núcleo urbano, hicieron que dejaran de funcionar y fueran abandonadas. En el dibujo de Toro realizado por *Vaw den Wyngaerden* en el siglo XVI, se aprecian seis cubos o cuerpos.

La aceña *del Vado* se encuentra en la orilla derecha del río, a más de un kilómetro aguas abajo, del puente de hierro que cruza el Duero. Su primera construcción data de los siglos XI y XII, pero los primeros testimonios tienen su origen en el pleito que mantuvieron Toro y Zamora en el año 1505 acerca de las piedras de los molinos. Su funcionamiento se mantuvo hasta 1961 cuando la rotura del azud llevó a su abandono. En el año 2004 se llevó a cabo la restauración del último de los cubos con recursos del *Fondo Europeo de Orientación y Garantía Agrícola*.

Constaba en origen de siete cuerpos o cubos, como lo atestigua la imagen, realizada por *Hauser y Manet* y recogida en una postal numerada con el número 8 en la Colección Carbajosa. De los siete cubos que formaban la aceña, actualmente quedan en pie dos, de otros dos sólo quedan restos de las estructuras de los tajamares medio tapadas por los depósitos de arena que sedimenta el río, del resto, los otros tres cuerpos, no se aprecia ninguna de sus estructuras.

Aguas abajo, se encuentra la aceña de *Granja Florencia*, cuya configuración es sin duda consecuencia de la reforma que se realiza cuando en el año 1949, se crea la Granja a través de la *Fundación San José*, funcionando como Escuela de Formación Profesional bajo el patronato de la Administración del Estado. Posteriormente, en 1951, la explotación fue cedida a la Universidad Laboral y entre los años 1960 a 1966 fue dirigida por las Mutualidades Laborales. Más tarde hacia el año 1969 pasó a la Caja de Compensación, y con motivo de la disolución de las Mutualidades, la citada explotación se integró finalmente en el Patrimonio de la Seguridad Social (Real Decreto 255/1980, de 1 de febrero), funcionando actualmente como explotación agrícola cuya base son forrajes, cereales, maíz y girasol.

Zamora

Las aceñas de *Villalarbo*, que fueron propiedad del *Conde de Castromuevo*, en la orilla izquierda del río, son hoy una minicentral eléctrica que nada conserva de la antigua construcción, quizá el azud que conducía el agua hasta los canales de la aceña, manteniendo su función, sirviendo ahora el agua a las turbinas en lugar de hacerlo a las ruedas de paletas. La propiedad actual de la central eléctrica es una sociedad anónima llamada *Enerduero*.

Aceñas de Pinilla. Se encuentran en la ciudad de Zamora, en la margen izquierda del río, barrio de Pinilla al lado del Puente de Hierro del ferrocarril, en desuso desde hace décadas. Junto a la de Olivares y Cabañales constituían los centros industriales más destacados de la ciudad, formando parte, junto con la de Olivares, del patrimonio catedralicio hasta que, el decreto publicado en febrero de 1836 promovido por *Juan Álvarez Mendizábal*, desamortizó los bienes del clero regular, si bien mantuvo su uso de molino hasta la segunda mitad del siglo XX.

Imagen 2. Aceñas de Pinilla en Zamora.



Foto producción propia.

En la actualidad las aceñas son de carácter privado y la propiedad incluye el azud del río. Funcionan como restaurante, conservando la mayor parte de las compuertas y alguna maquinaria, incluso han restaurado una de las ruedas de palas, que es posible verla girar con el impulso del agua... en vacío. Hablamos con sus propietarios, acerca de la posibilidad de instalar generadores para autoabastecimiento, una terminal para recarga de vehículos en el aparcamiento y motoras con motores eléctricos para pasear por el río, e incluso aportar parte del alumbrado público. Todo ello resulta aberrante y es tarea imposible por las trabas administrativas y legales, y por supuesto la imposibilidad de “desengancharse” del sistema y seguir abonando las facturas a las compañías productoras. Es un buen ejemplo de las políticas monopolistas que no admiten competencia alguna, ni siquiera de autoconsumo, impidiendo cualquier atisbo de desarrollo local.

Aceñas de Cabañales, la referencia más antigua de estas aceñas se recoge en un ^o documento el 16 de octubre de 1432, existente en el Archivo de Zamora. Se trata de un acta notarial donde las nietas de *Lope Alfonso* e hijas de *Rodrigo Alfonso, Catalina e Isabel*, reciben en herencia dos días de molienda en las Aceñas de la Puente Nueva.

Fueron restauradas en 2003, manteniendo los basamentos de piedra de sillería, uniendo los diferentes cuerpos de la aceña mediante una pasarela de utilidad discutible que distorsiona la originalidad del conjunto. Al poco tiempo de su restauración regresaron a un estado de abandono con el consiguiente progresivo deterioro que conlleva. Una restauración especulativa fallida, aunque la estructura se ha visto renovada, hoy continúan sin uso y abandonadas viendo el agua pasar.

Las *aceñas de Olivares*, y sus presas fueron construidas al poco de repoblar la ciudad de Zamora. Todo parece indicar que fue obra del rey *Alfonso III El Magno de Asturias*, último rey asturiano, o el primero de León, inició la idea imperial en el siglo IX. Se casó en el año 873 con *Jimena Garcés*, de cuyo matrimonio nacieron los tres primeros reyes propiamente leoneses: *García, Ordoño y Fruela*, que ya en vida de su padre gobernaron la frontera centro-oriental, futura Castilla, Galicia, Portugal antes de ser un reino y Asturias, respectivamente. Murió en Zamora en el año 910.

Constan de ocho cuerpos. Esta disposición permitió la colocación de siete molinos, lo que, sin duda,

proporcionaba una importante producción de harina y así como rentas a sus propietarios.

Abandonadas y en ruinas durante décadas, fueron restauradas para albergar un humilde centro de interpretación de “*Industrias tradicionales*”, recreando en sus tres últimos cuerpos un pisón, un batán y un molino, de intencionalidad claramente turística que no hace justicia a la importancia que tuvieron, ni se menciona su impresionante historia ni su aportación al origen y desarrollo de la propia ciudad.

Aceñas de Gijón, pertenecieron al convento de la *Concepción*, y una de sus principales fuentes de ingresos, se tiene noticias de ellas desde el siglo XV. Tras la desamortización siguieron funcionando hasta el año 1916, cuando un incendio inició su ruina hasta la actualidad. Abandonadas a su suerte, maltrechas y sometidas a las fuertes crecidas del río, han sido incluidas en la *Lista Roja del Patrimonio* recientemente. Sorprenden por su magnitud, y en ellas la fuerza y el ímpetu del agua es considerablemente más notable que en las anteriores, de ahí que se escogiera este lugar para su construcción.

Imagen 3. Ruinas de las Aceñas de Gijón en 2019, Zamora.



Producción propia.

Aceñas de los Pisones, con el paso de los años y la aparición de nuevas maquinarias se fueron transformado en una fábrica de harinas cuyo

funcionamiento duró hasta 1960. Con el mismo nombre se construyó una nueva fábrica electrificada, hoy ya cerrada.

Aceñas de Congosta. Casi en el poblado de *Carrascal* ya en la comarca de *Sayago*, en estado de abandono, están construidas con lajas de pizarra ya abundante en la zona donde comienza a encajonarse el río que dará lugar a los cercanos *Arribes del Duero*, excepto los tajamares de sillares para hacerlos más resistentes a los empujes del agua.

Aguas abajo, existen varios molinos medio sumergidos por la subida del nivel del agua de la presa de Villalcampo. Continuando su cauce encontraremos multitud de molinos alojados y diseminados en ríos y arroyos que desembocan al Duero, más humildes y con menos capacidad de molienda.

Recuperar y regenerar todo este patrimonio olvidado, abandonado y ruinoso, víctima de las políticas monopolistas de las grandes empresas hidroeléctricas que durante casi cien años, han estado vigilantes para que se perdieran los derechos de uso del agua, hoy en su poder casi en exclusiva, podría suponer un gran proyecto para regenerar unos territorios históricamente pobres, en los que su única riqueza ha sido colonizada y “exportada” sin dejar en ellos más que una profunda huella en el paisaje.

Recuperar funcionalmente estos molinos supondría un verdadero ejemplo de restauración patrimonial y conceptual, dado que las infraestructuras más costosas que han sido construidas y mantenidas durante siglos continúan ahí: las zudas o azudes para encauzar el agua, los tajamares y sus apoyos, aliviaderos, etc. siguen ahí, esperando.

Estas instalaciones ya industriales antes de la era industrial, deben ser reconstruidas con la intención de recuperar su función original y generar energía verdaderamente limpia, dotándoles de tecnología adecuada y actual con la intención de servir a la colectividad de su territorio en alumbrado público, monumental o los propios molinos, reduciendo el consumo energético y la dependencia de las empresas monopolistas de generación y distribución, regenerando su existencia, energía limpia y cercana, empleo directo, revertir el abandono de las propias construcciones y su entorno fluvial evolucionando hacia el futuro. Ello

aseguraría su mantenimiento y supervivencia por el mero echo de ser útiles y rentables, recuperando su utilidad primigenia y razón de su existencia.

En esta ponencia nos centramos sólo en las aceñas entre Tordesillas, Toro y Zamora, por ser quizá las más representativas, aunque está claro que existen molinos y aceñas en todos los ríos, incluyendo el inconcluso *Canal de Castilla* cuya función inicial para el transporte del grano a Santander, quedó sin terminar por la construcción del ferrocarril. En él también se construyeron molinos y fábricas de harinas con las que aprovechar los desniveles. Abandonadas y en ruinas, esclusas, instalaciones e infraestructuras continúan existiendo. El Canal presta servicio para el riego, navegación residual de pequeños barcos turísticos, senderismo y cicloturismo por las sirgas.

No es aceptable que tantos molinos que han servido durante siglos se hayan abandonado en este corto periodo de tiempo, escasos 60 años, en beneficio de empresas foráneas, cuyos dividendos se reparten lejos de estas tierras donde se genera la energía, impidiendo la posibilidad de desarrollo y sostenibilidad de estos territorios, cada día más despoblados y desolados.

3. METODOLOGÍA

Resulta inverosímil que la historia reciente de los Saltos del Duero sea ignorada por la mayor parte de los habitantes de los lugares en que se ha desarrollado, instalado y conquistado durante los últimos cien años, aunque la explicación es relativamente sencilla: este desarrollo les ha sido ajeno. La población sólo ha servido como mano de obra en la construcción de los embalses, que una vez concluidos poco han repercutido en los lugares donde se ubican.

Sería conveniente comenzar una labor de divulgación de la repercusión que la construcción de los grandes embalses ha tenido sobre estos territorios que han visto y ven cómo la riqueza que producen se transporta a otros lugares. Las políticas monopolistas de las grandes empresas productoras han conseguido borrar de la memoria colectiva todos los molinos y grupos de aceñas instalados desde hace siglos en los cauces de

los ríos y arroyos, hasta convertirlos en ruinas sin uso, y que esto se asuma como algo normal. Entre otras causas pueden estar la escasa población esencialmente agrícola, sin masa obrera, poco reivindicativa, su resignación y las políticas de la dictadura que favorecieron la construcción de presas y pantanos en su propio beneficio, de manera que aún persiste en gran parte de la población la falsa idea de que las presas las construyó *Franco*, cuando sólo las inauguraba, a veces como la presa de *Bemposta* en el Duero portugués, con *Salazar*, el dictador de Portugal.

Recuperar las antiguas infraestructuras molineras actualizándolas de manera que sean capaces de turbinar y producir energía para incorporar a la red energía limpia sin afán especulativo, crear un servicio con voluntad colectiva regenerativa, creación de escuelas taller de oficios y cantería, especialistas en turbinas, ingeniería, tendidos, suministrando energía para bombeos de canales y regantes, etc. etc. verdadera restauración patrimonial, desarrollando para ello conceptos contemporáneos tanto en los usos como en la incorporación del patrimonio al tejido social, empresarial, social y productivo.

Es necesario un cambio de mentalidad que proponga y propicie una verdadera regeneración en las políticas energéticas, sociales y de empleo para fijar población que pueda disponer de sus propios recursos naturales con naturalidad, de manera similar a como se llevó a cabo la repoblación en los siglos pretéritos, pues salvando las diferencias nuestras actuales políticas no difieren tanto de aquellos señores feudales dueños de la tierra, molinos, puentes, castillos y monasterios por los que se pagaban impuestos y portazgos, con los que se articularon los territorios.

4. RESULTADOS

Esta idea de recuperación patrimonial, social y económica, alejada de políticas especulativas y de las políticas energéticas de monopolios y oligopolios, podría suponer una gran apuesta para cohesionar la comunidad más extensa de Europa a través del río Duero que la atraviesa junto a sus afluentes, dotándola de sus propios recursos, revirtiendo al menos el

abandono y el olvido de sus molinos hidráulicos presentes en toda su geografía y verdadero motor de su economía a lo largo de su historia.

Es importante citar y recuperar la identidad perdida e ignorada de la región leonesa. Aún se denomina y se cita a los territorios del oeste zamorano y salmantino como “*tierras castellanas*” cuando en realidad forman parte de una región común junto al este portugués que nada tiene que ver con la castilla mesetaria.

Como resultado de las políticas en los últimos cien años obtenemos zonas muy castigadas por la emigración, la despoblación y el desapego: los únicos 8 núcleos urbanos que superan los 50.000 habitantes aglutinan el 47% de la población total, mientras que 1.749 núcleos urbanos con menos de 1.000 habitantes y que cubren el 75% del territorio español del Duero, cuentan con una densidad media de tan solo 7,5 hab/km², claramente en la categoría del desierto demográfico.

Esta idea de recuperación podría servir también para recuperar la conciencia pérdida de identidad dentro de una comunidad forzada y artificial asociando al territorio sus recursos naturales: la naturaleza discursiva de ríos y molinos, dejando de ser un mero atractivo turístico paisajístico contemplativo pasivo e incorporarlos a la sociedad actual como recursos activos y valiosos.

Mientras las infraestructuras molineras se han abandonado en todos los cauces de ríos, afluentes y arroyos, en la presa de *Ricobayo* han surgido dos centrales: la primera que se instala con la construcción de la presa en el año 1929, y una segunda central *Ricobayo II*, que se instala en 1990 que suma otros 151 megavatios de potencia a la infraestructura. Podría pensarse que se trata de una compensación política por la moratoria nuclear, ya que además de añadir potencia se prorroga la concesión otros 30 años más.

Las concesiones de las presas de Villalcampo inaugurada en 1949 y De Castro que entró en funcionamiento en 1952, vencerán en 2024 y 2027 respectivamente después de 75 años de vigencia. Todo parece indicar que la solución que se baraja es convocar un nuevo concurso público de explotación.

Surge un tímido debate al respecto casi marginal, iniciado por el zamorano *Luis Rodríguez San León*, ex diputado de la extinta UCD, quien ha remitido escritos al *Defensor del Pueblo*, y tres peticiones formales al Senado, al Congreso y a las Cortes de Castilla y León, para que se intervenga en el proceso de reversión de los embalses de *Iberdrola* al Estado o a la Comunidad Autónoma en unas condiciones que faciliten el desarrollo de las zonas donde se ubican las presas, muy necesitadas de inversiones con las que se pretende revertir parte de los beneficios que generan a los lugares donde históricamente se genera la energía. En la actualidad las centrales hidroeléctricas de Zamora y Salamanca tributan a la Hacienda Vasca, ya que la compañía tiene su sede social en Vizcaya y no repercute ni en Zamora ni en Salamanca, ni en España, pues el concierto económico de la Comunidad Autónoma Vasca supone de facto un Estado independiente fiscalmente.

La apuesta de esta compañía por las energías “verdes” supone la reducción de millones de toneladas en emisiones de CO₂ y supuestamente evitará importaciones de petróleo en grandes cantidades. Sin embargo, esta apuesta por sembrar territorios de eólicos, fotovoltaicas y embalses también supone generar grandes cantidades de energía con la materia prima prácticamente gratis: agua, sol, viento en territorios deprimidos, específicamente agrarios y de montaña, atrasados y sometidos a una constante pérdida de recursos y servicios, drenados por otras zonas más desarrolladas industrializadas y urbanas. Un negocio fabuloso.

Este debate que debería constituir una piedra angular para el futuro de gran parte de las comunidades no parece tener una repercusión acorde a su relevancia e importancia. Las razones se pueden encontrar en que estas infraestructuras siempre han operado -desde su construcción- con empresas foráneas a la comunidad, de manera que no existe conciencia ni relación directa de la población con ellas, son territorios totalmente ajenos a la memoria colectiva, cuyos antiguos pobladores vieron cómo sus tierras fueron expropiadas o enajenadas, para desaparecer cubiertas por las aguas desapareciendo drásticamente cualquier vínculo posible con ellas.

Su complicada orografía que por una parte resulta ideal para la construcción de presas, origina un territorio muy difícil de habitar casi

despoblado y yermo. Si añadimos su escasa y envejecida población, con un saldo vegetativo negativo, además de total ausencia de identidad dentro de una comunidad autónoma artificial y aberrante todo ello ocasiona una escasa casi nula reivindicación del territorio o de cualquier causa colectiva.

No debemos olvidar mencionar el legado de *Fernando López Heptener*, documentalista de la empresa *Iberduero*, y recomendar especialmente la película de 1933, restaurada “*Por tierras de Zamora*” de gran valor histórico pues muestra la provincia de Zamora en la época. Especialmente interesantes los minutos dedicados a la *Pueblita*, que visualiza la aldea antes de ser engullida por las aguas, el éxodo de sus pobladores y la vida rural en contraposición al desarrollo de la presa hidroeléctrica, en el inefable “NODO”:

<https://www.youtube.com/watch?v=2mKKzxeMPag>

5. DISCUSIÓN

La viabilidad de esta idea resulta plausible si tenemos en cuenta que la mayor parte de las infraestructuras necesarias ya existen, ya están construidas puesto que llevan ahí instaladas desde hace siglos y han sido útiles hasta hace sólo unas décadas.

Su lamentable olvido, ruina y abandono es perfectamente reversible, y tampoco resulta necesario reconstruirlos íntegramente, ya que la idea es hacerlos funcionales para generar energía con la fuerza del agua, recuperar su funcionalidad es lo prioritario. No se trata de llevar a cabo una restauración estética ni pintoresca ni tradicional, ni de recrear o recuperar su forma original para construir decorados histórico – paisajísticos decorativos, no se trata de eso.

Se trata de un proyecto a medio plazo ejemplarizante desde su concepción, que genere una dinámica de expansión, una dinámica de reconquista en aquellos lugares donde siempre han existido recursos que nuestra propia ignorancia ignora. Una lucha contra el olvido para recuperar la memoria que la modernidad nos ha ocultado y expropiado, rentabilizando nuestra historia, rescatando nuestro genuino patrimonio del

ostracismo. Una reconversión industrial real y eficaz que regenere energía suficiente para hacerla viable y rentable.

Parece buen momento de plantear la regeneración ahora que las centrales térmicas están en proceso de desmantelamiento por sus altas emisiones, mientras la energía nuclear, sus constructores y productores planean y plantean de nuevo su indispensabilidad -obviando sus residuos- para convertirnos en *estados consumistas* sin límite ni conciencia de consumo, de los que somos tributarios y dependientes. Resulta irónico que Bruselas haya incluido en enero de 2022 la energía nuclear y el gas natural en su lista de energías verdes, con la oposición de España.

Es necesario planificar y poner en marcha alternativas viables de alto valor ecológico, regenerativas de los territorios que hagan visible la necesidad de reducir consumos y adaptarlos a nuestras verdaderas necesidades, afectando incluso la manera de construir revirtiendo la especulación de suelo y energía, procurando fórmulas reales de vida sostenible, democratizando la energía, reduciendo emisiones y la dependencia de monopolios y oligopolios cuyos devastadores efectos estamos comprobando con ferocidad en estos momentos.

6. CONCLUSIONES

Los desembalses radicales llevados a cabo por la empresa Iberdrola el verano de 2021, han indignado a la población en general y en particular a los habitantes de las provincias afectadas y poblaciones ribereñas que han visto desaparecer el agua embalsada en pocos días. Poco más que indignarse se ha podido hacer, puesto que son dueños de las presas, de las turbinas, de la energía que generan, de su distribución, del agua embalsada y del territorio que ésta ocupa, una vez que la propiedad de estos valles fue expropiada, sin olvidar que los embalses fueron contruidos con esa intención y función.

De este modo, los territorios afectados por los embalses han quedado marginados de su propia riqueza, ya que ha sido expropiada sin que repercuta en el desarrollo de los lugares donde ésta nace y se genera, de

manera que los habitantes de estos territorios sobreviven sometidos a los intereses generales del Estado, pero también y sobre todo a los intereses de lo que podríamos considerar otro sub-estado, microestado, o estado dentro del estado: las empresas constructoras generadoras de energía hidráulica que han colonizado los territorios a base de ingeniería civil y financiera, que a su vez despejan de competidores su ámbito de actuación, es decir la energía hidráulica, convirtiéndose en monopolios y oligopolios sin competencia.

Imagen 4. Noticia en la TV nacional del desembalse.



Foto producción propia.

Por otra parte el negocio actualmente en expansión a otros sistemas de generación como los molinos eólicos, y placas fotovoltaicas, afectan de manera importante al paisaje por su extensión, cuyos beneficios van a parar a las mismas empresas, compensando a los dueños de la tierra y ayuntamientos con pagos anuales por hectárea, hipotecando el territorio en el espacio y en el tiempo, y plantean serias dudas acerca de cómo se retirarán los elementos obsoletos fuera de servicio como palas de molinos, paneles solares y sus infraestructuras una vez haya terminado su vida útil.

Se consolida de nuevo en el siglo XXI ese sistema colonizador de territorios profundamente deprimidos, en proceso de constante despoblación, envejecimiento y empobrecimiento crónico, pues sus recursos propios son expropiados, enajenados o hipotecados, mientras en paralelo sus representantes políticos son corrompidos impidiendo el desarrollo de unas comarcas históricamente pobres y que sus recursos repercutan en sus territorios y sus habitantes.

Las consecuencias de esta colonización, para los territorios afectados son y siguen siendo lapidarias:

Podríamos considerar como una “primera colonización” la construcción de los grandes embalses del Sistema Duero que abarca todo el siglo XX y que sigue operativa en el siglo XXI -por ejemplo- con la construcción en el *Río Tâmega*, afluente del Duero en el norte de Portugal. Otro magnoproyecto hidroeléctrico junto con dos parques eólicos, de tres grandes presas llamado *gigabatería: Alto Tâmega, Daivões y Gouvães*, con una inversión de 1.500 millones de euros, replicando el sistema de colocar energía en el mercado a precios competitivos y en horas de baja demanda bombear agua de nuevo a la presa de cabecera, como ya se hace en “España”. Se acometen estas infraestructuras con argumentos de “creación de empleo” que una vez terminadas desaparecerá, como ya sucedió con la construcción de las antiguas presas.

“Las grandes obras públicas, singularmente los embalses –el buque insignia de la modernidad cuya memoria gráfica nos legó Fernando López Heptener- apenas si paliaron temporalmente un sólo problema: el paro. Pero una vez terminados el progreso que teóricamente la electricidad traía se fue, dejando tan sólo su huella en el paisaje.” (Casquero J. A. 2012. El tiempo y los mitos. Sueños de Plata. 240.)

Una segunda colonización en forma de energía nuclear: la primera central *Garoña*, propiedad de *Iberduero* inaugurada por *Francisco Franco* en el año 70, gemela por cierto de la de Fukushima, que a punto estuvo de obtener una prórroga de explotación una vez agotada su vida útil, fue seguida de la construcción de otra central nuclear en el término de *Moral de Sayago*, Zamora, a la ribera del Duero muy cerca del embalse de *Villalcampo*. La construcción y desarrollo de las nucleares se detuvo

por los atentados de E.T.A. (*Euskadi Ta Askatasuna*), durante la construcción de la central de Lemoniz en la década de los setenta, y con la posterior *Moratoria Nuclear* en los primeros años 80.

Poco más tarde también en la comarca de *Sayago*, cerca de Portugal, se planteó la ubicación de un cementerio de residuos nucleares, como un lugar óptimo por la predominancia del granito, que podría actuar como aislante, en esta comarca históricamente deprimida, aislada entre el oeste de Zamora y Portugal, con escasa población, lo que dio lugar a una fuerte oposición, no pocas polémicas y enfrentamientos, pero hubo ofrecimientos por parte de algunas poblaciones que vieron una oportunidad de desarrollo en ello.

Imagen 5. Propaganda antinuclear de la época, anónimo



Archivo personal del autor.

Asistimos hoy a una nueva “colonización” de nuestro territorio a base de molinos eólicos y grandes extensiones de terreno para alojar plantas fotovoltaicas de supuesta energía verde y limpia, que sin embargo ensucia y ocupa el paisaje.

Se produce en estas tierras la mayor Trama de Corrupción en la historia de Castilla y León: la llamada *Trama Eólica*, siendo la propia Junta de

Castilla y León responsable civil subsidiaria de las indemnizaciones exigidas al ex-viceconsejero y secretario general de Economía, *Rafael Delgado* en 24.100.000 €, de los cuales 11.200.000€ serán solidariamente con *Iberdrola Renovables*...

De toda esta riqueza energética, poco queda en el lugar de origen, históricamente pobre, nunca industrializado, falta de empuje emprendedor y carente de capital financiero ha sido colonizado por el capital inversionista vasco, y la oligarquía de empresarios e ingeniería, como antes ya hicieran en las cuencas mineras de carbón en Galicia, el Bierzo, León y Asturias. Una vez abandonadas han dejado profundas heridas en el paisaje.

Alfonso XIII apuntó en su visita a Ricobayo en 1930:

“Seguirán estas obras por encima de todas las inquietudes del momento, porque uniendo a todos, monárquicos y republicanos, ésta es la idea de la patria.”

Tenía razón el rey Alfonso, sólo que la idea de patria a la que se refería resultó ser algo diferente, puesto que hoy podemos constatar que estas empresas energéticas que tuvieron su origen en el potencial hidroeléctrico del Duero a su paso por las provincias de Zamora, Salamanca y Portugal se pueden considerar una especie de *-estado dentro del estado-* y que no sólo han sobrevivido a todas las vicisitudes técnicas y vaivenes políticos del último siglo: reinados, repúblicas, guerras, dictaduras, terrorismo y democracias, han evolucionado llegando a convertirse en multinacionales globales presentes en todos los mercados financieros, cuyo origen y “escuela “ no ha sido otro que el Embalse de Ricobayo basado en buena medida sobre los estudios y proyectos previos del ingeniero *Federico Cantero Villamil*, a quien la historiografía no hace justicia, y a quien sus coetáneos desoyeron dejando la vía libre para esos otros. Todo ello produce asombro, tristeza y subdesarrollo social y cultural crónico más ocupado y preocupado en mantener o recuperar tradiciones tradicionales anacrónicas a falta de proyectos efectivos de desarrollo.

Existe a la vez en estas hidroeléctricas una especie de “orgullo nacionalista vasco”, pues en su momento declinaron ayuda exterior, con el

apoyo financiero de sus bancos y banqueros, se vieron capaces de desarrollar su propia ingeniería como para construir aquel primer gran embalse. Ingeniería que posteriormente exportaron por todo el mundo, pues los compuestos del hormigón resultaron ser tan eficaces que los llevaron incluso a la extinta URSS para construir allí otras presas, compuestos que fueron tratados como “secretos de estado” ...

Quizá por ello, el nombre y la figura del gran ingeniero *Federico Cantero Villamil* no se cita en la historiografía de los *Salto del Duero*, excepto por ser titular de concesiones y rara vez se encuentra alguna mención, aunque insuficiente para el alcance y categoría de sus estudios y proyectos.

El gran hallazgo del río Duero, y algunos de sus afluentes tributarios como fuente generadora formidable de energía hidroeléctrica y la autoría de un proyecto global que más tarde se conocería como *Solución Ugarte* o *Solución Española* corresponde, sin apelación posible, a *Federico Cantero Villamil*. Los exegetas del de la *Sociedad Hispano – Portuguesa de Transportes Eléctricos* pasan de puntillas tal vez por ignorancia, sobre la aportación decisiva de Cantero Villamil a este magno proyecto cuya idea, proyectos iniciales y asesoramientos fundamentales corresponden a él, no a otros, como lo prueban las fuentes documentales aportadas en una aproximación a su biografía recientemente publicada.

Suárez F. (2007). Sueños de espuma y electricidad. La figura de Federico Cantero Villamil y la industrialización de Zamora. *Necotium* XIX, XX, XXI. Museo Etnográfico de C^a y León. 209

Se evita a toda costa mencionar que el autor de la llamada “*Solución Ugarte*” fue en realidad idea del ingeniero Federico Cantero Villamil, a quien la propaganda de las empresas Salto del Duero, más tarde *Iberduero*, hoy *Iberdrola*, apenas menciona en beneficio de sus propios ingenieros: la historia en definitiva la escriben los vencedores.

La hidroeléctrica *Iberduero*, también creó empresas afines o complementarias a la energía eléctrica como *NICAS Nitratos de Castilla* en Valladolid, para fabricar abonos nitrogenados con el excedente de energía de sus instalaciones, y la empresa *EDESA* para fabricar pequeños electrodomésticos con la intención de promover el consumo eléctrico-

doméstico en los hogares de la época, que lógicamente aún no se habían “modernizado”. También han sido accionistas y promotores de empresas cementeras ya que éstas utilizan hornos para fabricar cemento, y suponemos que a su vez también lo utilizarían para la construcción de sus presas.

Por el contrario, aún no se han desarrollado políticas ni didácticas para un consumo coherente y racional, más bien se ha promovido y fomentado el consumo de energía desaforado que favorece los intereses de las empresas productoras en una escalada que se ha puesto de manifiesto en las recientes subidas y constantes récords en el precio de la luz, que sin embargo no van aparejadas de alguna política ni campaña o voluntad para conseguir rebajar el consumo de energía, además de impedir cualquier tipo de desarrollo de energías alternativas que pudieran hacerles competencia. Como ejemplo el tristemente famoso “*impuesto al sol*” que muy tímidamente se van implantando para autoconsumo sin llegar a despegar.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

D. José Luis Calvo, director del Museo Etnográfico de Castilla y León

D. José Andrés Casquero Fernández, Historiador

8. REFERENCIAS

- Fundación Iberdrola. (2009). Luces del Duero 1900 – 1970
- Patrimonio arqueológico y monumental en el embalse del Esla (Zamora). Instituto de estudios zamoranos Florián de Ocampo. Varios autores. Diputación de Zamora. 2001
- Pedrero Alonso, Jesús. (2000) Los molinos de la provincia de Zamora. Tesis doctoral. Diputación de Zamora
- San José Alonso, Jesús - Fernández Martín, Juan José. (2010). Aceñas del Duero. Tordesillas, Toro, Zamora.. Junta de Castilla y León. Programa Operativo de Cooperación Transfronteriza España-Portugal 2007-2013. Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER)
- Suárez Caballero, Federico. (2007)- Necotium XIX, XX, XXI. Comercio e industria en Zamora, Museo Etnográfico de Castilla y León. Sueños de espuma y electricidad. La figura de Federico Cantero Villamil y la industrialización de Zamora
- Suárez Caballero, Federico. (2006) Federico Cantero Villamil. Crónica de una voluntad. El hombre el inventor. Arts & Press
- Sueños de Plata. El tiempo y los ritos. Fotografía y antropología en Castilla y León. Varios autores. Museo Etnográfico de Castilla y León. 2012

LA RECOMENDACIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO, UN NUEVO MODELO DE GESTIÓN DE LA CIUDAD PATRIMONIAL DESDE EL ENFOQUE DE LA SOSTENIBILIDAD. EL CASO DE SEVILLA

JULIA REY-PÉREZ

*Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción
Universidad de Sevilla*

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente las ciudades patrimoniales se encuentran amenazadas por una serie de presiones que incluyen cambios climáticos, fuerzas del mercado, urbanización, turismo de masas, inmigración..., entre tantos otros factores que pueden afectar a la gestión de su patrimonio urbano. Estos elementos sumados a factores como la globalización y la migración que llevan a una importación de modelos “exitosos” extranjeros, generan cambios negativos en la fisonomía de las ciudades. El auge de procesos contemporáneos como la gentrificación, la cual implica el desplazamiento de la población original de barrio para ser reemplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo, o la inserción de una arquitectura contemporánea que no resuelve las necesidades ni de la ciudad ni de los ciudadanos, ponen en peligro cuestiones tan importantes de las ciudades históricas, como aquellas relacionadas con el comercio tradicional o la calidad de vida y en consecuencia con la economía local, el paisaje y la identidad ciudadana.

Asimismo, y siendo conscientes de que la urbanización rápida e incontrolada suele acarrear una fragmentación social y espacial, así como un grave deterioro de la calidad del medio urbano y las zonas rurales circundantes, la UNESCO lanzó en 2011 la *Recomendación sobre el*

Paisaje Urbano Histórico (UNESCO, 2011) (a partir de ahora se hará referencia como la *Recomendación*) con el objetivo de responder, desde un enfoque paisajístico, a la necesidad de gestionar todas estas transformaciones urbanas que están alterando y deteriorando los Paisajes Urbanos Históricos (PUH). Posteriormente, es aprobada en 2015 por la ONU la Agenda 2030 y los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS). En concreto, el objetivo 11 propone “Hacer ciudades y asentamientos humanos inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles”, y para ello, una de sus estrategias de trabajo es considerar el patrimonio y la cultura como ejes del desarrollo urbano sostenible. En concreto esta idea es expresada en la meta 11.4 que invita a “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo” (United Nations, 2015, p.22). Este ODS busca promover el papel de la cultura en los procesos de desarrollo urbano relacionados con la reducción de la pobreza, la igualdad de género, la justicia social, la reducción del riesgo de desastres y la calidad de vida. Es la primera vez que se incluye al patrimonio en unos objetivos de este tipo, lo cual es un logro importante.

De hecho, esta cuestión queda ratificada en la Conferencia Internacional “Culture for Sustainable Cities” organizada por la Unesco en 2015 en Hangzhou (China), donde, entre los resultados de dicha Conferencia se destacó la *Recomendación* como la herramienta más adecuada para el estudio y control de las ciudades con importantes valores patrimoniales y que debe ser incorporada en la Agenda 2030. Esta propuesta fue discutida en la “Conferencia en Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible” (Hábitat III) en 2016 en Quito (Ecuador). En esta línea, la UNESCO respaldó plenamente este cambio de paradigma, aceptando que la cultura y el patrimonio son medios y no obstáculos para el desarrollo urbano sostenible, y presentó en el mismo evento de Hábitat III la publicación *Cultura: Futuro Urbano*. Este informe muestra que la conservación del patrimonio cultural, la salvaguardia de las prácticas culturales y la protección de las industrias culturales y creativas llevan implícito el desarrollo sostenible (UNESCO, 2016). Los enfoques que ignoran la cultura o abordan el patrimonio cultural de forma aislada de otras estrategias urbanas han quedado obsoletos y así lo ha explicitado

la comunidad internacional con la adopción de la Agenda 2030 y con la Nueva Agenda Urbana.

Toda esta situación pone de manifiesto la necesidad de incidir en la complejidad de la ciudad patrimonial, teniendo en cuenta la diversidad de capas y recursos que la componen, así como de los actores implicados en su vivencia diaria. Es necesario ser conscientes de la importancia de esta diversidad urbana, y que, gestionar la ciudad patrimonial, es en definitiva, saber gestionar esta heterogeneidad histórica. La ciudad patrimonial (entendiéndola como algo que va más allá de la ciudad histórica o de los conjuntos históricos, donde se adquiere un componente incluso territorial), y como cualquier ecosistema vivo, va evolucionando y se producen cambios, y este es el punto clave: saber “gestionar el cambio”, es decir, llevar en paralelo tanto la conservación urbana como el desarrollo urbano, lo que pone de manifiesto la necesidad de disponer de herramientas de gestión que permitan abordar la ciudad patrimonial de una manera holística e integral con todas sus singularidades y necesidades.

Actualmente hay diversos documentos y eventos internacionales que trabajan en esta línea, así como distintas investigaciones, pero principalmente es la *Recomendación*, la herramienta clave para diseñar "Planes Estratégicos" de ciudades utilizando la cultura y el patrimonio cultural como ejes del desarrollo sostenible. Esta investigación ha querido asumir el reto que supone la asunción de esta *Recomendación* para una ciudad como Sevilla con un valioso y complejo PUH, el cual se encuentra afectado por las cuestiones mencionadas anteriormente. Implementar este enfoque implica el desarrollo de una serie de herramientas normativas, económicas, de conocimiento y de implicación ciudadana que conformen una estrategia sólida en la gestión de su PUH, la cual debería estar recogida en un Plan de Acción (PA).

2. OBJETIVOS

El propósito de esta investigación es presentar una metodología creada acorde al enfoque de la *Recomendación*, que, a través de la identificación de los valores culturales, los criterios de intervención y los

objetivos de calidad del paisaje, conduzca a "Planes Estratégicos" contruidos sobre la cultura y el patrimonio cultural que contribuyen a la consecución de los objetivos de los ODS. Otro de los objetivos es conocer la situación en la que se encuentra la ciudad de Sevilla en relación a la gestión municipal de su patrimonio urbano desde un enfoque paisajístico, así como una revisión conceptual de la *Recomendación* en relación a su importancia, significación y alcance.

3. METODOLOGÍA

La metodología que se presenta en la siguiente investigación se estructura en tres fases:

- Fase I. Revisar el documento elaborado por la Unesco de la *Recomendación* con el objetivo de conocer el enfoque y dimensión de la aproximación holística a la gestión del patrimonio urbano.
- Fase II. Analizar la normativa vigente en la ciudad de Sevilla relacionada con la gestión del PUH para conocer las sinergias y divergencias.
- Fase III. Propuesta de metodología para implementar el enfoque del PUH en el caso de la ciudad de Sevilla.

4. RESULTADOS

A continuación, en este apartado se incorpora la información generada al ir desarrollando cada una de las fases propuestas en la metodología:

4.1. FASE I. REVISIÓN DEL DOCUMENTO ELABORADO POR LA UNESCO DE LA RECOMENDACIÓN SOBRE EL PAISAJE URBANO HISTÓRICO

El nacimiento de la *Recomendación* tiene su origen en el Programa de Ciudades de Patrimonio Mundial de la Unesco el cual se puso en marcha en 2001 en respuesta a los retos que se plantean a las zonas urbanas históricas. Se buscaba un marco teórico para la conservación del patrimonio urbano que ayudase a los Estados Parte a aplicar nuevos

enfoques y metodologías. Uno de los instrumentos resultantes de esa labor fue la *Recomendación* de 2011 (al tratarse de una Recomendación no es vinculante). Los puntos clave que constituyeron la necesidad de pensar en una herramienta como la *Recomendación* son los siguientes:

1. La consideración del patrimonio urbano como un capital social, cultural y económico caracterizado por la estratificación histórica generada por distintas culturas,
2. El avance de la urbanización a un ritmo nunca visto en la historia de la humanidad, el cual está generando en todo el mundo transformaciones socioeconómicas y un crecimiento que ha de aprovecharse en los planos local, nacional, regional e internacional,
3. El reconocimiento del carácter dinámico de las ciudades vivas,
4. El desarrollo rápido e incontrolado que está transformando las zonas urbanas y sus entornos, provocando una fragmentación social y espacial y deteriorando el patrimonio urbano y la calidad del medio urbano y de las zonas rurales. Esto se manifiesta en la excesiva densidad de construcción, el carácter uniforme y monótono de los edificios, la pérdida de espacios y servicios públicos, la inadecuación de las infraestructuras, las lacras de la pobreza, el aislamiento social y en el aumento de los riesgos de desastre asociados al cambio climático.
5. La necesaria integración de estrategias de conservación en los procesos de planificación urbana. Puntualizando que si esa estrategia se enfoca desde un planteamiento paisajístico contribuiría a mantener la identidad urbana.
6. La consideración de que el principio de desarrollo sostenible implica la preservación de los recursos existentes por lo que el futuro de la humanidad depende de la planificación y la gestión eficaz de dichos recursos,
7. El hecho de que los cambios demográficos, el turismo de masas, la explotación comercial del patrimonio y el cambio climático han propiciado que las ciudades estén sometidas a presiones y problemas asociados al desarrollo que no existían

cuando se aprobó la última recomendación de la UNESCO sobre conjuntos históricos en 1976, y

8. La evolución de una concepción centrada principalmente en los monumentos arquitectónicos hacia una visión más amplia. Una visión que propone un planteamiento paisajístico de gestión de la ciudad patrimonial que tiene en cuenta las interrelaciones entre las formas físicas, la organización y las conexiones espaciales, los entornos naturales, y los valores sociales, culturales y económicos de estos conjuntos.

Y todo esto acompañado de un esfuerzo de adaptación de las políticas existentes y de creación de nuevos instrumentos con los que hacer realidad esta visión. Lo que hace la *Recomendación* es generar un documento de política destinado a situar el patrimonio urbano en un marco conceptual más amplio y con un claro vínculo con los procesos de desarrollo sostenible. El documento hace especial hincapié, no sólo en la participación de las diferentes disciplinas, sino también en distintos actores y de los propios ciudadanos en la gestión del patrimonio. En definitiva, esta *Recomendación* resulta ser una modalidad innovadora de preservación del patrimonio urbano, siendo principalmente una herramienta de gestión más que una figura de protección.

La definición, dice lo siguiente:

8. Se entiende por Paisaje Urbano Histórico la zona urbana resultante de una estratificación histórica de valores y atributos culturales y naturales, lo que trasciende la noción de “conjunto” o “centro histórico” para abarcar el contexto urbano general y su entorno geográfico. Y este fragmento es el que nos lleva a hablar de “ciudad patrimonial”, entendiendo que hemos superado el centro o conjunto históricos. **9.** Este contexto general incluye otros rasgos del sitio, principalmente su topografía, geomorfología, hidrología y características naturales; su medio urbanizado, tanto histórico como contemporáneo; sus infraestructuras, tanto superficiales como subterráneas; sus espacios abiertos y jardines, la configuración de los usos del suelo y su organización espacial; las percepciones y relaciones visuales; y todos los demás elementos de la estructura urbana. También incluye los usos y valores sociales y culturales, los procesos económicos y los aspectos inmateriales del patrimonio en su relación con la diversidad y la identidad (UNESCO, 2011).

El concepto y enfoque del PUH supera la idea del edificio único y aislado para tener en cuenta, de una parte, todos los atributos del contexto

en el que se ubica (tanto el geográfico como el construido) y, de otra, el propio ciudadano, al que contempla como protagonista desde la participación social. Se considera el conjunto urbano como un todo, incluyendo el territorio en esta nueva concepción como un ecosistema urbano. La consideración de todos los elementos mencionados en la definición los convierte a todos en objeto de estudio y resulta indispensable el pensar en nuevas herramienta y recursos distintos de los empleados hasta ahora para conservar y gestionar los valores y atributos de este amplísimo patrimonio cultural, porque la variedad ahora es infinita. Asumir esta *Recomendación* para una ciudad como Sevilla con un valioso y complejo PUH, el cual se encuentra afectado por las cuestiones mencionadas anteriormente, es todo un reto.

4.2. FASE II. ANALIZAR LA NORMATIVA VIGENTE EN LA CIUDAD DE SEVILLA RELACIONADA CON LA GESTIÓN DEL PAISAJE URBANO HISTÓRICO

El tratamiento de la *Recomendación* a nivel nacional no aparece reflejado ni en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 (ESPAÑA, 1985) ni en la Ley del Patrimonio Histórico Andaluz de 2007 (Junta de Andalucía, 2007). A nivel municipal, tampoco hay ningún documento oficial con carácter administrativo o legislativo elaborado desde el Ayuntamiento de Sevilla que trabaje con este enfoque. Las únicas directrices que se encuentran actualmente vigentes para trabajar en la gestión del PUH es el Plan General de Ordenación Urbana (PGOU) (Gerencia de Urbanismo de Sevilla, 2005), y en concreto los 27 Planes Especiales del Conjunto Histórico de Sevilla que aparecen reflejados en el documento de Avance del Plan Especial de Protección y su correspondiente Catálogo de Protección. Cada uno de estos planes (pudiéndose considerar unidades de paisaje) responde a una serie de características históricas, morfológicas, urbanísticas y edilicias homogéneas, y a grandes rasgos, regulan cuestiones de alturas, uso y criterios de actuación en relación a la conservación, consolidación, restauración y la rehabilitación, orientadas a la recuperación de la edificación, la dotación de condiciones de habitabilidad y la puesta en valor de los elementos patrimoniales, tanto aparentes como ocultos.

De hecho, las únicas menciones que se hacen al Paisaje Urbano son en el Título IX. *Normas Generales de protección del medio urbano y natural* (2005, p. 135) y en el Título X. *Normas de protección del patrimonio histórico, arquitectónico y arqueológico*. Concretamente, en el capítulo IV. *Protección de los recursos paisajísticos* del Título IX, se habla de la necesidad de hacer una Ordenanza de Paisaje Urbano, pero muy vinculado con los ámbitos escénicos, estéticos y con la imagen de conjunto de la ciudad configurado por los espacios libres públicos (plazas, jardines, paseos, zonas ajardinadas, parques urbanos y metropolitanos), por las edificaciones (2005, p. 144) y por las fachadas urbanas y entorno de accesos y principales viarios (2005, p. 150). El mismo enfoque se le da en el Título X, en el Artículo 10.2.12 *Normas de Protección del Paisaje Urbano en el Conjunto Histórico*, donde se hace referencia a la preservación de los recursos escénicos de los ámbitos urbanos y a la regulación de la publicidad, tratándose de una cuestión meramente visual (2005, p. 161). Por otro lado, no se ha identificado ningún documento que trabaje esta reflexión sobre el PUH en el resto de la ciudad Sevilla, quedándose desatendido en este sentido el resto del conjunto urbano y la relación de este con su territorio inmediato.

En 2010 la Gerencia de Urbanismo presenta el documento *Directrices de paisaje Urbano del Municipio de Sevilla* el cual surge de su mención en el Capítulo IV mencionado en párrafos anteriores. Sin embargo, el documento entiende que para potenciar la calidad visual de los espacios libres del municipio, cualquier actuación debe estar sujeta a medidas especiales de integración paisajística en relación al mobiliario urbano, elementos de iluminación, bolardos, barandillas... (Ruesga, 2010, p. 10). Aunque el documento expresa que las mencionadas directrices darán respuesta a los diferentes sectores urbanos que componen la ciudad, el documento elaborado atiende exclusivamente al Conjunto Histórico, compuesto por el Centro Histórico, y los barrios de Triana y San Bernardo. El enfoque del documento e incluso la propia definición que aporta sobre paisaje urbano está limitado a lo visual, al espacio público y a las zonas monumentales y patrimoniales (2010, p. 14). El documento utiliza como ejemplos las limpiezas de fachadas, la ordenación de la publicidad, y se centra principalmente en la regulación del

mobiliario urbano, aspectos muy alejados de la intención de la *Recomendación*. Sin embargo, se mencionan conceptos, que desde el punto de vista teórico si son potenciados por el documento de la UNESCO, como es la gobernanza o la necesidad de una coordinación de las partes que intervienen en la ciudad.

Desde el área académica y de la investigación se debe destacar la *Guía del Paisaje Histórico Urbano (PHU) de Sevilla* (IAPH, 2016), trabajo realizado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) en coordinación con el Centro de Patrimonio Mundial de la Unesco. Se trata de un trabajo muy completo compuesto por un primer volumen donde se desarrolla un análisis, diagnóstico y caracterización de la ciudad de Sevilla desde distintas disciplinas y puntos de vista, y un segundo volumen en el que se aportan una serie de recomendaciones para la gestión sostenible del PUH a partir de la definición de 4 objetivos de calidad paisajística. El esfuerzo de este documento se convierte en la generación de una información muy valiosa para la ciudad de Sevilla, no obstante, y acorde a las herramientas promulgadas por la Unesco para la implementación del enfoque PUH, es necesaria la conexión de este documento con las herramientas normativas, financieras y de compromiso ciudadano, para realizar una verdadera implementación de la *Recomendación* sobre el PUH.

En paralelo, el documento coordinado por Zoido y Fernández (Zoido Naranjo et al., n.d.) aborda el paisaje urbano de Sevilla apoyado en el Convenio Europeo del Paisaje (Consejo de Europa, 2000) y con una perspectiva protagonista del espacio público, a pesar de que se hacen referencias a la calidad de vida, valores culturales, identidad local y la implicación de los residentes. No obstante, dicho documento asimismo incide en la dificultad de la aplicación de estas investigaciones mientras no haya una vinculación de las principales disposiciones de estas ordenanzas a los instrumentos de ordenación urbana, y así poder tener una mayor seguridad jurídica. También se destaca la vinculación de estas investigaciones y ordenanzas a sectores urbanos mejor considerados o relacionados con valores patrimoniales. A nivel internacional hay numerosas ciudades piloto que se encuentran colaborando con la Unesco en la implementación de la *Recomendación* sobre el PUH,

concretamente 28 casos, entre los que no hay ningún caso español (Pe-reira Roders y Bandarin, 2019).

Teniendo en cuenta esta información como punto de partida se puede afirmar que tanto desde la Academia como desde el sector de la administración se han hecho diferentes esfuerzos para afrontar la gestión del PUH, sin embargo ninguna ha sido realmente eficaz, bien por no tener un carácter legislativo como es el caso del documento elaborado por el IAPH, o bien por un mal entendimiento del concepto, de su ámbito de implementación y de los actores implicados, como ha sido el caso de los documentos e informes elaborados con anterioridad. La puesta en marcha de la *Recomendación* acorde al enfoque de la Unesco, considera el ámbito de trabajo más allá de la delimitación del Centro Histórico, y además, para la configuración y gestión del paisaje se deben tener en cuenta múltiples capas de información, no únicamente aquellas relacionadas con las fachadas o el mobiliario urbano. También se requiere de un abordaje interdisciplinar en la ciudad a partir de todos los actores implicados en ella, y tampoco se encuentra ningún documento de ese calibre en la ciudad de Sevilla. Tanto desde la Academia como desde la administración se han hecho diferentes esfuerzos para afrontar la gestión del PUH, sin embargo, ninguna ha sido realmente eficaz, bien por no tener un carácter legislativo como es el caso del documento elaborado por el IAPH, o bien por un mal entendimiento del concepto, de su ámbito de implementación y de los actores implicados.

Si bien esta aproximación a la gestión del patrimonio urbano, territorial y paisajístico se revela como una acción holística para toda la ciudad, su forma de implementación –acorde a otros casos de estudio- adopta múltiples estrategias. En el caso de Sevilla, debido a la importancia, singularidad y potencialidad que se atribuye a patrimonio cultural, hay que utilizarlo como un elemento regenerador clave de sus ámbitos urbanos. Considerar este patrimonio cultural como “atractor” y “catalizador” de las mejores urbanas, socioeconómicas, y principalmente, como impulsores del bienestar y la calidad de vida, es una oportunidad única para poner en marcha en Sevilla la tan demandada aproximación propuesta por la Unesco de unir patrimonio y desarrollo sostenible. Por tanto, con este Plan de Acción lo que se busca es no limitar la

aproximación a estos edificios municipales únicamente a su conservación y mantenimiento, si no utilizarlos desde la *Recomendación* como dispositivos del desarrollo local de la zona, apostando por la interdisciplinariedad y la incorporación de la percepción ciudadana.

Esta transformación de la gestión del patrimonio urbano únicamente puede ser desarrollada desde el Ayuntamiento de la ciudad ya que se apoya fundamental en su legitimidad para actuar. Asimismo, este enfoque va a desvelar que hay zonas con una alta densidad patrimonial y otras donde estos edificios van a ser indispensables para liderar esa transformación urbana y social. La idea es poder llegar a todos los barrios de la ciudad desde esta innovadora perspectiva patrimonial.

4.3. FASE III. PROPUESTA DE METODOLOGÍA PARA IMPLEMENTAR EL ENFOQUE DEL PUH EN EL CASO DE LA CIUDAD DE SEVILLA

Es innegable que este enfoque es un desafío debido a la amplitud de su conceptualización, por eso, lo más inteligente es trabajar con los 6 pasos críticos que propone la Unesco para la implementación de la *Recomendación* de acuerdo con los contextos específicos de cada lugar. No obstante, esta hoja de ruta se puede implementar en las escalas que se consideren, bien a la ciudad, a distintas áreas, a barrios, o a los edificios municipales y a su entorno. Además, el orden de desarrollo de estas medidas no se ha considerado pertinente, pero sí es clave el hecho de que se lleven a cabo de manera conectada dentro de un plan global. El PA debe contar con las siguientes fases:

1. Llevar a cabo estudios exhaustivos e inventarios y cartografiar los recursos naturales, culturales y humanos de la ciudad. En el caso de Sevilla, probablemente esa información esté en distintos organismos, lo importante sería centralizar todo ese material en una sola base de datos. Esto suele generar una cantidad de información ingente, por lo tanto, la gestión de la información es fundamental en este paso. Aquí toman especial protagonismo todas aquellas herramientas gráficas (en especial el GIS) que permite cruzar los datos y obtener resultados y una interpretación de los datos realmente novedosa.

Los estudios por desarrollar se pueden clasificar de la siguiente forma:

- a. Estudios de carácter territorial y urbano. El cual comprende:
 - Estudios geomorfológicos, geológicos e hidrológicos
 - Estudio medioambiental
 - Estudio de la normativa
 - Estudio histórico-urbano
 - Estudio de usos y densidad del suelo
 - b. Estudios de carácter patrimonial. El cual comprende:
 - Estudio arqueológico
 - Estudio económico
 - Estudio del patrimonio inmaterial
 - Estudio tipológico / estado de conservación
 - c. Estudios de carácter perceptivo. El cual comprende:
 - Revisión histórico-gráfica de imágenes
 - Estudio de participación ciudadana
2. Alcanzar un consenso a partir de la planificación participativa y las consultas a todos los actores implicados sobre qué proteger, cómo y por qué. Teniendo en cuenta la transmisión hacia futuras generaciones y ser capaz de identificar los atributos que soportan dichos valores. En este paso es especialmente importante trabajar con los diferentes barrios de la ciudad a través de talleres participativos para identificar sus necesidades, además de proceder a la devolución de la información para así realmente estar implementando un proceso de gobernanza. Este hecho sí que hace el proceso inclusivo, empoderando a la sociedad para proteger su patrimonio.
 3. Evaluar la vulnerabilidad de tales atributos ante las presiones socioeconómicas y los efectos del cambio climático. Así como identificar las fortalezas, las oportunidades, debilidades y amenazas del conjunto urbano.
 4. Integrar los valores del patrimonio urbano y su condición de vulnerabilidad en un contexto más amplio de desarrollo de las ciudades, que proporcionará indicaciones de zonas donde

la situación del patrimonio es delicada y que requieren especial atención en materia de planificación, concepción y ejecución de proyectos de desarrollo.

5. Priorizar las acciones para la conservación y el desarrollo.
6. Establecer las alianzas y los marcos de ordenación local adecuados para cada uno de los proyectos de conservación y desarrollo seleccionados, y elaborar mecanismos para la coordinación de las diversas actividades entre los distintos agentes de los sectores público y privado (Veldpaus y Pereira Roders, 2013).

Además de estos 6 pasos, se proponen cuatro grupos principales de instrumentos para ayudar a la aplicación del enfoque de PUH: herramientas de participación cívica; herramientas de conocimiento y planificación; sistemas de regulación; y herramientas financieras. Mencionar que la Universidad desarrolla un papel importantísimo tanto en el paso 1, como en la herramienta de conocimiento y planificación, ese es nuestro gran aporte en este proceso.

5. DISCUSIÓN

La metodología planteada se ha basado en el análisis de la ciudad desde múltiples disciplinas como la geomorfología, el medio ambiente, el urbanismo, la cartografía histórica, los usos del suelo, la arqueología, el patrimonio inmaterial y material, la economía y el valor patrimonial. En ese sentido, la incorporación de distintas disciplinas, la participación ciudadana y la integración de la información obtenida en los tres primeros pasos en un tipo Plan Estratégico, son aspectos clave para la exitosa implementación de la *Recomendación*. La aplicación de esta metodología conduce a la construcción de una serie de estrategias de acción que crearán "Planes Estratégicos" visionarios. La incorporación de los 6 pasos indicados en la *Recomendación* como guía metodológica se considera junto con la definición (concepto de PUH) lo que es realmente nuevo en esta forma de abordar la gestión del patrimonio urbano. Este nuevo enfoque del patrimonio urbano es consciente de los problemas a los que se enfrentan los conjuntos urbanos como Sevilla hoy en

día y tiene en cuenta, por un lado, las singularidades de cada contexto y, por otro, todos los actores implicados en la ciudad.

Si la puesta en marcha de la *Recomendación* aborda la conservación urbana de una forma democrática en relación a la consideración de todos sus atributos, mediante la participación de todos los agentes que intervienen en la toma de decisiones, podría argumentarse que dicho enfoque es un ejemplo de cómo el patrimonio y la cultura pueden incorporarse a los procesos de gobernanza urbana. La importancia de incorporar la cultura y el patrimonio cultural como conductor para el desarrollo urbano sostenible a través del enfoque del PUH genera la posibilidad de que las autoridades locales asuman esta nueva herramienta para la conservación del patrimonio dentro de los procesos de desarrollo, reconociendo la necesidad de incorporar la participación ciudadana para complementar el enfoque PUH desde la coordinación del Ayuntamiento de Sevilla.

6. CONCLUSIONES

La realidad es que actualmente la visión patrimonialista no se limita a académicos, investigadores o técnicos interesados en el patrimonio. La situación socioeconómica, cultural y política actual demanda un cambio de los actores implicados en la gestión del patrimonio urbano, en la que se incluyen autoridades locales, gobiernos oficiales, técnicos que trabajan en el campo de la conservación y el desarrollo urbanos, investigadores, ciudadanos y Universidades. El reto está puesto encima de la mesa, demandándose un papel activo del patrimonio y de la cultura que vaya de la mano de la preservación de la calidad de la vida urbana, de la protección de las identidades urbanas, de la valoración de las culturas locales y por supuesto del desarrollo social y económico sostenible. Factores claves en estos nuevos modelos de gestión son la multidisciplinariedad, y la apuesta por una gestión patrimonial desde una identificación de valores patrimoniales, pero con un enfoque paisajístico, llevar en paralelo tanto la conservación urbana como el desarrollo urbano y utilizar el patrimonio urbano como recurso socioeconómico.

Esta metodología ya ha sido implementada con éxito a nivel internacional. Hay numerosas ciudades piloto que se encuentran colaborando con la Unesco en la implementación de la *Recomendación sobre el PUH*, concretamente 28 casos, entre los que no hay ningún caso español (Pereira Roders y Bandarin, 2019). En la ciudad de Cuenca, Ecuador, con la Universidad de Cuenca y el Centro de Patrimonio Mundial de la Unesco (Rey-Pérez y Sigüencia Ávila, 2017), en Honduras gracias al proyecto financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECI). Ahora, casi 10 años después de su aprobación, cada organismo está experimentando distintos enfoques, y cada conjunto urbano es muy diferente (escala, tipos de patrimonio, recursos socioeconómicos). El denominador común a estas iniciativas es que todas han comenzado de forma reciente, encontrándose dificultades para una aplicación práctica y eficaz, debido a la amplitud del concepto y a los escasos casos de referencia. Y Sevilla sería otro caso.

El desarrollo y puesta en marcha de un PA apoyado en el enfoque del PUH no se limita a la elaboración del documento, sino que se trata de un proceso de largo recorrido donde un equipo de profesionales e investigadores deben conformar una unidad de trabajo dedicada a la gestión del PUH de Sevilla. Esta unidad es la encargada de hacer un seguimiento a la implementación de la *Recomendación*, así como de identificar líneas de investigación en conjunto con Universidades y Centros de Investigación destinadas a alimentar el PA del PUHS. Asimismo, esta unidad de trabajo es la encargada de gestionar el contacto con la Unesco y de proponer los convenios necesarios para que Sevilla se incorpore como ciudad piloto en la implementación de la *Recomendación*. Otras de las tareas a desarrollar por esta unidad es la de divulgar y transferir el concepto de PUH a la sociedad, bien con cursos de formación a la ciudadanía o a través de talleres de barrio.

También se considera fundamental que Sevilla establezca redes con ciudades que se encuentren implementando la *Recomendación* o investigando sobre su puesta en marcha, ya que además del intercambio de experiencias que ello supone, posibilitará el posicionamiento del Ayuntamiento de Sevilla a escala internacional en lo referente a la gestión del paisaje urbano histórico, facilitando su partenariado de cara a

futuras convocatorias competitivas en los que a proyectos financiados se refiere.

Como cierre de lo acontecido en Hábitat III, hay que destacar que la cultura y el patrimonio no tienen otra opción más que incorporarse de forma protagonista en la elaboración de Planes Estratégicos de Desarrollo Urbano, económico y social. En este sentido, los conceptos o ideas que han sido puestos sobre la mesa de forma más intensa en la Conferencia Hábitat III han sido aquellos relacionados con cuestiones como la gobernanza urbana, la interdisciplinaridad y la participación ciudadana, debates que, por otro lado, brillan por su ausencia en la mayoría de gobiernos locales o de equipos redactores de Planes Urbanos.

7. REFERENCIAS

- Consejo de Europa (2000). *Convenio Europeo del Paisaje*. Florencia.
https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf
- ESPAÑA (1985). *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. España. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>
- IAPH (2016). *Guía del Paisaje Histórico Urbano de Sevilla*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
http://www.iaph.es/web/canales/patrimonio-cultural/guia_paisaje_historico_urbano_sevilla/contenidos_guia_paisaje_historico_urbano_sevilla.html
- Junta de Andalucía (2007). *Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía*. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-2494-consolidado.pdf>
- Pereira Roders, A. y Bandarin, F. (Eds.) (2019). *Reshaping Urban Conservation. The Historic Urban Landscape Approach in Action*. Singapore: Springer Nature Singapore. <http://doi.org/10.1007/978-981-10-8887-2>
- Rey-Pérez, J. y Siguencia Ávila, M. (2017). Historic Urban Landscape, an approach for sustainable management in Cuenca (Ecuador). *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 7(3), 308–327. <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-12-2016-0064>
- Ruesga, J. (2010). *Directrices del Paisaje Urbano del Municipio de Sevilla*. Sevilla: Gerencia de Urbanismo. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- Gerencia de Urbanismo de Sevilla (2005). *Plan General de Ordenación Urbana de Sevilla (PGOU)*. <http://www.pgou.eu/Sevilla.htm>

- UNESCO (2011). *Recommendation on the Historic Urban Landscape, including a glossary of definitions*. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- UNESCO (2016). *Culture Urban Future. Global Report on Culture for Sustainable Urban Development*. París: Unesco.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002459/245999e.pdf>
- United Nations (2015). *Transforming our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development (A/RES/70/1)*. New York.
<https://sustainabledevelopment.un.org/post2015/transformingourworld/publication>
- Veldpaus, L. y Pereira Roders, A. (2013). Historic Urban Landscapes: An Assessment Framework Part II. En *PLEA2013 - 29th Conference, Sustainable Architecture for a Renewable Future*. Munich, Germany.
<https://pure.tue.nl/ws/files/3693559/376129496053604.pdf>
- Zoido Naranjo, F., Fernández Tabales, A., Rodríguez Rodríguez, J., Ramírez Ramírez, A., García Vázquez, I., Venegas Moreno, C. y Pleguezuelos Lavela, R. (n.d.). *Estudio para Establecimiento de Criterios Generales y Recomendaciones para Actuaciones Publicas Paisaje Urbano Sevilla*. Sevilla.

EL PAPEL DEL DISEÑO AMBIENTAL EN LA SEGURIDAD DE LA CIUDAD TURÍSTICA. CASO DE ESTUDIO EN MÁLAGA, ESPAÑA

NURIA NEBOT-GÓMEZ DE SALAZAR

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Málaga

FRANCISCO JOSÉ CHAMIZO-NIETO

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Málaga

MARTA CORNAX-MARTÍN

*Cátedra Tecnologías Emergentes para la Ciudadanía. Universidad de Málaga-
Ayuntamiento de Málaga*

JOSÉ BECERRA-MUÑOZ

Facultad de Derecho, Universidad de Málaga

DIEGO JESÚS MALDONADO GUZMÁN

Facultad de Derecho, Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

1.1. SEGURIDAD Y DISEÑO URBANO

La seguridad en el espacio urbano es clave para el buen funcionamiento de la ciudad, el desarrollo de una vida comunitaria segura y sin miedos en el espacio público, y, en definitiva, un derecho indispensable de la ciudadanía. Investigaciones previas enmarcadas en el ámbito de prevención situacional del delito coinciden en la importancia del Diseño Urbano para construir espacios públicos seguros y prevenir situaciones de inseguridad. De esta forma, si el espacio urbano y sus características ambientales son planificados y diseñados de forma adecuada, se pueden llegar a reducir determinados tipos de delitos, así como la sensación de inseguridad de las personas que lo utilizan (Ministerio de Vivienda del G° de Chile; Ministerio del Interior del G° de Chile; Fundación Paz Ciudadana, 2005).

Esta relación entre el Diseño Urbano, las características ambientales de los entornos y la seguridad en las ciudades ya adquirió importancia en la década de 1970 en los Estados Unidos debido a la alta tasa de criminalidad en las ciudades americanas. En el ámbito de la Arquitectura, el Urbanismo y la Criminología, se destaca la contribución de Oscar Newman por la repercusión de sus ideas en políticas urbanas y la aplicación de prácticas CPTED: prevención del delito a través del diseño ambiental (Donnelly, 2010). A través de la teoría del “Espacio Defendible” argumenta que el Diseño Urbano puede reducir el número de delitos en los entornos residenciales, si bien sus ideas han sido ampliamente discutidas en la literatura científica por primar aspectos arquitectónicos frente a la consideración de factores sociales (Donnelly, 2010; Devora Medina, 2015).

Cabría destacar las aportaciones que Jane Jacobs (2011) ha hecho en relación a la seguridad de los entornos urbanos y que quedan recogidas en su obra “Muerte y Vida de las Grandes Ciudades Americanas”. En ella, la activista americana reivindica la importancia de que las personas se sientan seguras en el espacio público de las ciudades, y resalta algunos factores indispensables para favorecer esa percepción de seguridad: la presencia de personas en la calle, la vida en comunidad y la actividad urbana (Hillier & Sahbaz, 2008). Destaca la conveniencia de ubicar las áreas públicas visibles desde las calles y alrededores junto con la importancia de una buena iluminación para garantizar la vigilancia nocturna. En lo que se refiere al Diseño Urbano reclama espacios abiertos y permeables en los que coexistan diferentes tipos de actividades –comercio, equipamientos públicos, uso residencial, entre otros–, y donde los residentes y ciudadanía, en general, formen parte de un sistema de vigilancia natural en el espacio público, en sus palabras, “ojos en las calles” (Jacobs, 2011).

A partir de estas teorías, se han publicado numerosas investigaciones en torno al Diseño Urbano y Ambiental, y la Seguridad en las calles, tal y como se muestra en algunos trabajos previos de los autores (Nebot-Gómez de Salazar et al., 2020). Son también numerosas las experiencias basadas en metodologías de prevención del delito a través del Diseño Ambiental en países como Estados Unidos, Inglaterra, Canadá,

Países Bajos, Chile y Sudáfrica entre otros (Hernando Sanz et al., 2007), con casos de éxito en la reducción de algunos tipos de delitos concretos como el de robo en viviendas (Llorca, 2018).

A pesar de ello, en España no existe una tradición de incorporar este tipo de criterios en las políticas urbanas y sociales salvo experiencias puntuales entre las que se destaca el trabajo del “Atlas de la Seguridad de Madrid” (Hernando Sanz et al., 2007) donde se utilizan mapas criminales y se perfilan medidas de diseño en diferentes espacios urbanos. Sí se ha hecho, en cambio, un esfuerzo por incorporar la perspectiva de género en la planificación urbana y territorial tratando de hacer calles más seguras y accesibles (Sánchez de Madariaga, 2020; Ciocoletto, 2014).

Es necesario que las administraciones locales incorporen nuevos métodos de prevención del delito -como la prevención situacional- y equipos multidisciplinares para su desarrollo desde el ámbito de la Arquitectura y el Urbanismo, la Criminología y las Ciencias Sociales. De esta forma, se podrá atender, de forma simultánea, a diferentes aspectos como las características físicas de los entornos y la cohesión social de las comunidades en éstos, algo que resulta fundamental para implicar a la ciudadanía en la seguridad y vigilancia natural de los barrios.

1.2. CENTROS HISTÓRICOS “TURISTIFICADOS” Y DELINCUENCIA

La convivencia entre turistas y comunidades locales resulta un aspecto difícil de conciliar si existe una fuerte presión turística en los centros históricos de las ciudades (Vollmer, 2019; Natoli, 2019). En la actualidad, muchos de estos centros históricos se han convertido en lugares de alta concentración de personas, actividades y eventos en el espacio público, y en muchos casos, masificación de sus calles. La aparición de tiendas y oferta de restauración especializada para el turista ha desplazado los comercios locales y equipamientos de barrio (Barata-Salgueiro et al., 2017). La ausencia de zonas verdes y lugares de esparcimiento vecinal constituye un problema que se repite en muchos de estos entornos. A todo esto, se añadirían otras dificultades como la de contaminación acústica provocada por la afluencia de personas y locales,

problemas de aparcamiento de vehículos y accesos restringidos a los centros, etcétera (Vollmer, 2019).

Por todo ello, el turismo es considerado, en el debate actual, como un proceso de gentrificación causante de varias formas de exclusión social y desplazamiento de la población (Cocola-Gant, 2020). La disminución del número de residentes en muchos centros históricos es una realidad que se ha intensificado en los últimos años (Salinas, 2013; Janoschka, 2018), especialmente debido al auge del alquiler vacacional (Ioannides et al., 2019; Jover & Díaz-Parra, 2020). En el caso de la ciudad de Málaga, ámbito de trabajo que se presenta, el auge del alquiler de viviendas turísticas está acelerando el proceso de gentrificación del Casco Histórico, con un total de 4.425 residentes empadronados en 2019 frente a los 5.209 habitantes registrados una década antes (Ayuntamiento de Málaga, 2009; Ayuntamiento de Málaga, 2019).

Por otro lado, esta condición turística ha permitido activar economías locales y promocionar un desarrollo económico e intercambio cultural de las ciudades, aunque se asocia, también, a un crecimiento de inseguridad y aumento de delitos en los entornos urbanos (Biagi & Detotto, 2014). Investigaciones recientes sugieren una relación entre la concentración de alojamientos Airbnb y el número de delitos en estas áreas turísticas (Maldonado-Guzmán, 2020). Y dada la fuerza con que ha irrumpido este tipo de alojamientos en muchas ciudades, resulta un aspecto fundamental que ha de ser atendido y regulado. Uno de los desafíos encontrados en las investigaciones es la falta y dificultad para acceder a una información sensible como es la relacionada con los delitos cometidos y su localización dentro de los entornos urbanos.

Las administraciones y entidades locales no saben, en muchos casos, cómo abordar el problema de la delincuencia asociado al desarrollo turístico; qué medidas pueden incorporar en sus políticas en apoyo a las acciones de los cuerpos de seguridad. Hacer frente a estas cuestiones no implica renunciar al desarrollo del turismo, sino promover un turismo seguro y comprometido con la población local y con el propio turista.

1.3. LA CIUDAD TURÍSTICA DE MÁLAGA COMO CASO DE ESTUDIO

La ciudad de Málaga se ha convertido en un importante destino turístico en apenas veinte años. En la década de 1980 y principios de 1990, no contaba con ningún atractivo turístico, concentrándose toda la actividad del turismo en la vecina Costa del Sol. El Primer Plan Estratégico de Málaga (1992-1996) apostó por el desarrollo de las infraestructuras de transporte y comunicaciones que tan importantes resultarían posteriormente para el desarrollo de la actividad turística en la ciudad (García Peña & Tapia Martínez, 2000). El segundo plan (2001-2006) apostó de forma clara por el turismo. Algunas de las ideas clave serían la integración puerto-ciudad y la de especializar la ciudad como destino cultural (Fundación Ciedes, 2006).

Se iniciaron políticas de renovación del centro histórico, con la rehabilitación de monumentos, y lugares de interés, así como la peatonalización de sus calles. Desde entonces hasta hoy, la ciudad se ha transformado y cuenta, entre sus infraestructuras de comunicaciones, con un aeropuerto con un importante volumen de pasajeros: el 4º en España según ranking 2019 (‘Los Aeropuertos Más Importantes de España En 2019’, 2020); con una estación de tren de alta velocidad conectada con el resto de ciudades españolas de forma eficiente; y con el tercer puerto de cruceros más importante de la península ibérica por detrás de Barcelona y Cádiz.

La ciudad de Málaga ha visto superadas todas las expectativas que se mostraban como un deseo en los primeros planes estratégicos. En ella confluyen, al mismo tiempo, las diferentes dinámicas que facilitan la intensidad de uso turístico en los entornos urbanos (De la Calle Vaquero, 2019): un elevado grado de transporte aéreo impulsado por el auge de las aerolíneas *low cost*, una clara apuesta por la oferta cultural y de ocio como atractivo turístico, y ser ciudad portuaria con estación marítima de cruceros

Pero el desarrollo turístico de la ciudad y, en concreto de su Centro Histórico, ha traído aparejados algunos impactos y profundos cambios a nivel urbano, social y económico. Este trabajo atiende al aspecto de la seguridad en las calles del Centro Histórico de la ciudad malagueña.

El acceso a la información de los delitos cometidos en la ciudad entre enero 2018 y septiembre de 2019 –proporcionados por el Ministerio del Interior del Gº de España– ha permitido reconocer el nivel de delincuencia y sus patrones espaciales en el Centro Histórico con respecto a otros barrios malagueños: distinguir qué tipos de delitos se han cometido con mayor frecuencia en áreas con presión turística, y dentro de éstas, identificar zonas de oportunidad delictiva.

1.4. APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN A LOS PROBLEMAS IDENTIFICADOS

Hasta ahora, las metodologías relacionadas con la prevención situacional del delito han sido aplicadas, en la mayoría de los casos, en áreas urbanas residenciales, donde se han llevado a cabo procesos de mediación con las comunidades locales, pero no en los centros históricos con presión turística donde la implicación vecinal resulta más complicada. La realidad socioeconómica y cultural de los centros históricos es muy diferente a la de las barriadas, y más, la de aquéllos que han sufrido y están sufriendo problemas de exclusión social y gentrificación a raíz de una intensa actividad del Turismo. Este trabajo discute la aplicabilidad de algunas estrategias de prevención, y en concreto, de la capacidad del Diseño Ambiental para identificar y caracterizar contextos de inseguridad en los centros históricos con presión turística.

Desde el punto de vista de la innovación metodológica, se destaca la combinación del uso de Sistemas de Información Geográfica (SIG) aplicados a los entornos turísticos, con la realización de Mapas de Delitos, y un trabajo de campo basado en la observación directa de los contextos de inseguridad y análisis de las características arquitectónicas y urbanas que pueden afectar a la seguridad de éstos. El uso de la Geotecnología permite analizar distintos tipos de información y su correlación espacial en el territorio, planificar medidas y anticiparse en la toma de decisiones. El trabajo de campo y análisis “micro” de los entornos de oportunidad delictiva permite abordar problemas concretos de inseguridad de forma muy específica.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Esta investigación discute la capacidad del Diseño Ambiental como estrategia de prevención de contextos de inseguridad en los centros históricos de las ciudades con una fuerte presión turística. Se destacan dos objetivos generales (ver Tabla 1); por un lado, identificar áreas de inseguridad objetiva o concentración de delitos en el espacio público del Centro Histórico de Málaga. Y, por otro lado, reconocer las cualidades físicas y ambientales que pudieran afectar a la seguridad en los espacios urbanos, en base a las cuales, proponer algunas medidas concretas a implementar. Como se ha indicado anteriormente, se ha planteado el Centro Histórico de la ciudad de Málaga como caso de estudio.

La metodología desarrollada incluye dos fases que se corresponden con los objetivos propuestos. En una primera fase, se ha llevado a cabo un análisis espacial con SIG de diferentes tipos de delitos cometidos en el espacio urbano de la ciudad de Málaga entre enero 2018 y septiembre 2019. Los datos han sido proporcionados por el Ministerio del Interior del Gobierno de España.

Se ha llevado a cabo la construcción de mapas de delitos georreferenciados mediante el uso del programa QGIS 3.12, con objeto de entender los patrones espaciales de los distintos tipos de delitos considerados e identificar las áreas de oportunidad delictiva. La investigación se ha centrado en los siguientes tipos de delitos: robos con violencia, hurtos y hurtos en vehículos por tratarse de los más comunes en el espacio urbano de la ciudad de Málaga durante el período comprendido entre enero 2018 y septiembre 2019.

En una segunda fase, y una vez identificadas las áreas de concentración delictiva, se ha planteado en éstas un análisis de parámetros urbanos, basado en la observación directa y trabajo de campo. Se han analizado diferentes parámetros urbanos que afectan directamente a la seguridad de las calles. La relación de indicadores o parámetros resulta de una revisión bibliográfica y encuestas a la ciudadanía realizadas por los autores en investigaciones previas (Nebot-Gomez de Salazar et al., 2020). Los indicadores urbanos considerados quedan recogidos en tabla 2. Los análisis micro realizados en los entornos con concentración de delitos han dado lugar a la construcción de mapas de análisis y diagnóstico. A

partir de éstos se han propuesto una serie de mejoras arquitectónica y urbanas muy específicas en los diferentes entornos.

TABLA 1. *Objetivos y herramientas metodológicas*

OBJETIVOS	HERRAMIENTA METODOLÓGICA EMPLEADA
O1. Identificar puntos calientes o espacios urbanos con concentración de delitos	Mapas de delitos georreferenciados (uso de QGIS: sistema de información geográfica para recopilar y analizar datos de delitos).
O2. Identificar y analizar las cualidades físicas y ambientales concretas que afectan a la seguridad de los espacios urbanos	Análisis de indicadores urbanos que afectan directamente a la seguridad en las calles. Análisis y recogida de datos mediante observación directa de los espacios urbanos. Mapas de Análisis y Diagnóstico en áreas de oportunidad delictiva.

Fuente: elaboración propia

TABLA 2. *Sistema de indicadores urbanos que afectan la seguridad en las calles*

INDICADORES	DESCRIPCIÓN
1. Iluminación	Cantidad de luminarias e intensidad de iluminación en la calle
2. Elementos de mobiliario en el espacio público	Presencia de mobiliario que invita a estar
3. Presencia de calles peatonales	Tipo de tráfico: presencia de calles peatonales
4. Presencia de vías rodadas	Tipo de tráfico: presencia de vías rodadas
5. Existencia de zonas verdes amplias	Existencia de zonas verdes de gran amplitud
6. Elementos urbanos que impiden el control visual	Existencia de elementos que impiden la visión a lo largo de la calle
7. Tránsito de personas	Cantidad de viandantes
8. Presencia policial y vigilancia	Existencia de seguridad y personal de cámaras
9. Espacios que favorecen la concentración de personas	Calles que invitan a las multitudes
10. Deterioro urbano	Falta de limpieza, deterioro de los edificios y otros elementos del espacio público
11. Uso principal comercio	Existencia de tiendas o restauración
12. Uso principal vivienda	Edificios de vivienda de Planga Baja (PB) a PB+10
13. Uso principal turismo	Edificios de uso turístico de Planta Baja (PB) a PB+10
14. Diversidad de usos	Mezcla de usos (residencial, industrial, terciario y turístico)

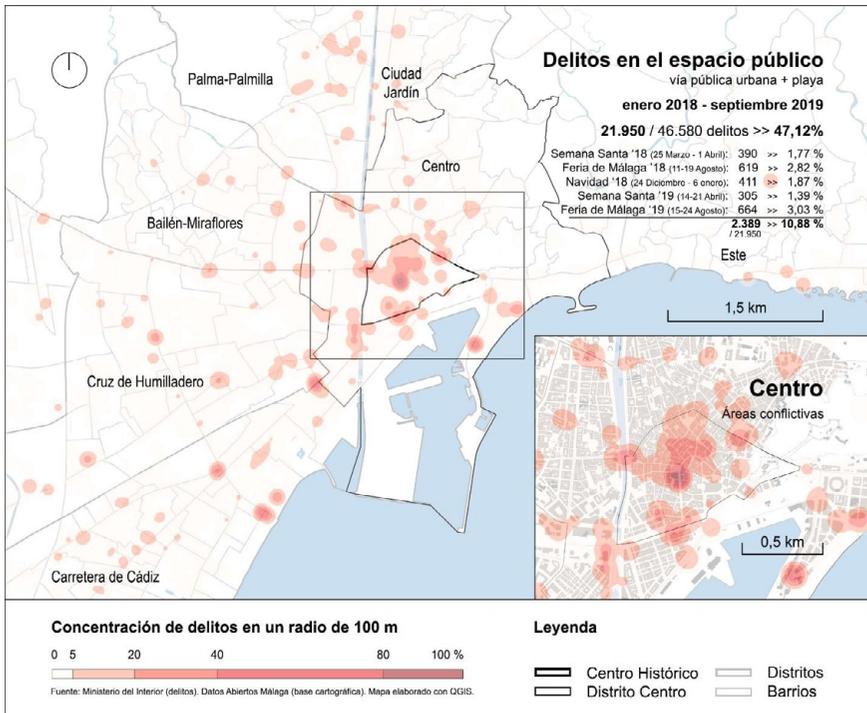
Fuente: elaboración propia a partir de investigaciones previas de los autores (Nebot-Gomez de Salazar et al., 2020).

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1 DELITOS EN EL ESPACIO PÚBLICO

Los mapas de delitos geocalizados han permitido identificar áreas de inseguridad o con mayor concentración de delitos, conocer su localización según tipos, analizar los periodos del año con mayor incidencia, y explorar si determinadas actividades propician su aparición. Estos resultados pueden orientar en un futuro determinadas medidas de seguridad a aplicar, y condicionar políticas urbanas, sociales y turísticas del centro histórico de la ciudad. El Mapa 1 (ver Figura 1) muestra los lugares de la ciudad con mayor concentración de delitos cometidos en el espacio urbano. Se incluyen todos los delitos en vía pública y playa que han tenido lugar durante los meses de enero de 2018 hasta septiembre de 2019 en la ciudad de Málaga.

FIGURA 1. Mapa 1: Delitos en el espacio público



Fuente: elaboración propia

Tal y como se identifica en el Mapa 1 (ver Figura 1), la mayoría de los delitos en el espacio público –sin distinguir entre tipos específicos en un primer análisis– se concentran en el distrito Centro de la ciudad. A partir de los datos proporcionados, se observa que casi un 50% de los delitos cometidos en el municipio de Málaga durante estos 21 meses se han producido en el espacio público. Además, cabe mencionar que, del total de los delitos en espacio urbano, más de un 10% se produce en los períodos de celebración de importantes eventos públicos en las calles y plazas de la ciudad (lo que implica una alta concentración de personas en éstas): feria (agosto), navidad (diciembre-enero) y semana santa (marzo-abril), siendo el periodo de feria el intervalo con mayor número de delitos.

3.2 CONCENTRACIÓN DE ROBOS Y HURTOS

En el segundo análisis (ver Figura 2), se identifican los lugares de la ciudad con mayor concentración de delitos en el espacio público, distinguiéndose tres tipos de delitos: robos –con fuerza en las cosas, con fuerza en las cosas en el interior de vehículo, con violencia de vehículo a motor, y con violencia e intimidación–, hurtos, y hurtos en interior de vehículo.

El número de delitos –incluyendo las tres categorías– asciende a 8.391 ilícitos, lo que supone casi un 40% de los delitos cometidos en el espacio urbano. De éstos, un 13% se produce en los períodos festivos de semana santa, feria y navidad (a falta de los datos del último trimestre del 2019). Por otro lado, cabe destacar que los delitos de hurto (6.196) triplican a los delitos de robos (2.195). Las cifras más altas se alcanzan en el periodo de feria en el Centro Histórico, seguido del periodo de navidad y semana santa. Este mismo orden, con un menor índice de delitos, se repite en el caso de los delitos de robos.

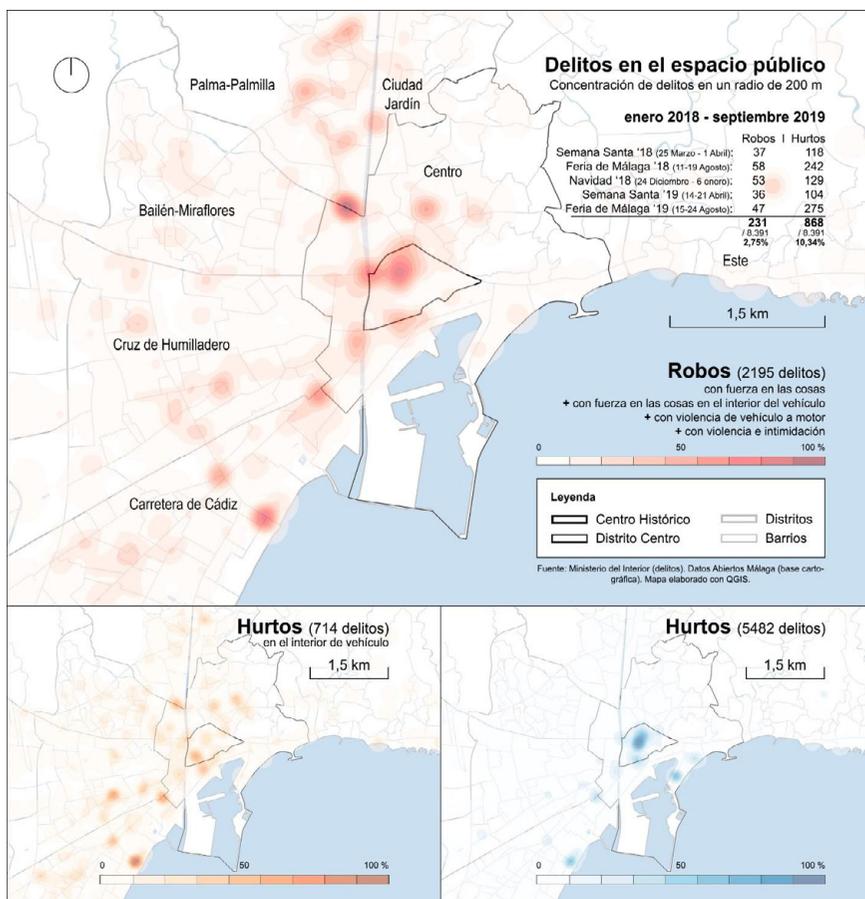
En el Mapa 2 (ver Figura 2) se pueden observar aspectos de interés en cuanto a la localización de los diferentes tipos de delitos:

- (1) Se ha identificado una concentración casi exclusiva de hurtos en el Centro Histórico, concretamente en torno a la plaza de la Constitución (entorno urbano muy representativo de la

ciudad), sin apenas repercusión en el resto del municipio a excepción de áreas puntuales.

- (2) En relación con los hurtos en el interior de vehículo, se observa que se producen fuera del Centro Histórico, hecho seguramente motivado por la amplia superficie de calles peatonalizadas en esta zona de la ciudad histórica.

FIGURA 2. Mapa 2: Concentración de robos y hurtos en el entorno urbano de la ciudad

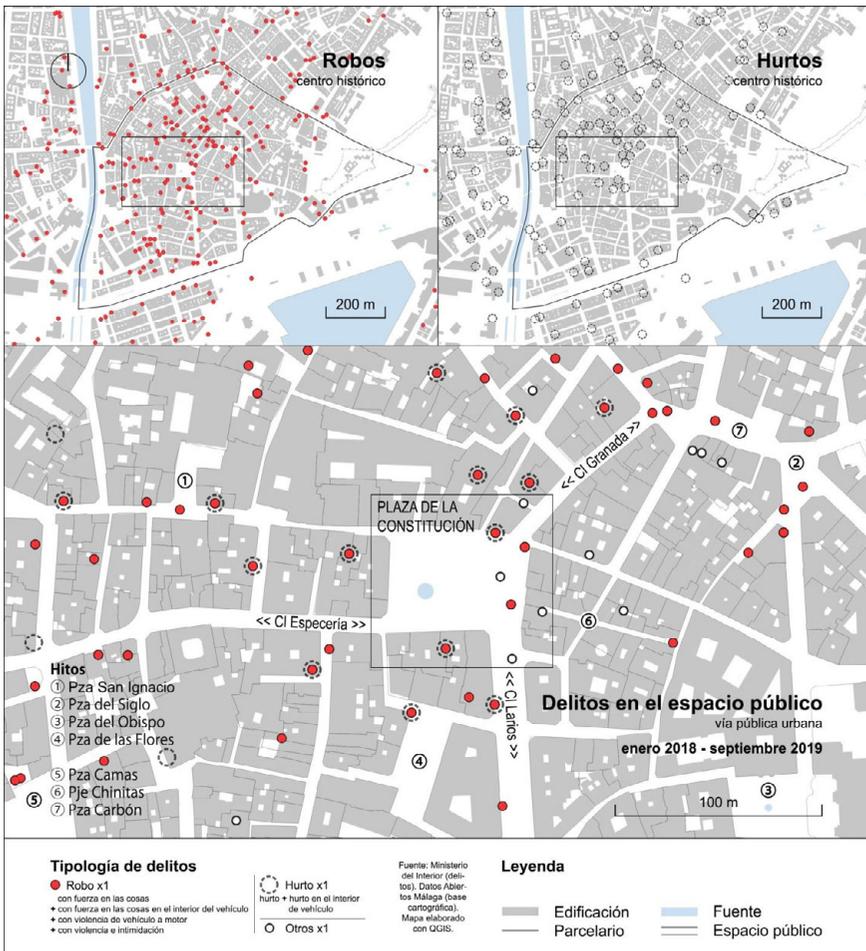


Fuente: elaboración propia

3.3 CONCENTRACIÓN DE HURTOS Y ROBOS EN ÁREAS DEL CENTRO HISTÓRICO

En este análisis se realiza un acercamiento al entorno del Centro Histórico por tratarse del área de mayor presión turística de la ciudad. Se distingue entre robos –con fuerza en las cosas, con fuerza en las cosas en el interior de vehículo, con violencia de vehículo a motor, con violencia e intimidación– y hurtos –incluyéndose hurtos en interior de vehículo y hurtos en general–.

FIGURA 3. Mapa 3: Concentración de robos y hurtos en áreas del Centro Histórico



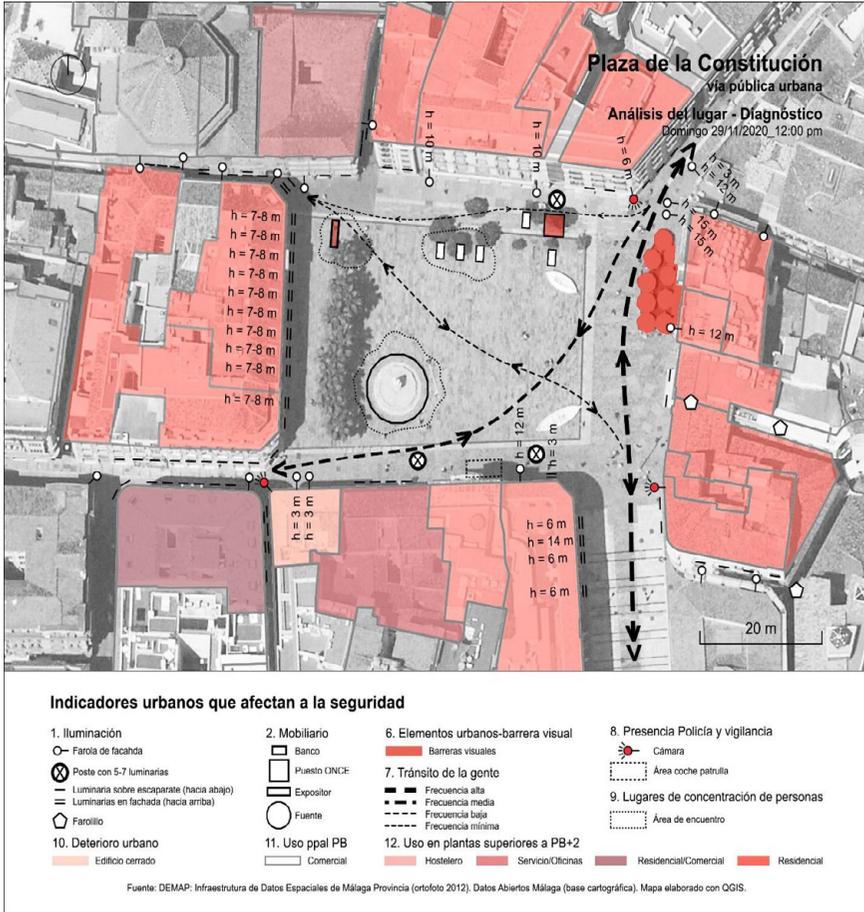
Fuente: elaboración propia

En el Mapa 3 (ver Figura 3), se observa que los delitos de robos se extienden de forma más o menos uniforme en todo el Centro Histórico. Sin embargo, se identifica la concentración de hurtos en la zona norte del Casco Histórico, muy posiblemente relacionada con la estructura morfológica de este entorno urbano caracterizado por calles estrechas, laberínticas y alejadas de calles más anchas y principales como calle Larios, Molina Larios o Alameda Principal. Esta concentración de hurtos es un hecho que debería considerarse en la implementación de medidas de seguridad y otras líneas de actuación a través de políticas urbanas y turísticas en áreas muy concretas.

3.4 INDICADORES URBANOS QUE AFECTAN A LA SEGURIDAD EN ÁREAS DE OPORTUNIDAD DELICTIVA

A través de un trabajo de campo de observación directa y toma de datos, y un posterior análisis de los indicadores urbanos que afectan a la seguridad (ver Tabla 2), se ha realizado un diagnóstico en diferentes entornos urbanos de oportunidad delictiva. El Mapa 4 (ver Figura 4) muestra uno de los entornos analizados. A continuación, se exponen algunas conclusiones del diagnóstico como muestra de la metodología desarrollada.

FIGURA 4. Mapa 4: Análisis sobre indicadores urbanos que afectan a la seguridad en áreas de oportunidad delictivas



Fuente: elaboración propia

En cuanto a la iluminación de la plaza y calles (1), resulta adecuada al disponerse de un sistema de luminarias perimetral en fachadas. Sin embargo, alguna zona en el interior de la plaza –al noroeste, por ejemplo– requeriría un mayor nivel de iluminación. Las calles que dan acceso a la plaza son iluminadas, en parte, por luminarias de escaparates. Resulta fundamental garantizar un adecuado nivel de iluminación fuera del horario comercial, tanto en plaza como en las calles de acceso a ésta.

En relación al mobiliario urbano de la plaza (2), se reduce a cinco bancos en una zona perimetral muy localizada, la fuente como lugar de

encuentro –sin bancos– y un número reducido de árboles. Todo esto se traduce en una plaza que se utiliza como lugar de paso y no como espacio de estancia. Sin embargo, esta plaza sí acoge usos temporales –y mobiliario temporal– vinculados al ocio –conciertos, exposiciones, instalaciones navideñas, etcétera– que recibe a un gran número de personas durante periodos puntuales. El tipo de usuarios, por tanto, es de personas que están de paso, de compras o visitan la plaza por algún evento festivo, pero no suelen ser residentes o personas que la utilicen como área de descanso, juego o relaciones sociales.

Con el objetivo de aumentar este tipo de usuarios –los que proporcionan vigilancia natural en el espacio urbano– se podría plantear una zona estancial con bancos y sombras en el lado oeste de la plaza, junto a la fuente y las palmeras existentes, sin interferir en los recorridos predominantes (7), pero dotando a la plaza de un carácter de estancia que invite a permanecer en ella. Resulta importante que el mobiliario temporal no sea un obstáculo que impida el control visual (6) –instalaciones no opacas ni cerradas–. Es necesario, además, precisar que las terrazas no contribuyan a crear barreras visuales con cerramientos opacos.

En relación con la presencia policial y vigilancia (8), se trata de un espacio urbano en el que casi siempre hay presencia policial, con vehículo aparcado en interior de la plaza. Existen varias cámaras de seguridad, que podrían mantenerse como medida disuasoria, aunque distintos estudios sobre la prevención del crimen cuestionan la validez de las cámaras de seguridad en el espacio público para prevenir el delito (Lio, 2020), pudiendo incluso generar sentimientos de inseguridad en la ciudadanía. Como medida alternativa a la videovigilancia en el espacio público, se propone la presencia de agentes distintos al control social formal. Por ejemplo, agentes cívicos que velen por el uso adecuado del espacio público y garanticen un libre acceso al mismo por parte de todos (turistas y residentes locales). Agentes cívicos distinguibles por algún tipo de uniforme que puedan disuadir de ciertas conductas y garantizar, al mismo tiempo, que se haga un uso adecuado del espacio urbano.

Con respecto al deterioro urbano (10), se han detectado algunos edificios del entorno cerrados, sin uso en la actualidad, y otros parcialmente

cerrados y un nivel de deterioro importante de fachadas. Esta condición de inmuebles cerrados, sin uso y con deterioro afectaría tanto a la seguridad objetiva como a la subjetiva en las calles siguiendo algunos enfoques criminológicos como el paradigma de las ventanas rotas (Wilson & Kelling, 1982) o la teoría de las actividades cotidianas (Cohen & Felson, 1979). Los espacios y edificios cerrados identificados en este capítulo podrían actuar como polos de oportunidad delictiva por la escasa vigilancia informal derivada de la actividad inexistente, al tiempo que su grado de deterioro puede percibirse por los usuarios del espacio público como señales de abandono y de falta de vigilancia.

Por otro lado, se observa un uso exclusivo comercial en plantas bajas (11), un uso mayoritario de oficinas en plantas superiores (entreplanta y planta primera) y un alto número de viviendas turísticas en plantas altas (12). Todo ello se traduce en un área con muy pocas viviendas, un entorno urbano que ha perdido su carácter habitacional en favor del desarrollo de la actividad comercial, terciaria y turística, y, en consecuencia, con calles poco transitadas y vigiladas por la falta de uso y usuarios en determinados horarios.

4. CONCLUSIONES

El uso de SIG se ha convertido en una herramienta de gran utilidad que ha permitido conocer los patrones espaciales de los diferentes delitos cometidos en la ciudad de Málaga, concretamente de enero de 2018 a septiembre de 2019. Los mapas de delitos geolocalizados han permitido identificar áreas y espacios urbanos de concentración delictiva en el Centro Histórico. A partir de estos mapas se ha podido conocer la localización de “puntos calientes” según tipos de delito –robos, hurtos, y hurtos en interior de vehículo–, analizar y cuantificar los periodos del año con mayor incidencia de delitos, si determinadas actividades o usos propician su aparición, etcétera.

Se ha podido comprobar una mayor incidencia de los delitos de hurtos en el Centro Histórico malagueño con respecto a otros tipos de delitos –por ejemplo, con respecto a robos y hurtos en vehículo, con una menor incidencia–. Por otro lado, se han identificado diferentes patrones de

localización según los tipos de delitos. En el caso de robos, se observa una mayor dispersión a lo largo del Centro Histórico y, sin embargo, en el caso de hurtos, se ha identificado una concentración en zonas puntuales. Sin duda, estos resultados pueden orientar diferentes medidas de seguridad a aplicar en apoyo a las acciones de los cuerpos de seguridad locales, y condicionar políticas urbanas, sociales y turísticas del Centro Histórico.

Por otro lado, el uso de indicadores urbanos ha permitido conocer y explorar las características físicas de lugares con concentración de delitos; qué aspectos concretos pudieran estar “fallando” o posibles medidas a implementar. En el caso del Centro Histórico de Málaga, y en concreto en los entornos con una alta concentración de delitos, se han planteado algunas medidas urbanas puntuales de mejora. El enfoque aquí adoptado permite el análisis micro de delitos y lugares, con el potencial de poder abordar problemas concretos con medidas muy específicas. Para extraer todo su potencial resultaría conveniente la obtención de información sobre delitos en un rango temporal más amplio, así como plantear medidas de intervención urbana en una escala mayor: a través de un conjunto de micro intervenciones que, de forma global, adquieran una mayor presencia e impacto en el Casco Histórico.

Además, es necesario destacar que los análisis desarrollados en este capítulo tienen un carácter exploratorio, puesto que las medidas de prevención de la delincuencia a través del diseño urbano se han sugerido sin un estudio profundo previo que permita conocer el verdadero impacto de las características del entorno sobre la concentración de delitos. Futuras investigaciones podrían evaluar con mayor profusión qué elementos del diseño urbano están relacionados con la mayor concentración de delitos en el área, de manera que pueda intervenir sobre esos factores con objeto de reducir, no solo la oportunidad delictiva desde un enfoque situacional, sino también incrementar la cohesión vecinal desde una perspectiva social.

Asimismo, se destaca la necesidad de aplicar, al mismo tiempo, otras medidas generales, en diferentes escalas y alcance; medidas que regulen un desarrollo turístico excesivo en favor de un centro habitacional con uso residencial –no únicamente terciario, comercial y turístico– y

servicios básicos próximos –comercio local, supermercados, y otros– garantizando, así, el uso y vigilancia natural de las calles en todo momento como abogaba Jacobs (2011) para los entornos residenciales.

5. AGRADECIMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS

El desarrollo de esta investigación se ha financiado con fondos de: (1) la Cátedra Tecnologías Emergentes para la Ciudadanía, perteneciente a la Red de Cátedras Estratégicas de la Universidad de Málaga (UMA) como colaboración entre el Vicerrectorado de Empresa, Territorio y Transformación Digital y el Ayuntamiento de Málaga; (2) Proyecto I+D+i con referencia P20_01366 denominado “Análisis y Prevención de la Criminalidad Relacionada con el Turismo de la Ciudad de Málaga: una respuesta Smartcity” en el ámbito del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación (PAIDI 2020); y (3) beca predoctoral FPU19/02468 del Ministerio de Universidades (segundo autor como beneficiario).

6. REFERENCIAS

- Ayuntamiento de Málaga. (2009). *Padrón de habitantes por barrios 2009*. Datos Abiertos Ayto. Málaga. <https://datosabiertos.malaga.eu/>
- Ayuntamiento de Málaga. (2019). *Padrón de habitantes por barrios 2019*. Datos Abiertos Ayto. Málaga. <https://datosabiertos.malaga.eu/>
- Barata-Salgueiro, T., Mendes, L., & Guimaraes, P. (2017). Tourism and urban changes: Lessons from Lisbon. In M. Gravari-Barbas & S. Guinand (Eds.), *Tourism and Gentrification in Contemporary Metropolises International Perspectives* (p. 21). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315629759>
- Biagi, B., & Detotto, C. (2014). Crime as Tourism Externality. *Regional Studies*, 48(4), 693–709. <https://doi.org/10.1080/00343404.2011.649005>
- Ciocoletto, A. (2014). *Espacios para la vida cotidiana. Auditoría de Calidad Urbana con perspectiva de Género* (Collectiu). <https://issuu.com/punt6/docs/espaciosparalavidacotidiana>
- Cocola-Gant, A. (2020). Gentrificación turística. In E. Cañada & I. Murray (Eds.), *Turistificación global: perspectivas críticas en turismo* (pp. 291–308). Icaria. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40691>

- Cohen, L. E. ., & Felson, M. (1979). Social Change and Crime Rate Trends: A Routine Activity Approach. *American Sociological Review*, 44(4), 588–608. <https://doi.org/https://doi.org/10.2307/2094589>
- De la Calle Vaquero, M. (2019). Turistificación de centros urbanos: clarificando el debate. *BAGE. Boletín de La Asociación Española de Geografía*, 44(1), 1–12. <https://doi.org/https://doi.org/10.21138/bage.2829>
- Devora Medina, A. (2015). *Código Hábitat*. Espacio Defendible Por Oscar Newman. <https://codigohabitat.wordpress.com/2015/03/23/espacio-defendible-por-oscar-newman/>
- Donnelly, P. (2010). Newman, Oscar: Defensible Space Theory. *Encyclopedia of Criminological Theory*. https://ecommons.udayton.edu/soc_fac_pub/30
- Fundación Ciedes. (2006). *Málaga, metrópoli abierta. II Plan Estratégico de Málaga*. https://ciedes.es/images/stories/Libros_PEM/IIPEM.pdf
- García Peña, M. del C., & Tapia Martínez, L. G. (2000). *El proceso de transformación de una ciudad. Seguimiento y evaluación del Plan Estratégico de Málaga* (Fundación CIEDES (Ed.)).
- Hernando Sanz, F. J., Correa Gamero, M. M., Fariña Tojo, J., García Palomares, J. C., & Observatorio de la Seguridad (Madrid). (2007). *Atlas de la seguridad de Madrid*. Coordinación General de Seguridad. https://oa.upm.es/55705/#.YdQTF-_2M2U.mendeley
- Hillier, B., & Sahbaz, O. (2008). *An evidence based approach to crime and urban design Or, can we have vitality, sustainability and security all at once?* https://spacesyntax.com/wp-content/uploads/2011/11/Hillier-Sahbaz_An-evidence-based-approach_010408.pdf
- Ioannides, D., Röslmaier, M., & van der Zee, E. (2019). Airbnb as an instigator of ‘tourism bubble’ expansion in Utrecht’s Lombok neighbourhood. *Tourism Geographies*, 21(5), 822–840. <https://doi.org/10.1080/14616688.2018.1454505>
- Jacobs, J. (2011). *Death and life of great American Cities* (Capitán Sw).
- Janoschka, M. (2018). Gentrificación en España reloaded. *Papers: Regió Metropolitana de Barcelona: Territori, Estratègies, Planejament*, 44(1), 24–33. <https://raco.cat/index.php/PapersIERMB/article/view/339238#.YdwwHrdBXRc.mendeley>
- Jover, J., & Díaz-Parra, I. (2020). Who is the city for? Overtourism, lifestyle migration and social sustainability. *Tourism Geographies*, 22(1), 1–24. <https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1713878>

- Lio, V. (2020). La efectividad puesta a prueba. Funciones y limitaciones de la videovigilancia del espacio público. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 16(60). <https://doi.org/https://doi.org/10.33255/3160/632>
- Llorca, Á. (2018, July 26). Combatir el crimen con farolas: cómo lucha la ciudad contra los delitos. *El País*. https://verne.elpais.com/verne/2018/07/02/articulo/1530515389_811050.html
- Los aeropuertos más importantes de España en 2019. (2020). *Diario de Navarra*. <https://www.diariodenavarra.es/noticias/vivir/turismo/viajes/2020/01/17/ranking-aeropuertos-mas-importantes-espana-677296-3202.html>
- Maldonado-Guzmán, D. J. (2020). Airbnb and crime in Barcelona (Spain): testing the relationship using a geographically weighted regression. *Annals of GIS*, 1–14. <https://doi.org/10.1080/19475683.2020.1831603>
- Ministerio de Vivienda del Gobierno de Chile; Ministerio del Interior del G° de Chile; Fundación Paz Ciudadana. (2005). *Espacios urbanos seguros*. (Ministerio de Vivienda y Urbanismo del Gobierno de Chile; Ministerio del Interior del Gobierno de Chile; Fundación Paz Ciudadana (Ed.)). https://implantepic.gob.mx/librosemanal/espacios_urbanos_seguros.pdf
- Natoli, D. (2019). *A costa del sol*. Peripheria Films. <https://www.facebook.com/peripheriatv/>
- Nebot-Gomez de Salazar, N., Cornax-Martín, M., Chamizo Nieto, F. J., Rosa-Jiménez, C., & Muñoz, J. B. (2020). Indicator System to Measure the Qualities of Urban Space Affecting Urban Safety and Coexistence. *IOP Conference Series: Materials Science and Engineering*, 1042(4), 042051. <https://doi.org/10.1088/1757-899X/960/4/042051>
- Salinas, L. A. (2013). Gentrificación en la ciudad latinoamericana. El caso de Buenos Aires y Ciudad de México. Title. *GeoGraphos: Revista Digital Para Estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales*, 14(44), 281–304. <https://web.ua.es/es/revista-geographos-giecryal/documentos/luis-salinas.pdf>
- Sánchez de Madariaga, I. (2020). Género y urbanismo en España: experiencias y perspectivas. *Ciudad y Territorio*, 20(primavera 2020), 5–12. <https://doi.org/https://doi.org/10.37230/CyTET.2020.203.01>
- Vollmer, L. (2019). *Estrategias contra la Gentrificación. Por una ciudad desde abajo*. (Katakarak (Ed.)).
- Wilson, J. Q. ., & Kelling, G. L. . (1982). Broken windows. *Atlantic Monthly*, 192(3), 29–38.

LA TRAZA Y EL GERMEN: DOS PROCESOS DE CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA

ALBERTO NICOLAU-CORBACHO

Universidad Politécnica de Madrid, España

AMPARO VERDÚ-VÁZQUEZ

Universidad Politécnica de Madrid, España

M^a PAZ SÁEZ-PÉREZ

Universidad de Granada, España

TOMÁS GIL-LÓPEZ

Universidad Politécnica de Madrid, España

1. INTRODUCCIÓN

Probablemente, intentar formular una única definición del concepto de ‘idea de proyecto’ fuese un esfuerzo insensato además de vano. Si se tiene en cuenta que en el ámbito de la psicología cognoscitiva se manejan cinco teorías simultáneas acerca de la definición del término ‘concepto’ porque hasta la fecha no se ha podido llegar a un consenso, pretender aportar aquí una definición concluyente de idea de proyecto sería temerario.

De igual forma, conocer el origen y la evolución de la noción de idea de proyecto sería sin duda una tarea hercúlea. Dado que a cada objeto artificial le antecede necesariamente un objeto mental que lo prefigura, cabe suponer que las raíces de la idea como instrumento están ligadas al origen mismo del desarrollo de la imaginación como parte del proceso evolutivo de la especie.

Ninguna de estas dos empresas será objeto de este texto. Sin embargo, si se quiere estudiar la naturaleza de la idea de proyecto como instrumento creativo es necesario colocar el objeto de estudio en un terreno compartido. Para ello se escoge realizar una aproximación al concepto

de idea de proyecto partiendo de la mirada de una serie de arquitectos paradigmáticos que han manejado esta herramienta con gran reconocimiento al tiempo que han narrado en primera persona las claves de sus procesos creativos.

Este texto está dedicado por tanto a recabar y ordenar fragmentos de la obra escrita y proyectada de siete figuras clave del siglo XX que reflejan su enfoque acerca de los procesos creativos en general y sobre la idea de proyecto como instrumento en particular.

Se busca con ello ofrecer una visión poliédrica de la idea de proyecto desde la mirada personal de estos autores, describiendo aspectos esenciales de su pensamiento en torno a ella. Si bien el propósito inicial era exponer en orden cronológico y de forma independiente el punto de vista de cada uno de ellos, la aparición de vínculos evidentes entre las distintas miradas condujo a estructurar el estudio en torno a dos líneas argumentales: la ‘traza’ y el ‘germen’.

Lo que subyace tras estas dos líneas argumentales es el hecho de que la noción de idea de proyecto, en el caso de estos siete arquitectos, está determinada por dos procesos de pensamiento orientados hacia la concepción de arquitectura. El primer proceso, la ‘traza’, está ligado al uso del dibujo como intermediario entre la ideación y la materialización mientras que el segundo proceso, el ‘germen’ o la ‘metáfora biológica’, está asociado a la comprensión de la ideación como si tratase de un fenómeno de gestación natural.

Por ello, se intenta a continuación apuntar brevemente algunas consideraciones sobre la naturaleza de estos en relación con la idea.

Ahora bien, antes de entrar en materia conviene aclarar que, si bien se presentan los procesos por separado, estos no se consideran opuestos o excluyentes entre sí, sino complementarios. En este sentido, por mor de la claridad narrativa, cada autor se ha vinculado a un solo argumento, pero, en distintos aspectos, algunos autores podrían haberse asociado a ambas líneas. Por tanto, es importante poner de manifiesto la transversalidad que existe entre ambos procesos. Así mismo, esta estructura narrativa no pretende establecer relaciones de causa efecto entre los

distintos autores estudiados de forma que las coincidencias de perspectiva entre ellos simplemente muestran sus consonancias.

2. OBJETIVOS

Este estudio forma parte de una línea de investigación dedicada a esclarecer los fundamentos y principios de la idea como instrumento creativo. Para ello se parte de dos preguntas básicas: qué y cómo es una idea de proyecto.

Dentro de este enfoque, el objetivo particular de este capítulo es construir una mirada poliédrica que sirva como una aproximación a la idea de proyecto y permita colocar el objeto de estudio en un área de objetividad a partir de algunos textos y dibujos escogidos que pertenecen a arquitectos paradigmáticos del siglo XX.

3. METODOLOGÍA

Puesto que son los creadores quienes constituyen la fuente principal de información sobre el aspecto instrumental de la idea, coincidiendo con el método de trabajo propuesto por José Antonio Marina (Marina, 1993), hemos ‘escuchado’ con detenimiento lo que los autores dicen de sí mismos, hemos procurado integrar esos datos dentro de una teoría general de la idea como instrumento creativo y después, nos hemos dirigido de nuevo a los propios creadores para interpretar su actividad a la luz de esa teoría.

Para conocer qué es una idea como instrumento parece oportuno indagar, en primer lugar, en la experiencia personal de quienes plantean y utilizan las ideas en su labor creativa (Nicolau et al, 2021). Este estudio se enfoca, por lo tanto, desde la mirada de los arquitectos que narran su proceso creativo en primera persona. Estas miradas se corresponden con una serie de documentos escogidos, textos y dibujos que pueden considerarse como una aportación al tema incuestionable y que son complementarios entre sí. Los documentos se seleccionan por ser pertinentes –tratan el tema con claridad–, por ser relevantes –pertenecen a voces de la máxima autoridad–, y por ser complementarios –son puntos

de vista desde distintos lugares que no insisten en una única línea de pensamiento—.

4. DISCUSIÓN DE RESULTADOS

4.1. CONSIDERACIONES SOBRE EL GERMEN COMO PROCESO CREATIVO

El germen, en tanto que metáfora biológica, se puede inscribir dentro de un sistema conceptual asociado a la tradición del organicismo, entendido en su sentido más amplio, que incluye diversas tendencias desde el funcionalismo hasta la escuela nórdica. En los términos planteados por Peter Collins en su libro *Changing Ideals in Modern Architecture*, 1965 (Collins, 1965), esta corriente se identificaría con el paradigma que él denomina como la “analogía biológica”. Bajo este título, Collins engloba a todas aquellas analogías provenientes del naturalismo que desde 1750 han influido en la teoría arquitectónica.

El organicismo arquitectónico, en toda la amplia gama de tendencias que presenta a lo largo de los dos últimos siglos, proviene de las contaminaciones ideológicas que a finales del siglo XVIII se produjeron entre la filosofía romántica alemana, en especial la *Naturphilosophie*, y las artes. Unas contaminaciones cifradas en la idea de que los edificios, al igual que los organismos, debían configurarse *von Innen nach Ausen*, es decir, de dentro a fuera (Prieto, 2014). Vinculados a esta idea central orbitan una serie de postulados que terminan por conformar un sistema conceptual completo.

En el ámbito de la filosofía romántica alemana la idea de unidad orgánica que se derivaba de la tesis aristotélica de que las “partes” de un “todo” deben hallarse interiormente vinculadas, dispuestas según cierto orden, relacionadas estructuralmente y combinadas en un sistema,¹²⁷ adquirió un nuevo sentido que primaba la noción de desarrollo interno frente a la de organización de las partes y por lo tanto ponía el acento en las leyes de formación más que en las formas. (Prieto, 2014)

¹²⁷ Expuesta en la *Metafísica* de Aristóteles, la tesis se extrapola al arte en el capítulo VIII de su *Poética*.

Las ideas propias de esta corriente se pueden considerar como una alternativa al mecanicismo propio de la época, que consideraba el quehacer humano como el producto de una mera casualidad materialista. El cambio de perspectiva pasó por acentuar la libertad humana frente al determinismo mecánico, y en paralelo adjudicar a la naturaleza rasgos vitales o espirituales. (Prieto, 2014)

La oposición entre el paradigma de lo orgánico frente al de lo mecánico está presente en Immanuel Kant (1724-1804) que distingue entre los “productos organizados”, organismos naturales que se consideran como seres libres regidos por una energía configuradora propia, y los “productos mecánicos”, constructos artificiales que responden a una fuerza motora externa (Kant, 2004). Esta premisa sería desarrollada posteriormente por Friedrich W. Schelling (1775-1854), el principal impulsor de la *Naturphilosophie*, a partir de cuyos escritos la noción de “organismo” se convertiría en un tema estético y se introduciría en el debate sobre las artes.

Tal y como explica detalladamente Eduardo Prieto en su artículo ‘Von Innen nach Aussen, principios filosóficos del organicismo en la arquitectura’ (Prieto, 2014), mediante la aportación de diversos pensadores del romanticismo alemán entre los que se podrían destacar a Goethe, Schelling o Hegel se formó una corriente de pensamiento que posteriormente se trasladó al ámbito anglosajón de las artes, principalmente la literatura, a través de autores como Coleridge en Gran Bretaña o Emerson y Thoreau en Norteamérica. En el caso del ámbito europeo, serían otros autores como Riegl, Wölfflin, Behrendt o Worringer quienes trasladarían los postulados filosóficos al debate propio de las disciplinas artísticas, incluyendo naturalmente la arquitectura.

Sería en estas dos ramas, la anglosajona por un lado y la centroeuropea por el otro (cuya trascendencia en Francia fue relativamente menor), donde probablemente cabría localizar las influencias directas en arquitectos de uno y otro lado del atlántico, como sería el caso de Sullivan, Kahn, Aalto y Utzon.

Los principales postulados que conforman el paradigma estético del organicismo podrían resumirse de forma muy somera de la siguiente forma:

- Todo lo existente aspira a expresarse de algún modo.
- Los organismos son el resultado de un proceso de generación de dentro afuera.
- El proceso de desarrollo de un organismo sigue una lógica objetiva e inevitable.
- Importan más los procesos de generación que las formas puesto que estas últimas se consideran exclusivamente la consecuencia del proceso.
- Por todo ello, un organismo parece lo que es, es decir, resulta natural.

Es dentro de este marco conceptual en el que la metáfora biológica, como proceso de pensamiento orientado a la concepción de objetos físicos, cobra todo su sentido.

FIGURA 1. Curtis's *Botanical Magazine*, Plate 3059 (Volume 58, 1831)



Fuente: Wikimedia commons

Una de las características inherentes al paradigma marco sería el sesgo particular con el que la búsqueda de la objetividad se presenta, en este caso, como una consecuencia de la comparación entre la idea y el germen. Dado que el germen biológico contiene toda la carga genética necesaria para su transformación en el organismo final, la idea, por analogía, ha de contener toda la información necesaria para su desarrollo en un objeto arquitectónico.

Ello conlleva justificar la toma de todas las decisiones del proceso de proyecto mediante razones supuestamente objetivas e incuestionables, que pertenecen a la lógica implícita en el planteamiento del problema. Con ello, tal y como planteaba Sullivan, se persigue desencadenar un proceso de diseño inexorable en el que el objeto proyectado debe seguir un desarrollo natural, donde todas las claves de su conformación estén incluidas en la idea de partida.

La penetración de esta actitud en la práctica del diseño, como consecuencia de la permeabilidad del sistema conceptual ligado al paradigma organicista, es tal que a finales del siglo XX ya ha adquirido el valor de una certeza. En este sentido resulta muy sintomático, por ejemplo, el hecho de que Rafael Moneo, cuando escribe la memoria justificativa para el concurso del Kursaal, considere esta actitud ante el proyecto como si se tratase de una tradición ante la que rebelarse, como quien con toda la intención contraviene maliciosamente lo establecido.

Suelen memorias como ésta justificar los proyectos presentándolos como razonable respuesta a toda una serie de circunstancias. Accesos, vistas, volumetría, programa, etc. se usan para explicar la forma que el edificio ha tomado, haciendo así que la responsabilidad del arquitecto se diluya al convertirse en un simple intermediario entre los datos previos y el proyecto. No será así en esta ocasión, y confesaremos, lisa y llanamente, que este proyecto nace ante todo de entender el lugar, como respuesta inmediata y directa al extraordinario solar en que ha de levantarse el complejo cultural que el Ayuntamiento de San Sebastián piensa llevar a cabo. (Moneo, 1990)

Estas líneas, sin embargo, contienen una cierta paradoja; por una parte, quien las escribe rechaza la supuesta objetividad tradicional del proceso de diseño para asumir el papel de autor cuya voluntad dirige la acción propositiva. Por otra parte, justifica su decisión en la respuesta a las

características del solar, es decir, en al menos una parte del planteamiento del problema y en la adecuación natural al entorno.

Dentro del proceso de diseño vinculado a la metáfora biológica, la idea de proyecto cumple el papel instrumental de ser la portadora de la esencia del objeto. Se considera como la expresión mínima necesaria que define el 'ser' del objeto de diseño. Al mismo tiempo, la idea no sería tanto algo que el diseñador aporta como parte de su cosecha, sino que debería ser necesariamente la consecuencia de comprender el planteamiento del problema y, por tanto, adquiere el carácter de un descubrimiento.

La idea dentro de este sistema conceptual está vinculada a la noción del **crecimiento predeterminado**; no se sabe cuál será el aspecto de un niño cuando sea adulto, pero es posible vislumbrar su imagen, que será un desarrollo previsible del semblante que anticipa en su infancia.

De esta forma, el diseñador, el arquitecto, deja de ser una voluntad que dirige la forma, para convertirse en un observador cualificado cuya misión consiste en evitar descarrilamientos, desviaciones del proceso lógico. El diseñador deja así de ser un creador para convertirse en una suerte de **jardinero**, un cultivador de esencias que, en el fondo, no le pertenecen.

La noción de que una idea de proyecto es algo que contiene la esencia de un objeto, que explica su naturaleza y que permite que este se desarrolle a partir de ella de forma inevitable, tal y como apuntaba Sullivan a caballo entre los siglos XIX y XX, parece seguir muy presente en la cultura arquitectónica incluso a principios del siglo XXI, como por ejemplo atestigua el siguiente párrafo de Federico Soriano.

Una obra de arquitectura necesita de una idea de arquitectura; debe contener un pensamiento. Por ello inicialmente no tiene una representación formal concreta. La idea deberá vincular a todos los elementos y partes que el proyecto tiene que atender. Se convierte en la clave que autoriza la elección en las diversas disyuntivas que se presenten en cualquier fase de su desarrollo. Desde el momento en que podemos ver esta idea, podríamos conocer cómo será un detalle cualquiera, una ventana, la planta de situación, el encuentro con el suelo. (Soriano, 2004)

Este párrafo coincide perfectamente con el planteamiento de la metáfora biológica entendida esta como un proceso en el que la idea de proyecto se considera como un germen. Así, frase a frase, esta cita se podría re-escribir en los siguientes términos: La arquitectura no es posible sin una idea; su representación inicial no es concreta, es decir, es embrionaria; la idea vincula todo y por tanto contiene toda la información necesaria para tomar las decisiones oportunas para su desarrollo; la idea no es algo que se propone, sino que se descubre y, a partir de ese momento, ya se puede conocer el todo, ya se puede vislumbrar el final del proceso de crecimiento.

Por todo lo anterior, la metáfora biológica condensa una aproximación a la idea de proyecto contenida en las diferentes miradas analizadas y que podría expresarse en los siguientes términos:

Una “idea de proyecto” se entiende como un esquema conceptual que define el planteamiento de un proyecto y contiene las claves de su desarrollo. Presenta una lógica determinada, unos principios estructurantes, la naturaleza del proyecto y sus características principales.

Constituye, por lo tanto, la esencia del proyecto en el sentido aristotélico -el qué de una cosa- aquello que es básico y necesario para su entendimiento y formalización, para su existencia (Ferrater Mora, 1976). Define qué es el proyecto, en qué consiste, y lleva implícito cómo puede desarrollarse en coherencia con su naturaleza. Se considera, por lo tanto, como el equivalente a la semilla de una planta. Es el “germen figurado” de un objeto inorgánico.

4.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA TRAZA COMO PROCESO CREATIVO

La línea argumental que aquí se ha denominado como ‘La traza’ se puede vincular a dos cuestiones marco fundamentales. Por una parte, se puede relacionar con un proceso de concepción determinado por el papel del dibujo como intermediario entre la ideación y la construcción. Por otra parte, este proceso podría encuadrarse a su vez dentro de un sistema conceptual determinado por el paradigma del mecanicismo.

En cuanto a la primera de las cuestiones, es evidente que el papel del dibujo como instrumento para la producción de arquitectura ha sido

esencial a lo largo de la historia. Al igual que ocurre con la técnica de la construcción, la evolución de la técnica del dibujo ha influido directamente en el devenir de la arquitectura.

En un proceso creativo se puede considerar la existencia de un “objeto mental” inicial (la idea) cuyo propósito es el de generar un “objeto físico” final (la arquitectura). El proceso de diseño consistiría en el tránsito del uno al otro. Dentro de este tránsito se puede considerar la utilización de un “objeto dibujado” (el dibujo) que actuaría como intermediario entre el primero y el último. De esta forma, el objeto mental adquiere corporeidad primero a través de su representación dibujada. El objeto dibujado sirve para cristalizar la imagen mental y darle distintos grados de concreción. El dibujo también sirve para transmitir las instrucciones de construcción del objeto físico. Por tanto, hay una relación directa entre el objeto mental y el dibujado, por una parte, y entre el objeto dibujado y el físico por la otra.

FIGURA 2.



Fuente: elaboración propia

Pero este tránsito no funciona en un solo sentido, sino que también se produce un proceso de retro-alimentación mediante el cual los conocimientos acerca del proceso de construcción afectan a la concreción del objeto dibujado, lo cual conlleva una redefinición del dibujo. Así mismo, el objeto dibujado influye en la imagen mental inicial de manera que el dibujo también supone la redefinición del objeto mental.

Este proceso no es lineal pero tampoco circular, puesto que al tiempo que se gira en torno a un pensamiento también se avanza en una o varias direcciones. Durante el proceso, los tres objetos, mental, dibujado y

físico experimentan una evolución a lo largo del tiempo. Por tanto, la definición de todos ellos está vinculada al tiempo.

Las visiones sobre la idea de proyecto que se han mostrado anteriormente desde el punto de vista de Viollet-le-Duc, Le Corbusier y Eisenman están claramente determinadas por el hecho de participar de la lógica de este tipo de proceso de concepción. De igual forma, estas visiones se pueden asociar al concepto de “traza” como paradigma de un tipo de representación gráfica.

Por ello, en adelante se utilizará el título ‘La traza’ para referirse también a este proceso creativo, con el fin de identificarlo y diferenciarlo del otro proceso al que se hace referencia en este estudio, ‘El germen o la metáfora biológica’.

‘La traza’ como proceso está claramente determinada por el hecho de que, por su propia naturaleza, se produce una identificación entre la idea como objeto mental y el dibujo que representa la idea.

Dado que el objeto mental necesita de una materialidad para concretarse, desde antiguo se tiende a identificar el objeto mental y el dibujado como dos aspectos de una misma cosa. El objeto dibujado es la representación material de la idea y, por lo tanto, es la idea. De la misma forma, se identifica el proceso de ideación con el proceso de concreción del objeto mental mediante el dibujo.

Así, por ejemplo, la definición de “idea” de **Quatremère de Quincy** que aparece en su *Diccionario de arquitectura* escrito entre 1788 y 1825 deja clara constancia de la identificación entre la imagen mental y su representación dibujada.

Se emplea la palabra idea, en las artes del dibujo y en los dibujos de arquitectura, como sinónimo de esquicio. Por ello se dice dar la idea de una composición, formar la idea de un proyecto de un monumento. Esto no significa otra cosa que esquicio, es decir imagen compendiada o reducida de un objeto que, basta para fijar los datos generales, o referir al conjunto. (Quatremère de Quincy, 2007, p. 165)

Quatremère utiliza la palabra “esquicio” que proviene de la voz italiana *schizzo* y significa esbozo, apunte del dibujo. Esto denota una contaminación proveniente del campo de la pintura en la que el boceto se puede

entender como el apunte de la idea que finalmente se desarrolla en el cuadro. Como consecuencia de ello también en el lenguaje se produce una identificación entre el término esbozo y la idea de algo que aún no se ha definido por completo. De esta forma, la expresión “se ha esbozado un principio de acuerdo” se entiende como “se ha planteado la idea base del acuerdo”.

La trascendencia del uso del dibujo en el proceso de materialización de la idea es fundamental porque además de existir una identificación entre la idea y su dibujo, también se produce otro fenómeno relevante, el hecho de que la idea dibujada adquiere la categoría de objeto autónomo.

En primera instancia, se dibuja la idea para aliviar a la memoria. Es difícil construir mentalmente un objeto complejo. El dibujo en papel sirve para anotar lo que es conocido del objeto hasta ese momento. Pero, una vez hecho, lo dibujado es ya un objeto en sí mismo que puede entenderse desde fuera tanto por uno mismo como por los demás; contiene lógicas y características que le son propias, que tal vez hayan pasado desapercibidas para el propio autor.

Por este motivo, la representación gráfica de la idea tiene un valor añadido (o restado) sobre la imagen mental. Por una parte, es frecuente la sensación de que lo dibujado no explica bien lo imaginado, que parece insuficiente o torpe. Pero, por otra parte, también es posible que lo hecho contenga valores o cualidades que no se anticipaban conscientemente al formalizarlo. La idea expresada, materializada adquiere por tanto un valor en sí misma y deja de ser sólo una representación de lo imaginado para convertirse en una realidad autónoma sobre la que pensar.

Es precisamente por esto que tanto Viollet-le-Duc como especialmente Le Corbusier le otorgan a la planta en particular o al plano en general, al dibujo, en definitiva, el papel de sede de la idea e instrumento generador. Bajo este prisma pueden entenderse perfectamente las palabras de Le Corbusier acerca del valor del plano cuando dice primero:

Un plano es, en cierto aspecto, un resumen, como una tabla analítica de materias. Bajo una forma tan concentrada que parece un cristal, un diseño de geometría, contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz. (Corbusier, 1977)

y después continúa:

Ahora bien, el plano es el generador, "el plano es la determinación de todo; es una abstracción austera, una algebrización árida para la vista". (Corbusier, 1977)

Pero si en el caso de Le Corbusier, el dibujo es la idea y la reflexión sobre este determina la arquitectura, Peter Eisenman va todavía más lejos en la identificación entre la idea y el dibujo de forma que escoge el término "diagrama" para referirse de la manera más precisa posible a la idea dibujada.

Tanto es así que, en el caso de la arquitectura de Eisenman, se podría decir que el objeto dibujado es el verdadero propósito de la ideación, y que la obra construida es tan solo un subproducto, una consecuencia que no es capaz de expresar por completo y por sí sola la operación mental que encierra. La idea y el dibujo son una misma cosa: el **diagrama**, que constituye el objeto material principal.

Rafael Moneo, en su libro *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Moneo, 2004), construye un argumento sobre la aproximación al proyecto de Eisenman a partir de la relación con el lenguaje gráfico.

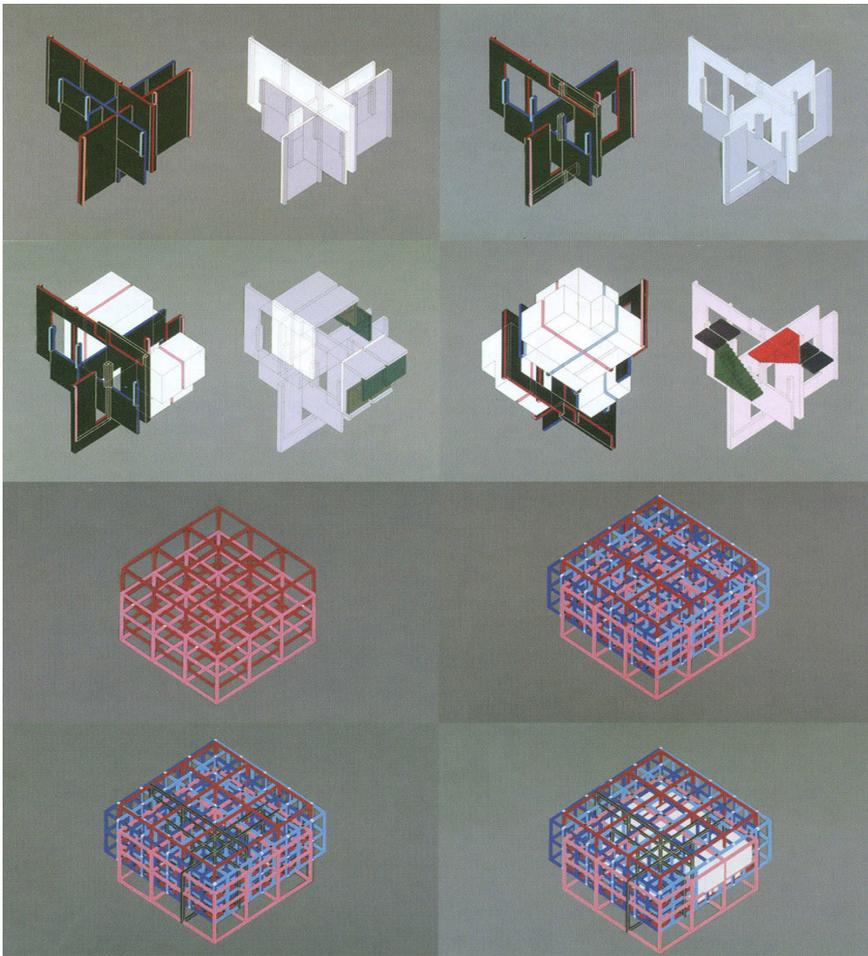
Según Moneo, Eisenman entiende la arquitectura como una operación mental basada en normas estructurales. Si Noam Chomsky considera que el lenguaje está sometido a leyes estructurales inmanentes, a "estructuras profundas", trazando un paralelismo Moneo describe la postura de Eisenman como la de un "formalista-estructuralista" que busca las estructuras, leyes o principios que expliquen la aparición de la forma (Moneo, 2004).

De esta forma, Eisenman representaría una aproximación sintáctica a la arquitectura donde, parafraseando a Mario Gandelsonas, Moneo considera que "la estructura sintáctica misma es entendida como generadora del lenguaje" (Moneo, 2004). Es decir, son las lógicas propias del

dibujo las que finalmente determinan el lenguaje material de la arquitectura.

Por este motivo, el objeto físico, la arquitectura construida, por sí solo no es suficiente para transmitir las ideas del arquitecto. Para hacerlas perceptibles es necesario dejar constancia del proceso. Así, representar la arquitectura significa dar cuenta de lo que fue el proceso de dibujo, las sucesivas operaciones sobre el papel (Moneo, 2004).

FIGURA 3. Peter Eisenman - House VI (1972-1975)



Fuente: archilibs.org

Si bien como se mencionaba anteriormente, Quatremère de Quincy habla de esbozo para referirse al dibujo de la idea, la identificación en el lenguaje entre la idea y su expresión gráfica es más amplia, de forma que la analogía puede manifestarse a través de distintos términos vinculados al dibujo. Esbozo es un término que implica un punto de vista heredado de la pintura. Sin embargo, desde el punto de vista de la arquitectura existe otro término que claramente relaciona la idea con el dibujo. El término “traza” recoge simultáneamente los significados de “idea”, “planta”, “proyecto”, “plan” y “huella”.

La traza es “el modo, la apariencia o figura de alguien o algo”. Se dice, por ejemplo: “esta comedia tiene las trazas de un sainete” porque da la “impresión” de ser así. La traza como impresión anticipa la naturaleza de algo que todavía no es conocido. Así mismo, en tanto que marca que representa la esencia de algo, la traza es sinónimo de invención, el dibujo esencial que define el proyecto.

De esta forma, volviendo a recurrir al *Diccionario de arquitectura de Quatremère de Quincy*, se puede comprobar que este sentido de idea como traza, como impresión, está muy presente ya en el siglo XVIII.

Se hace uso por tanto de esta palabra (idea) en la arquitectura para indicar la impresión que dejan en el espíritu los objetos que son de pertinencia del arte de edificar y se dice tener la ‘idea’, conservar la idea de una planta de un monumento, de la fachada, de los ornamentos, etc. Se emplea también la misma palabra cuando se trata de la invención de la composición de un edificio. (Quatremère de Quincy, 2007)

La idea es la anticipación de la obra, del objeto físico. Es aquello que explica lo esencial del objeto antes de que este sea conocido en su totalidad. De forma análoga, cuando conocemos a una persona por primera vez nos hacemos una “idea” de quién es. No la conocemos en su totalidad, pero causa una impresión en nuestra mente que contiene lo fundamental de esa persona.

LA TRAZA COMO PLANTA

La traza es la marca que produce la pluma sobre el papel y por analogía, también es el replanteo sobre el terreno de la planta del edificio que habrá de construirse. De esta forma, la traza es tanto la base figurada

como la base física del edificio, el trazado que determina todas las acciones posteriores. La consecuencia de esta metáfora es inevitable: si la traza es la idea, entonces la planta también es la idea.

En consecuencia, la traza también se identifica con el orden y, en última instancia con el tipo. Se denomina, por ejemplo, la “traza italiana” a un tipo de fortificación desarrollado en Italia a finales del s XV y principios del XVI.

LA TRAZA COMO PROYECTO

Durante el periodo Gótico, cuando la ideación y la construcción de la arquitectura eran más interdependientes que ahora, la traza era el dibujo maestro que permitía iniciar el proceso de construcción. Por ello, la traza se entiende como el proyecto del edificio. En consecuencia, cuando un objeto mental o físico se ha concretado se dice que “ha quedado trazado”.

LA TRAZA COMO PLAN

La traza es también “el plan para realizar un fin”. De esta forma, el planteamiento de Le Corbusier del plano como un plan de acción para una batalla también se puede poner en relación con la traza.

(...) Es un plano de batalla. La batalla sigue y es el gran momento. La batalla se compone del choque de los volúmenes en el espacio y de la moral de la tropa, es el haz de ideas preexistentes y la intención motriz. Sin un buen plano, no existe nada, todo es frágil y, no dura, todo es pobre, incluso bajo el fárrago de la opulencia.” (Corbusier, 1977, p. 145)

LA TRAZA COMO HUELLA

La traza es la huella que deja la acción de escribir sobre el papel y también la huella de una acción sobre cualquier material. La traza es por ello el vestigio de algo que ocurrió en el pasado. Por ambos motivos, la traza queda vinculada al tiempo.

Esta última sería la acepción que utiliza Eisenman para vincular la idea con las huellas de sucesivas acciones de escritura. El resultado de un proyecto que es desconocido al comenzar el proceso creativo, en ocasiones sigue siendo una incógnita hasta la fase final. Cuando se

identifica el proyecto con un proceso, la idea del proyecto también es algo que permanece sin concreción durante el mismo y solo puede comprenderse por completo al final del camino.

Para Viollet-le-Duc el dibujo es el instrumento de control del objeto físico. Todo lo dibujado es la representación de la realidad. El orden, el principio de unidad, la escala, etc. se controlan mediante el dibujo como mediador, pero todas ellas son cualidades exclusivas del objeto físico.

Para Le Corbusier el trazado regulador es el instrumento mediante el cual se controla la proporción y, en consecuencia, la armonía del objeto. Al mostrar el trazado regulador sobre el alzado o la planta del edificio, está representando por una parte aquello que explica el objeto, la planta o el alzado, y por otra, aquello que representa el orden del objeto, entendido como una cualidad inmaterial.

Eisenman también abunda en una distinción semejante, pero va más allá al otorgarle tanta importancia, o más, al dibujo del diagrama que al dibujo de la arquitectura. Eisenman parece querer distinguir entre el plano, que explica el edificio y el diagrama, que explica la esencia del edificio. Al insistir sobre el valor del proceso, Eisenman de alguna forma reconoce que la idea, ese objeto mental que equivale a la esencia de la obra, es algo mutable, en constante evolución. La idea por lo tanto no es un pensamiento cerrado, terminado, reconocible y que solo puede desarrollarse en un proyecto. La idea es todas las fases del movimiento de la esencia en el tiempo.

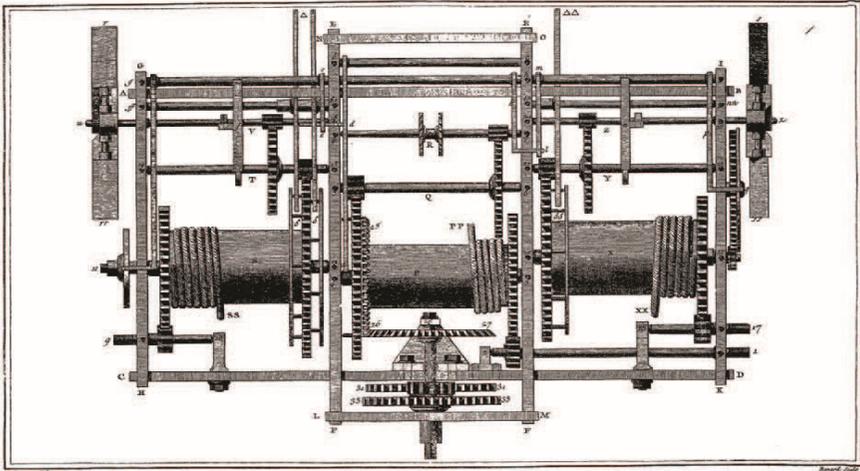
En el germen, sin embargo, la idea es algo que aparece en el comienzo con una identidad propia. Lo que esta metáfora implica es que existe un embrión que contiene de partida toda la información genética necesaria para desarrollarse en un ente adulto. El desarrollo del proyecto es la materialización de algo que es reconocible desde su planteamiento.

En el caso de la traza, la idea no adopta el papel de un desencadenante inicial para tomar el rol de un orden lógico que aparece en todos los planos de la obra y que está ahí de principio a fin.

EL SENTIDO MECANICISTA DEL ORDEN

Precisamente por ello, la traza como proceso puede vincularse a un sentido del orden determinado por el paradigma de la máquina.

FIGURA 4. 'Esquema de un reloj horizontal'



Fuente: 'Horlogerie' de L'Encyclopédie, 1750-1775

Determinado en parte por la propia lógica del medio, el dibujo, la traza se inscribe dentro de una **concepción mecánica** del mundo. La idea de organización vinculada al dibujo de la planta, la composición de partes y elementos que conforman un todo unitario que “funciona”, etc. Todas estas son nociones que encuentran un paralelismo claro con el orden de la máquina.

El orden existe porque se vinculan las piezas de un mecanismo de forma semejante a como se relaciona las piezas de una maquinaria. El conjunto es unitario y armónico porque su orden resuena en nosotros. Pero la resonancia ocurre precisamente por ser un producto de la racionalidad humana.

Como explica Eduardo Prieto en el libro *La ley del reloj* (Prieto, 2016), lejos de ser meras herramientas, las máquinas —compuestas de partes ensambladas para responder de manera óptima a un fin— han sido un modelo intelectual vinculado a la ideología del rigor y la precisión, y

asimismo un paradigma estético, por cuanto sus formas parecen estar dotadas de una objetividad inapelable. De ahí que la metáfora de la máquina haya pasado también a la arquitectura, convirtiéndose en una de las justificaciones más recias de la llamada ‘arquitectura moderna’.

La máquina señala, en primer lugar, **un modo objetivo de componer formas**, por el cual las distintas partes del edificio **se ajustan entre sí como engranajes de un mecanismo** perfectamente engrasado.

De entre todas, el **reloj** se consideró pronto como la a máquina perfecta. La belleza de su mecanismo unido a la precisión con la que mide el paso del tiempo hizo que surgiese la metáfora del cosmos como una *machina mundi*, es decir, como un inmenso reloj cuyo funcionamiento requería un relojero divino que lo pusiese en hora y le diese cuerda, una analogía que, de hecho, actualizaba el viejo ‘argumento del diseño’ y su justificación de la existencia de Dios como garante de la armonía del mundo.

LA BELLEZA MATEMÁTICA

De esta forma, la comprensión del mundo como si se tratase de un gigantesco engranaje mecánico invita a la apreciación de la belleza de un orden matemático, a sentir la emoción que produce la “matemática del espíritu”.

Bajo este paradigma, la idea se entiende como el orden que vincula las partes, como la lógica que pone todo el mecanismo en funcionamiento. De esta forma, se aleja del concepto de crecimiento para vincularse al concepto de ensamblaje.

Dado que el orden no está asociado a la idea de crecimiento, no es algo que tenga un principio, un desarrollo y un final, sino que se entiende como algo eterno, que estaba allí antes y permanecerá después. La máquina no nace, se construye, y cuando se termina su ensamblaje ya está completa y funciona.

La idea se entiende, así como orden que explica el sistema, un entramado compuesto de partes diferentes que trabajaban en armonía para cumplir un fin.

5. CONCLUSIONES

Como se ha podido ver, las distintas nociones de idea de proyecto que se derivan de estos arquitectos se ven influidas por su relación de proximidad con al menos uno de estos procesos de concepción, cuando no con ambos de forma transversal.

En el caso de la Traza, la idea se aproxima a la noción de sistema, adoptando el papel de un orden lógico que aparece en todos los planos de la obra y que se desarrolla y transforma con el mismo ritmo que el propio proyecto.

En el caso del Germen, la idea está vinculada a la noción de crecimiento, adoptando el papel de un embrión dotado de identidad propia. La idea contiene la esencia del objeto, explica su naturaleza y permite que este se desarrolle a partir de ella de forma inevitable.

6. REFERENCIAS

- Aalto, A. (1947). "Architettura e arte concreta." *Domus* 225
- Aalto, A. (1978). "Arquitectura y arte concreto." en *La humanización de la arquitectura*. Tusquets
- Carroll, L. (1886). *Alice's Adventures under Ground*. Macmillan & Company
- Collins, P. (1965). *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*. McGill-Queen's University Press
- Corbusier, Le. (1923). *Vers une architecture*. Éditions Crès
- Corbusier, Le. (1977). *Hacia una arquitectura*. Poseidón
- Corbusier, Le y Pierre Jeanneret. (1995). *Oeuvre complète 1910-1929*. Birkhäuser
- Derrida, J. (2001). "Freud and the Scene of Writing." en *Writing and Difference*. Routledge Classics
- Eisenman, P. (1999). *Diagram Diaries*. Universe
- Ferrater-Mora, J. (1976). *Diccionario de Filosofía abreviado*. Edhasa
- Frampton, K. (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili
- Freud, S. (2008). "A Note upon the 'Mystic Writing-Pad' (1925)." en *General Psychological Theory*. Touchstone Book by Simon & Schuster

- Kahn, L. (2003). "Este negocio de la arquitectura." en *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial
- Kahn, L. (2003). "La arquitectura y la universidad." en *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial
- Kahn, L. (2003). "La forma y el diseño." en *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial
- Kahn, L. (2003). "Las nuevas fronteras de la arquitectura." en *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial
- Kahn, L. (2003). "Sobre la forma y el diseño." en *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial
- Kahn, L. (2003). "Sobre la responsabilidad del arquitecto." en *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*. El Croquis Editorial
- Kant, I. (2004). *Crítica del juicio*. Austral
- Moneo, R. (1990). "Seis propuestas para San Sebastian / Rafael Moneo." *El Croquis* 43
- Moneo, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar
- Nicolau, A et al. (2021). "Características de la idea de proyecto a partir de la teoría de la creatividad" Cap. 13 en *Historia, arte y patrimonio cultural. Estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*. Coordinado por Marfil-Carmona, R. Dykinson
- Prieto, E. (2014). "Von Innen nach Aussen. Principios filosóficos del organicismo en la arquitectura." *Cuadernos de notas* 15
- Prieto, E. (2016). *La ley del reloj. Arquitectura, máquinas y cultura moderna*. Ediciones Cátedra
- Quatremère de Quincy, A. (2007). *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*. Nobuko
- Real-Academia-Española. (2014). *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* Espasa
- Soriano, F. (2004). *Sin_tesis*. Gustavo Gili
- Sullivan, L. (1896). "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincott's Magazine*
- Sullivan, L. (1924). *A System of Architectural Ornament According with a Philosophy of Man's Powers*. AIA

- Sullivan, L. (1985). *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos
- Utzon, J. (2010). "Carta a los estudiantes de la escuela de arquitectura de Aarhus." en *Conversaciones y otros escritos*. Gustavo Gili
- Utzon, J. (2010). "La arquitectura ajena y la propia (extractos de una conversación)." en *Conversaciones y otros escritos*. Gustavo Gili
- Utzon, J. (2010). "La esencia de la arquitectura." en *Conversaciones y otros escritos*. Gustavo Gili
- Viollet-le-Duc, E. (1863). *Entretiens sur l'architecture*. A. Morel et cie
- Viollet-le-Duc, E. (1875). *Discourses on Architecture*. J.R. Osgood and Company
- Viollet-le-Duc, E. (2007). *Conversaciones sobre la Arquitectura I*. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España
- Weston, R. y J. Utzon. (2002). *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. Blondal
- Wittkower, R. (1988). *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Academy Editions / St. Martin's Press

CONVERGENCIA ENTRE PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN Y PATRIMONIO POR APROPIACIÓN. LAS TIC COMO HERRAMIENTAS DE COHESIÓN EN LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

GUIDO CIMADOMO
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

La "Convención Marco sobre el Valor del Patrimonio Cultural para la Sociedad" (Consejo de Europa, 2005) puede considerarse un punto de inflexión en la participación de las comunidades locales en la protección del patrimonio cultural. Partiendo desde el reconocimiento del valor del patrimonio cultural y de su amplio potencial como recurso para el desarrollo sostenible y la calidad de vida en una sociedad en constante evolución, propone reforzar la cohesión social al fomentar un sentido de responsabilidad compartida por los diferentes lugares en los que viven los ciudadanos europeos. El concepto de "comunidad patrimonial" viene definido aquí por primera vez, siendo un grupo que valora aspectos específicos del patrimonio cultural que desea proteger y transmitir a las generaciones futuras. La comunidad patrimonial por lo tanto se une a los expertos y profesionales encargados por las instituciones en la fase de análisis, ampliando así el espectro de conocimientos y experiencias que intervienen en los procesos de puesta en valor de cualquier tipo de manifestación cultural.

El Consejo de Europa, apoyándose también en la "Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial" promovida por la UNESCO en 2003 (UNESCO, 2003), reconoce la necesidad de abrir la participación pública –un concepto con numerosos matices y prejuicios– relacionada con el patrimonio cultural, fomentando relaciones

sociales comunes entre individuos que comparten los mismos problemas, y que se unen para proponer soluciones colectivas activas (Berge & Laerhoven, 2011). Después de 16 años desde su redacción en 2005, y más de 3 desde su ratificación por España en 2018, poco se ha avanzado en la implementación real de sus recomendaciones.

Hoy en día, la implementación de procesos participativos al abordar la preservación del patrimonio resulta incuestionable e ineludible, fomentando un sentido de responsabilidad compartida por los espacios en los que estos colectivos viven. Pero el término “comunidad”, normalmente usado de forma retórica y a veces idealizado, debe ser reconocido como un concepto compuesto por personas muy heterogéneas y con percepciones e ideales muy variados, necesitando evitar favorecer el rol de aquellos grupos más visibles y activos (Crooke, 2010; Jiménez-Esquinas & Quintero Morón, 2017; Waterton & Smith, 2010). Según Lozano Herrero (2019), además de la implementación normativa en la legislación estatal, los intentos de integrar activamente a las comunidades patrimoniales han chocado con una excesiva burocratización, y con la dificultad para imaginar y diseñar los instrumentos que hagan posible su integración en los procesos de patrimonialización. La participación de distintos actores, definida también como “el giro participativo del patrimonio”, pese a las dificultades mencionadas, aporta un enriquecimiento del discurso patrimonialista, así como una mayor complejidad de los procesos y de las relaciones entre grupos participantes, que penaliza hasta el momento a colectivos considerados menos especializados en los procesos de decisión y gestión. No solamente es necesario reflexionar sobre las características y modalidades de los roles que cada sector tiene en el proceso, sino también las diferentes percepciones y resultados que se generan (Jiménez-Esquinas & Quintero Morón, 2017).

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este trabajo es analizar algunas experiencias de participación comunitaria relacionadas con la protección del patrimonio arquitectónico, con el fin de vislumbrar las oportunidades que ofrecen

nuevos modelos apoyados en las tecnologías de la información y especialmente en las redes sociales. El trabajo comienza reconociendo la falta de dicha implicación en España, a través del estudio de algunos casos en los que es destacable observar cómo las instituciones no toman en cuenta a la ciudadanía, con varios problemas y protestas que surgen al final de estos procesos poniendo en riesgo los mismos edificios objeto del proceso de conservación. El objetivo no es criticar las obras de rehabilitación desarrolladas por profesionales de la rehabilitación, sino considerar por qué fracasaron en términos generales. Otros casos de estudio internacionales ofrecen la oportunidad de analizar las posibilidades que ofrecen las herramientas digitales, especialmente las tecnologías móviles, para involucrar a las comunidades desde el inicio de los procesos de documentación. Este análisis reconoce cómo aún existen pocas experiencias de rehabilitación que hayan implementado las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y la participación en sus procesos. Pese a no tratarse de un estudio exhaustivo, se pretende confrontar marcos innovadores para la aplicación de metodologías digitales en unos escenarios que fomentan la participación comunitaria.

La metodología utilizada se basa en un análisis de dos grupos de obras, uno nacional con amplia repercusión en prensa, y otro internacional difundido en congresos y complementado con discusiones informales no estructuradas con los autores a través de correo. Si bien no resulta ser apropiado hacer una comparación entre los enfoques de cada proyecto, las reflexiones sobre los resultados conjuntos ofrecen más similitudes de las esperadas, permitiendo corroborar su idoneidad para implementaciones similares en otros contextos.

3. RESULTADOS

3.1. ROLES TRADICIONALES Y RELACIONES CONTEMPORÁNEAS ENTRE ACTORES PATRIMONIALES EN TRES CASOS DE CONFLICTO EN ESPAÑA

3.1.1. Reales astilleros de Sevilla

La rehabilitación de los Reales Astilleros de Sevilla, un edificio del siglo XIII de 13.300 metros cuadrados ubicado junto a la zona de la

ciudad incluida en la lista del Patrimonio Mundial, prácticamente abandonado y en desuso desde que el Gobierno regional lo adquirió en 1993 (Figura 1), ha generado una intensa polémica en la ciudad, que ha llegado a paralizar las obras por sentencia judicial hasta poner en riesgo la intervención prevista, en un proceso vivo que se va prolongando desde hace más de una década.

Tras varios intentos por convertirlo en un centro cultural de gestión privada, la administración regional asumió un papel eminentemente público en la promoción de un nuevo uso para el edificio industrial más antiguo de la ciudad, aunque manteniendo el apoyo económico y la gestión privada de la misma institución que inicialmente apostó por su puesta en valor. Varias organizaciones sin ánimo de lucro relacionadas con la protección del patrimonio cultural, así como ICOMOS, reivindicaron la ilegalidad del proyecto aprobado, en base a un aumento de volumetría “camuflado”, la implementación de más de 1.000 metros cuadrados de actividades de restauración y la irreversibilidad de las nuevas obras de cimentación que estas actividades requerían, imposibilitando además la eventual recuperación de la cota original del edificio, elevada 5 metros durante el siglo XVII y solo parcialmente estudiada (Diario de Sevilla, 2016; García Tapial y León, J., 2016; Grosso, Nieves, 2018).

El municipio otorgó la licencia de obra en diciembre de 2015, momento en el que se habían generado grandes expectativas en la prensa local desde distintas mesas redondas y presentaciones públicas tanto en apoyo al proyecto como en contra del mismo, destacando duras críticas por parte de la Asociación de Defensa del Patrimonio Histórico - Artístico de Andalucía (ADEPA) que llevaron a una demanda y posterior suspensión judicial de la licencia en octubre de 2016. El resultado más interesante señalado por estas asociaciones estuvo relacionado con la falta de diálogo y la actitud despectiva mostrada durante todo el proceso por parte de la propiedad pública del edificio, por el ayuntamiento y por el arquitecto redactor del proyecto (Parejo, 2016). Las noticias más recientes de esta intervención, todavía inconclusa pese a las numerosas declaraciones de encontrarse próximas a ser desbloqueadas, ofrecen una renovada esperanza de que el acuerdo entre las partes alcanzado en 2017 permita finalmente la consolidación y apertura de este edificio al

público, una vez modificados los aspectos más controvertidos del proyecto original (Martos, 2021).

FIGURA 1. *Vista de los espacios interiores de los Reales Astilleros de Sevilla, o Atarazanas.*



Fuente: José Luís Filpo Cabana, Licencia GNU 1.2.

3.1.2. Capilla Virxe da Barca, Muxia

La rehabilitación de la capilla barroca Virxe da Barca en Muxía (1717-1719) proporciona otro ejemplo interesante de las relaciones “incendiarías” entre los expertos en restauración y la comunidad local. Poco después de la restauración del templo, en diciembre de 2013, un rayo quemó el templo, obligando a otras intervenciones de restauración en un edificio considerado por la población como el más valioso de la localidad. Al finalizar estas obras, en marzo de 2015, los vecinos se quejaron y protestaron por el insatisfactorio resultado de las obras (Figuras 2-3).

Figura 2. *Vecinos de Muxía protestan dentro del Santuario.*



Fuente: Xesus Bua

Figura 3. *Vecinos de Muxía comentando el nuevo mobiliario instalado en la iglesia.*



Fuente: Xesus Bua.

La crítica se centró en aspectos técnicos de la restauración como la falta de acabados, las humedades en las paredes recién intervenidas, la falta

de accesibilidad, la desacertada elección de los materiales empleados, y también en las características estéticas, incluida la selección de muebles de diseño contemporáneo, identificados por la población con los de la marca Ikea, lo que obliga al sacerdote de la iglesia a rechazar la recepción de las obras (Jiménez-Esquinas & Sánchez-Carretero, 2015).

Un análisis de esta protesta destaca la falta de atención de los expertos en restauración al contexto, la identidad, el espíritu del lugar, y especialmente la falta de atención a las opiniones de la población que se mantuvo alejada de todo el proceso hasta el día de la protesta. La población había exigido ser parte del proceso de toma de decisiones relacionadas con un edificio que era fundamental para la vida de su comunidad. Este conflicto muestra la dicotomía entre intervenciones basadas en criterios científicos y técnicos y expectativas de los usuarios basadas en los sentimientos de la población involucrada, un enfrentamiento entre el régimen patrimonial y el pensamiento local (Sánchez-Carretero & Jiménez-Esquinas, 2016). Se evidencia así no solo la dificultad por parte de los técnicos para compaginar los criterios y las necesidades de los usuarios, sino también de estos últimos en adaptarse a los criterios contemporáneo del proyecto de rehabilitación, queriendo anclarse en un pasado a veces anacrónico.

3.1.3. Torre medieval de Matrera en Villamartín

El último caso de relaciones conflictivas entre los expertos en restauración y las comunidades locales lo proporciona la rehabilitación de la Torre de Matrera, una fortificación en el sur de España construida entre los siglos IX y XII, que cobró mayor importancia en la Edad Media, cuando se convirtió en la frontera defensiva del reino nazarí frente a los intentos de reconquista de la región por parte de los Reyes Católicos. A pesar del interés histórico y cultural del edificio, el desgaste por los efectos meteorológicos y la falta de mantenimiento provocaron el colapso de dos bóvedas; adicionalmente, un muro exterior de la torre se derrumbó, obligando a una intervención de consolidación que se completó en 2016 y que fue objeto de muchas discusiones (Espinosa, 2013). Durante la rehabilitación se reconstruyó más de los restos preexistentes, entre ellos, por ejemplo, un paño encima de las almenas que, aunque

documentado, había desaparecido hace mucho tiempo. Además, el color utilizado en las obras de consolidación, justificado por algunos restos encontrados en las campañas arqueológicas realizadas, difiere mucho del que la comunidad local conocía y estaba acostumbrada (Figura 4).

Esta intervención ha sido ampliamente difundida desde su inclusión en la lista negra de la Asociación Hispania Nostra, asociación española sin ánimo de lucro para la defensa, salvaguardia y puesta en valor del patrimonio cultural y natural español, que generó una gran polémica; aunque, igualmente, ha sido reconocida internacionalmente con varios premios (Arrizabalaga, 2016a, 2016b, 2016c; León, 2016). Todo ello demuestra, como ya se indicó para el caso anterior, la divergencia entre los criterios técnicos y las expectativas de las comunidades locales, cuyas aspiraciones pueden ser distintas a los criterios de intervención “canónicos” o tradicionales, pero fuera del contexto real de la propia comunidad. También muestra cómo una sola intervención puede ser incluida en la lista negra y simultáneamente ser reconocida y recompensada internacionalmente, creando confusión y tergiversación sobre los procesos llevados a cabo.

Las experiencias aquí estudiadas muestran la alienación de las comunidades cuando son excluidas de los procesos de intervención en el patrimonio local, cuando los resultados siguen exclusivamente criterios técnicos y cuando no se toman en cuenta relaciones pre-establecidas como la pertenencia y la memoria que existen entre el patrimonio y las comunidades locales (Alonso Gonzalez, 2014; Márquez, 2016). Demuestran asimismo que ignorar a las comunidades patrimoniales trae conflictos y protestas que pueden derivar en retrasos importantes que pueden poner en peligro la propia existencia de los edificios.

Figura 4. *La Torre de Matrera una vez terminada la rehabilitación.*



Fuente: Ignacio Palomo Duarte, Licencia CC 4.0.

3.2. NUEVOS ENFOQUES BASADOS EN LAS TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO

Las herramientas desarrolladas por las tecnologías de la información ofrecen la posibilidad de involucrar activamente a las comunidades desde los primeros pasos de cualquier proceso, no últimos los relacionados con la protección del patrimonio cultural. En estos casos, los efectos de las TIC se consideran altamente positivos en el proceso de fortalecimiento de la identidad cultural (Cimadomo, 2013; K. Han et al., 2016). El potencial de las TIC, las redes sociales y las herramientas digitales relacionadas con el patrimonio ha estado al centro de los estudios de muchos investigadores desde su origen, principalmente relacionado con su posibilidad de crear un “escaparate” virtual, o para ofrecer experiencias paralelas o alternativas al bien patrimonial (King et al., 2016). El uso del patrimonio digital, destinado no solo a los procesos de digitalización, recopilación o difusión de datos, sino como herramienta para involucrar a diferentes actores en los procesos de protección y resignificación, conlleva en definitiva una democratización del

patrimonio mismo. A continuación, algunos ejemplos de éxito en los cuales las TIC han sido empleadas con éxito para estos fines.

3.2.1. Proyecto de reconstrucción de Shangri-La

El proyecto Re-Shangrila plantea la reconstrucción del distrito histórico de Shangri-La, la ciudad mejor conservada con edificios tibetanos en China con una historia milenaria, después de que un incendio devastador destruyera en 2014 una quinta parte de su área protegida. La voluntad de la administración civil y de la comunidad para poner en marcha un plan de reconstrucción pos-desastre y respetar la cultura tibetana, se vio influida tanto por la gran pérdida en el tejido urbano de la ciudad, como por las presiones originadas por el atractivo turístico del lugar y el retorno económico para las personas ahí establecidas. El proyecto tuvo que enfrentarse con problemas de autenticidad que surgieron de las actuales teorías sobre patrimonio y las presiones relacionadas con la necesidad de cumplir con unos plazos temporales ajustados. Los autores del plan de reconstrucción del Tsinghua Tongheng Urban Planning and Design Institute señalan las dificultades originadas por el artículo 25 de los “Principios para la conservación de sitios patrimoniales en China” (ICOMOS China, 2002):

Un edificio (patrimonial) que ya no existe no debe reconstruirse. Solo en casos especialmente aprobados se podrán reconstruir in situ algunos de esos antiguos edificios. Esto puede ocurrir solo cuando existan evidencias definitivas confirmadas por expertos. La reconstrucción solo puede llevarse a cabo después de que se haya completado el proceso de aprobación de conformidad con la ley y se hayan otorgados los permisos pertinentes. Los edificios reconstruidos deben estar claramente identificados como tales.¹²⁸

La interpretación y aplicación de este artículo en los comentarios que acompañan al texto, dificultó la puesta en marcha de este proyecto,

¹²⁸ A (heritage) building that no longer survives should not be reconstructed. Only in specially approved cases may a select few such former buildings be reconstructed in situ. This may occur only where there exists definite evidence that has been confirmed by experts. Reconstruction may only be undertaken after the approval process has been completed in compliance with the law and permission has been granted. Reconstructed buildings should be clearly marked as such.

especialmente por la falta de documentación detallada para la mayoría de los edificios incluidos en el sector destruido:

(Art. 13.3.1) La reconstrucción puede considerarse ... cuando una estructura ha sido destruida en los últimos años y el público todavía tiene un fuerte recuerdo y conexión con ella, y (cuando) existe documentación fidedigna.

(Art. 13.3.3) La reconstrucción debe basarse en pruebas documentales concluyentes y, lo que es más importante, también debe haber pruebas físicas de apoyo de otros yacimientos del mismo período, categoría u región.¹²⁹

Estas recomendaciones cambian significativamente en la edición revisada y sus comentarios de este documento, demostrando la dificultad para establecer unos criterios coherentes con las demandas locales, y que las discusiones sobre los modelos a seguir siguen vivas. Aunque no sea este el contexto para profundizar sobre las modificaciones ocurridas se invita a mirar la nueva versión de la recomendación, en su artículo 43 (ICOMOS China, 2015).

El enfoque utilizado en este proyecto se basa en el Volunteered Geographic Information o VGI (Goodchild, 2007; Zhang et al., 2015), con el importante matiz de que la participación pública se introdujo en China, un país más conocido hasta hace poco como un estado autocrático, solo recientemente, con resultados aún por evaluar. La estrategia aplicada pretendía obtener de la comunidad local y de turistas, tanto nacionales como extranjeros, el mayor volumen de fotografías, dibujos y textos escritos relacionados con el distrito histórico de Shangri-La. Se creó una cuenta pública en la aplicación Wechat, la aplicación móvil de mensajería instantánea multiplataforma más popular en China, para que cualquier usuario pudiese compartir sus propios archivos; en paralelo se creó un sitio web dirigido a usuarios extranjeros que no tuviesen

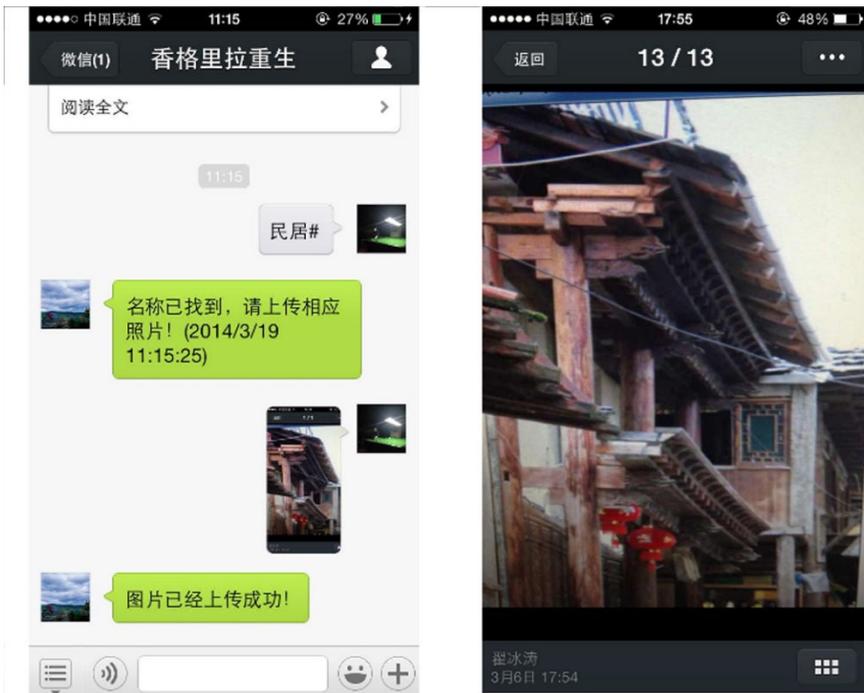
¹²⁹ Reconstruction may be considered ... when a structure has been destroyed in recent years and the public still has a strong memory and connection with it, and there exists reliable documentation.

Reconstruction must be based on conclusive documentary evidence; most importantly, there must also be supporting physical evidence from other sites of the same period, category, or regional origin.

acceso a esta herramienta, y que también permitiría definir la ubicación original de sus imágenes (Figuras 5-6) (Zhang et al., 2015).

Gracias a la participación de usuarios locales destacados (influencers), la atención de otros usuarios fue rápida y permitió recopilar más de mil fotografías y dibujos y también varios levantamientos de los edificios más relevantes. Además, si evidentemente los edificios más destacados recibieron mucha más documentación que el resto de las viviendas del distrito, reflejando así la importancia de los edificios que seguidamente se decidió reconstruir según su estado anterior, los diferentes periodos de realización de las imágenes, organizados según el año de realización, también dieron pistas sobre las transformaciones experimentadas durante las últimas décadas (Huo et al., 2015).

Figura 5. Captura de pantalla de WeChat que muestra la posibilidad de cargar imágenes en la aplicación.



Fuente: Xiao Wei Huo.

Este método puso en discusión que los criterios de reconstrucción siempre tengan que basarse en las pruebas más antiguas, a la vez que ha permitido recrear el carácter tradicional de las calles y de la vida urbana sin comprometer las necesidades de los residentes contemporáneos. Mientras que los edificios más significativos se reconstruyeron siguiendo las dimensiones y los detalles originales de acuerdo con las referencias existentes, la reconstrucción del resto de los edificios menos significativos siguió un conjunto de reglas organizadas en un manual gráfico, que podría ser utilizado directamente por los propietarios en las nuevas construcciones con la finalidad de recrear la identidad perdida de Shangri-La.

Figura 6. Mapa de Re-Shangri-La que permite a los usuarios ubicar imágenes en un mapa.



Fuente: Xiao Wei Huo.

Entre las experiencias y conclusiones obtenidas por este proyecto, sus autores ofrecen una visión y un reconocimiento de la metodología VGI que permite generar una identidad colectiva en una comunidad, con

importantes implicaciones psicológicas; y de la promoción a través de los medios tradicionales como la televisión y los periódicos, que pueden impulsar la participación social. Los recuerdos y las historias de vecinos o turistas no son considerados documentos patrimoniales y por lo tanto habitualmente no se archivan de forma estructurada, máxime considerando el actual volumen de imágenes generadas por cada persona. Se convierten sin embargo en una valiosa fuente de documentación cuando algún proyecto específico, como este de Re-Shangri-la, impulsa su recopilación y organización. Si esta misma condición de ausencia de valores colectivos implícitos hace que dicha información sea muy difícil de recopilar de manera tradicional, esta experiencia muestra una estrategia que ha permitido recuperar fácilmente una información valiosa y cuantiosa a través de las redes sociales, mejorando así el difícil proceso de documentación y posterior reconstrucción. Todos los esfuerzos realizados y el material recopilado pueden además ser utilizados fácilmente para otros proyectos complementarios, como la difusión virtual del entorno o el monitoreo del patrimonio de cara a posteriores intervenciones (Huo, 2016; Huo et al., 2015; Zhang et al., 2015).

Este proyecto muestra las múltiples oportunidades que las redes sociales ofrecen para involucrar personas no vinculadas con el proyecto a la hora de documentar el entorno construido de Shangri-La y sus soluciones constructivas en una situación post-desastre, incluso desde ubicaciones geográficas muy lejanas. La participación se utiliza para resolver un problema que habría sido difícil de abordar de otras formas, pero en realidad se limita a la fase previa de información y recopilación de documentos. No es difícil imaginar que haya muchas personas que no hayan seguido las siguientes fases del proceso de reconstrucción de Shangri-La, a pesar de haber estado involucradas en una etapa inicial. El proyecto puede sin embargo considerarse exitoso, ya que ha podido recrear el espíritu del vecindario a pesar de que no se pudo acceder a documentación detallada sobre las características de los edificios quemados por el incendio. También demuestra el poder de las redes sociales para permitir la recopilación de documentos previamente desconocidos relacionados con el barrio que ha desaparecido. Sin embargo, el proyecto de reconstrucción no puede considerarse un modelo de verdadera

participación, ya que no existen registros de participación continuada durante las siguientes fases del proceso. No está claro si las comunidades o los individuos tuvieron algún papel decisivo en el desarrollo del proyecto.

3.2.2. Proyecto de patrimonio costero en riesgo, Escocia

El último caso de estudio es el Proyecto de Patrimonio Costero en Riesgo de Escocia (Scotland's Coastal Heritage at Risk Project, SCHARP), que tiene como objetivo proteger el patrimonio arqueológico de la costa de Escocia. Las costas de este país se desarrollan a lo largo de más de 15.000 kilómetros, con lugares a menudo de difícil acceso y afectados por transformaciones rápidas, principalmente debido al aumento del nivel del mar y la erosión provocada por el cambio climático y el aumento de las fuertes tormentas marítimas.

El Shorewatch Project, patrocinado por la Scottish Coastal Archaeological and Problem of Erosion Organisation (SCAPE) desde 2001, y financiado por el Heritage Lottery Fund, busca la colaboración de voluntarios y colectivos para monitorear la costa y más de 12.000 sitios arqueológicos, algunos desconocidos por la misma administración. El uso de formularios básicos de levantamiento, fotografías y bocetos, junto con el potencial de las TIC, ha permitido que los servicios patrimoniales documenten, actualicen y en ocasiones identifiquen sitios arqueológicos a lo largo de la costa (Dawson et al., 2013). El uso de aplicaciones móviles y de páginas web para realizar todas las tareas de identificación y documentación ha permitido simplificar estos procesos, además de permitir la participación de un gran sector de la población (Figura 7).

Priorizar intervenciones en sitios donde existe un gran interés por parte de las comunidades asegura el éxito del programa, al tiempo que reduce los costos que conlleva cualquier campaña arqueológica. Puede también entenderse como una decisión pragmática de los responsables del proyecto, al garantizar los máximos resultados con el mínimo esfuerzo. La política de involucrar a colectivos más sensibles al patrimonio también permite generar dinámicas positivas con respecto al futuro, como la creación de empoderamiento vecinal y conciencia de su pasado y raíces comunes. Se podría preguntar si proyectos similares en

comunidades menos receptivas no tendrían mayores beneficios globales, pero la difusión de resultados positivos puede ser un incentivo para acercar las comunidades a exigir más atención a los elementos patrimoniales presentes en su entorno. Las últimas estadísticas publicadas presentan el envío de 849 encuestas, con más de 1.600 imágenes subidas al portal web de la administración. La información recopilada y verificada, pasa a ser accesible en abierto, de modo que cualquiera pueda localizar los sitios en riesgo y actualizar su evolución.

Figura 7. *Excavaciones arqueológicas comunitarias en Loch Paible, Escocia.*



Fuente: SCAPE Trust.

El uso del concepto de “valor público” ayuda a definir prioridades entre sitios de igual valor, reconociendo la imposibilidad de abordar todos los sitios en riesgo. Los emplazamientos donde las comunidades locales podrían ser parte del proceso de excavación y documentación, y cuyos vínculos con los grupos locales son más altos, reciben prioridad, fomentando una apropiación del proyecto y creando orgullo y apego al lugar. Como continuación de esta experiencia, se ha realizado una convocatoria en la que las comunidades locales podían proponer proyectos a desarrollar en una de las áreas prioritarias seleccionadas por SCAPE.

Los resultados del programa ShoreDIG, que ha ofrecido una amplia libertad en cuanto a las acciones propuestas, ha permitido, entre otros resultados, la documentación digital y reproducción en 3D de las pinturas de Wemyss Caves, o la campaña realizada por el cuerpo de aviación Civil Air Patrol Lowland and Highland Units del Reino Unido para fotografiar desde el aire áreas costeras inaccesibles cerca de Edimburgo. Al final de este programa, ha sido posible identificar lugares de interés y lugares en riesgo, mejorar la gestión del patrimonio costero escocés, vincular a las comunidades con su propio patrimonio, mostrar la necesidad de colaboración y demostrar que las ideas y enfoques de la población sobre cómo intervenir en estos lugares no solo son factibles, sino que en ocasiones se convierten en proyectos originales que la propia administración no había identificado, confirmando las capacidades y experiencias de las propias comunidades (Dawson, 2016).

4. DISCUSIÓN. DESDE EL PATRIMONIO POR ASIGNACIÓN AL PATRIMONIO POR APROPIACIÓN

Como señala Isar (2011), los gobiernos utilizan la patrimonialización para fortalecer los procesos de construcción de identidad y la representación de un estado-nación. Estas motivaciones, junto a otras más relacionadas con la conservación de los valores del pasado, conducen frecuentemente a intervenciones impuestas y poco receptivas con las reales inquietudes y preocupaciones de las comunidades que conviven a diario con estos bienes patrimoniales. Surge por tanto la pregunta sobre la necesidad de reconsiderar quién y cómo debe salvaguardar el patrimonio, con objeto de buscar la reapropiación de los valores colectivos patrimoniales para los colectivos ciudadanos. También cabe plantearse el uso de las TIC, que ya han mejorado las conexiones y organización de redes ciudadanas, su movilidad y sus actividades (Finquelievich & Kisilevsky, 2005): ¿por qué no hay un uso extensivo dirigido a involucrar a las personas en los procesos de patrimonialización?

La protección del patrimonio cultural no es solo responsabilidad de las autoridades estatales. Apreciar la dicotomía entre “Patrimonio por asignación” y “Patrimonio por apropiación” es, por lo tanto, muy

importante, especialmente cuando el primero está evolucionando y transformándose en nuevos modelos donde las comunidades tienen una participación real en su promoción y desarrollo, tal como se ha observado en los casos de estudio internacionales analizados. El patrimonio por apropiación considera todo tipo de patrimonio cultural, social y etnológico, incluidos los paisajes no excepcionales, como elementos reconocidos importantes para su vida cotidiana por los ciudadanos, y significativos para la transmisión a las generaciones futuras (Dupagne et al., 2004, p. 11). Esta categoría, como plantean Tweed et al. (Tweed & Sutherland, 2007, p. 63), subraya la creciente democratización de la cultura y el papel activo que pueden asumir las comunidades en el reconocimiento y la puesta en carga de los valores patrimoniales, debiéndose replantear las relaciones de poder para otorgar mayor libertad a colectivos e individuos provenientes de sectores no institucionales. El patrimonio es una construcción social basada en un proceso de selección, concediendo un valor subjetivo y diferenciador a ciertos elementos en comparación con otros ubicados en el mismo lugar. Esta selección es el punto de partida desde el cual el patrimonio puede ser preservado o recuperado, una vez realizada esta selección previa (Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Una combinación de patrimonio por asignación y patrimonio por apropiación (Cimadomo, 2015), ofrece por una parte el reconocimiento por parte de las comunidades locales del valor de su patrimonio construido desde el comienzo del proceso, y por otro una mayor sensibilización por parte de los profesionales responsables de las intervenciones sobre los aspectos relevantes a tener en cuenta y, en definitiva, unas mayores oportunidades para su preservación para las generaciones futuras.

Las comunidades deben participar en la salvaguardia del patrimonio cultural porque la falta de participación podría ser perjudicial, especialmente en el caso de elementos patrimoniales abandonados o indocumentados. Las comunidades son la punta de lanza que puede impulsar las acciones necesarias para su puesta en valor. Definitivamente el patrimonio es más que la suma de objetos reconocidos y hay que abordarlo como un sistema territorial donde la relación entre el patrimonio físico y las acciones humanas constituyan un todo integral. La idea de “place

capital” o el potencial del lugar para ser desarrollado –muy próxima al concepto de “social value”– está intrínsecamente relacionada con su identidad. Sin participación y consenso entre las partes interesadas y un reconocimiento colectivo de los valores existentes, difícilmente se puede lograr ninguna mejora. El acuerdo de las partes, o al menos la comprensión de cada punto de vista, es el paso previo a cualquier decisión requerida para evitar la pérdida de identidad colectiva (Parente, 2012). De ahí que la preservación del patrimonio sea en cierta medida una forma de preservar nuestras vidas, nuestros hábitos, conocimientos y tradiciones, y las relaciones desarrolladas en períodos históricos anteriores entre los seres humanos y su entorno. Al menos los casos de enfrentamiento presentados en España demuestran cómo es muy común ignorar a las comunidades locales en los procesos de rehabilitación, con el resultado de ser el mismo patrimonio el más perjudicado. Ninguno de los casos españoles consideró las posibilidades que abren las modernas TIC, ni muchas menos soluciones tradicionales de participación o de mediación entre los actores involucrados.

Por supuesto, no podemos creer que la implementación digital en asuntos relacionados con el patrimonio cultural resolverá por sí sola los muchos riesgos que enfrenta el patrimonio, pero los dos casos presentados, relacionados con la protección de sitios arqueológicos en Escocia y el plan de reconstrucción de Shangri-La después de un incendio devastador, ofrecen interesantes experiencias que puede ser útil discutir. Buscar nuevos enfoques para la interpretación del patrimonio cultural a través de la participación comunitaria genera interés en el uso de herramientas digitales como estrategias efectivas. Estas herramientas también ofrecen nuevos enfoques para la interpretación del patrimonio cultural, con importantes oportunidades tanto para su desarrollo como para su difusión (Castillo Mena, 2016; K. Han et al., 2016).

5. CONCLUSIONES

Aunque el ámbito del patrimonio cultural está lleno de intenciones relacionadas con los enfoques digitales y la participación comunitaria, todavía queda mucho trabajo por hacer, especialmente cuando se

intenta incluir ambos aspectos de la conservación del patrimonio en la misma experiencia (F. Han et al., 2016). La primera consideración que plantear, después del análisis de los casos de estudio, trata de los múltiples enfoques que la participación puede presentar cuando se relaciona con los procesos patrimoniales (Jiménez-Esquinas & Quintero Morón, 2017). En una sociedad contemporánea que experimenta una alta participación en varios ámbitos de la vida comunitaria, la participación real en los proyectos de conservación es más limitada de lo que las declaraciones que se producen en el ámbito disciplinar podrían suponer. La dicotomía entre patrimonio por apropiación y patrimonio por asignación está evolucionando y posiblemente deje paso a una integración de los conceptos, y las herramientas digitales pueden tener un papel relevante en la definición de enfoques innovadores y más efectivos para los procesos patrimonializadores. Según Alonso González, involucrar a las comunidades locales significa avanzar hacia la identificación y reapropiación de valores colectivos desde abajo, y esto puede ser impulsado por instituciones y gobiernos:

(...) Concebir el patrimonio como un común situado en contextos específicos más que como una esencia universal puede abrir nuevas esferas epistemológicas de comunicación entre diferentes prácticas de conocimiento, puede ayudar a cerrar algunas brechas ontológicas entre los diversos actores en el ámbito del patrimonio, como académicos, gerentes, arquitectos, comunidades locales y fuerzas del mercado. Esto implica considerar el patrimonio como un proceso de construcción material e inmaterial emergente que involucra a muchos agentes diferentes (Alonso Gonzalez, 2014).

El análisis de los casos de estudio analizados recomienda considerar los siguientes puntos clave al iniciar un proyecto de patrimonialización. Además, incluso si algunos de ellos se pueden lograr sin el uso de herramientas digitales, las TIC y especialmente las redes sociales pueden facilitarlos y mejorarlos, y serán cada vez más requeridos por las generaciones más jóvenes nacidas en el seno de la tecnología digital.

- a. Reconocer las oportunidades que el patrimonio brinda al fortalecimiento de la identidad de las comunidades locales, requiriendo su participación en todas las fases del proceso de patrimonialización.
- b. Diseñar programas para involucrar las comunidades a largo plazo teniendo en cuenta la evolución de las TIC y su arraigo en las distintas generaciones.
- c. Las comunidades deben considerarse partes interesadas en el aprendizaje conjunto y en la construcción de las estrategias patrimonializadoras, y se debe fomentar su papel de liderazgo.
- d. Las herramientas TIC y especialmente las redes sociales pueden ser utilizadas para resolver problemas específicos de formas inesperadas e imaginativas, siendo necesaria una atenta planificación y estrategia de implementación. Dar por hecho su utilización por el simple hecho de estar disponibles, no siempre proporciona los efectos deseados.
- e. El enfoque de cualquier proceso relacionado con el patrimonio debe estar en las personas.

Lo que se puede razonar a partir de los casos de estudio presentados es que cuando se les da la oportunidad, la participación de la comunidad es rápida y proactiva, con una importante recompensa para las comunidades que encuentran una mayor identidad de lugar y un fuerte sentido de pertenencia gracias al patrimonio cultural. Estas experiencias muestran que considerar cada territorio como un “place capital” para ser promovido y expresado, requiere una comparación entre el potencial y la identidad del lugar, algo de lo que no todos los actores son conscientes y que sin embargo es necesario para definir cómo desarrollar el lugar sin pérdida de identidad.

Las TIC y especialmente las redes sociales deberían utilizarse para proporcionar lecturas más amplias y alternativas del patrimonio, pero la lección más importante aprendida muestra que deberían utilizarse para involucrar a las comunidades no sólo durante los primeros pasos de cualquier proceso relacionado con el patrimonio. Es importante considerar la necesidad de participación como una relación continua entre

los diferentes actores a lo largo de todo el proceso de gestión del patrimonio. Además, las barreras a la participación y la implicación disminuyen cuando se utilizan estas herramientas digitales, lo que permite vislumbrar un futuro en el que las comunidades unidas por su interés en preservar el patrimonio que les rodean iniciarán más procesos desde abajo. Estas comunidades podrán fácilmente establecer canales alternativos para ofrecer diferentes puntos de vista sobre la interpretación de los mismos elementos patrimoniales, con igual autoridad.

Las TIC son instrumentos poderosos para generar participación, pero deben considerarse como herramientas de co-construcción y co-aprendizaje para enfoques más amplios sobre el patrimonio cultural y para fomentar las relaciones comunitarias. Las instituciones no solo deben utilizar las TIC como herramientas estratégicas para difundir información sobre el patrimonio y para su documentación y preservación, ya que dichos usos ofrecen una percepción limitada de las habilidades y conocimientos de las comunidades, cuya relación con el patrimonio local es más profunda y coherente que la de cualquier enfoque académico o científico. Por ello, los agentes a cargo de estos procesos deben tener muy en cuenta las opiniones de la población local, aprendiendo de ellas los valores que el patrimonio cultural representa en la comunidad (Zhao et al., 2021).

El uso de herramientas digitales, una aplicación a medida en el caso del proyecto SCHARP, o una cuenta pública más convencional en una red social ampliamente utilizada en el caso del proyecto Re-Shangrila, permiten obtener una amplia participación de personas que generalmente no son activas en las políticas patrimonializadoras. Además, aunque los casos de estudio presentados no son verdaderos procesos desde abajo habiendo sido impulsados por organismos oficiales dedicados a la conservación del patrimonio, abrirlos a la participación comunitaria ha ofrecido la posibilidad de lograr algo que de otro modo habría sido imposible únicamente con los recursos institucionales.

Los procesos tradicionales de conservación del patrimonio impulsados por instituciones deben tener en cuenta diferentes voces, ya que las comunidades son posiblemente las partes interesadas más importantes, las que están en contacto permanente con el patrimonio local. Es

importante reconocer cómo, en varios contextos, el uso de nuevas tecnologías podría excluir a parte de la comunidad en general, requiriendo el uso de estrategias alternativas. Sin embargo, se ha observado como si bien las comunidades de Escocia y Reino Unido han respondido positivamente al estar históricamente comprometidas con el patrimonio cultural en general y con la arqueología en particular (Neal, 2015), en China también se ha conseguido una alta participación, pese a que solo en los últimos años el Gobierno ha permitido a la sociedad participar en asuntos que anteriormente estaban bajo rígidas jerarquías estatales.

Los casos de estudio presentados demuestran cómo los individuos tienen su propia relación con el patrimonio y un amplio conocimiento sobre el mismo, consistente en recuerdos, imágenes o historias personales, todas necesarias para el desarrollo de un plan de protección holístico. Además, si en general estos elementos se consideran pertenencias personales, pueden ser compartidos en un momento dado con otras personas o instituciones, y ayudar a construir una interpretación colectiva o reconstrucción documentada. Las redes sociales son en efecto comunidades modernas donde, como en la vida real, existen diferentes tipos de perfiles. Involucrar al mayor número de personas en proyectos patrimoniales puede impulsar la protección del patrimonio, y las herramientas digitales son una manera complementaria de realizar estas tareas, especialmente si nos fijamos en las generaciones más jóvenes, mucho más propensas al uso de la tecnología. Entender estos entornos como sistemas vivos donde se desarrollan dinámicas sociales mueve la atención hacia los actores reales de estos lugares, quienes deben ser parte relevante de todo el proceso (Feria Toribio, 2012, p. 7). Para ello hay que reconocer que el patrimonio no es la suma de objetos reconocidos dignos de ser protegidos, sino un sistema territorial donde sus relaciones con las acciones humanas crean un sentido en su conjunto.

6. AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a Kelly Greenop y Chris Landorf (University of Queensland) sus continuas sugerencias a un borrador preliminar de este

trabajo, desarrollado durante la ATCH Fellowship en la University of Queensland durante la primavera de 2017.

7. REFERENCIAS

- Alonso Gonzalez, P. (2014). From a Given to a Construct: Heritage as a commons. *Cultural Studies*, 28(3), 359-390.
<https://doi.org/10.1080/09502386.2013.789067>
- Arrizabalaga, M. (2016a, marzo 10). «Se ha buscado el acabado que tenía la torre del castillo de Matrera en su origen». *abc*.
https://www.abc.es/cultura/abci-polemica-cadiz-buscado-acabado-tenia-torre-castillo-matrera-origen-201603101500_noticia.html
- Arrizabalaga, M. (2016b, marzo 11). «La intervención en el Castillo de Matrera ha sido poco afortunada». *abc*. https://www.abc.es/cultura/abci-intervencion-castillo-matrera-sido-poco-afortunada-201603111441_noticia.html
- Arrizabalaga, M. (2016c, abril 13). La polémica consolidación del Castillo de Matrera gana un premio internacional de arquitectura Architizer. *abc*.
https://www.abc.es/cultura/abci-polemica-consolidacion-castillo-matrera-gana-premio-internacional-arquitectura-architizer-201604131233_noticia.html
- Berge, E., & Laerhoven, F. van. (2011). Governing the Commons for two decades: A complex story. *International Journal of the Commons*, 5(2), 160-187. <https://doi.org/10.18352/ijc.325>
- Castillo Mena, A. (2016). Introducción: Luces y sombras en la interpretación de los estudios del Patrimonio Cultural a través de la participación ciudadana. *Complutum*, 27(2), 253-258.
- Cimadomo, G. (2013). Documentation and dissemination of Cultural Heritage: Current solutions and considerations about its digital implementation. En A. C. Addison, G. Guidi, L. De Luca, & S. Pescarin (Eds.), *2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage)* (pp. 555-562). IEEE.
<https://doi.org/10.1109/DigitalHeritage.2013.6743796>
- Cimadomo, G. (2015). Community participation fro heritage conservation. En L. Verdelli (Ed.), *Sustainability in heritage protected areas (Association of European Schools of Planning)*, pp. 88-95).
- Consejo de Europa. (2005). Convenio Marco sobre el Valor del patrimonio cultural para la sociedad.
<https://rm.coe.int/F16806a18d3&usg=AOvVaw1bSOWeBu9PiH36Ep344Vyj>
- Crooke, E. (2010). The politics of community heritage: Motivations, authority and control. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 16-29.
<https://doi.org/10.1080/13527250903441705>

- Dawson, T. (2016). The steps to prioritizing and undertaking action at sites threatened by climate change: Incorporating a citizen science approach into heritage management in Scotland. En *With a world of heritage so rich. Lessons from Across the Globe for U.S. Historic Preservation in its Second 50 Years (US/ICOMOS)*, pp. 1-6.
https://amp.issuu.com/usicomos/docs/wwhsr_webfinal/17
- Dawson, T., Vermehren, A., Miller, A., Oliver, I., & Kennedy, S. (2013). Digitally enhanced community rescue archaeology. 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage), 29-36.
<https://doi.org/10.1109/DigitalHeritage.2013.6744726>
- Diario de Sevilla. (2016, febrero 15). Adepa interpone un recurso contra la licencia de las Atarazanas. *Diario de Sevilla*.
- Dupagne, A., Ruelle, C., & Teller, J. (2004). *SUIT. Sustainable Development of Urban Historical Areas through an Active Integration within Towns (Vol. 16)*. Publications Office, European Commission.
- Espinosa, P. (2013, abril 16). La última bóveda del castillo medieval de Villamartín se derrumba. *El País*.
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/16/andalucia/1366133824_899681.html
- Feria Toribio, J. M. (2012). *Territorial heritage and sustainable development: Proceedings of the International Workshop on Territorial Heritage and Sustainable Development*. CRC Press.
- Finkelievich, S., & Kisilevsky, G. (2005). *La sociedad civil en la era digital: Organizaciones comunitarias y redes sociales sustentadas por TIC en Argentina*. Documento de trabajo no. 41. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/iig-uba/20100719123331/dt41.pdf>
- García Tapial y León, J. (2016, abril 26). Atarazanas: El “mirador” imposible. *Viva Sevilla*, 2.
- Goodchild, M. F. (2007). Citizens as sensors: The world of volunteered geography. *GeoJournal*, 69(4), 211-221. <https://doi.org/10.1007/s10708-007-9111-y>
- Grosso, Nieves. (2018, enero 14). Atarazanas: ¿el acuerdo definitivo? *El Correo de Andalucía*. <https://elcorreoweb.es/sevilla/atarazanas-el-acuerdo-definitivo-JA3705658>
- Han, F., Yang, Z., Shi, H., Liu, Q., & Wall, G. (2016). How to Promote Sustainable Relationships between Heritage Conservation and Community, Based on a Survey. *Sustainability*, 8(9), 886.
<https://doi.org/10.3390/su8090886>

- Han, K., Shih, P. C., Beth Rosson, M., & Carroll, J. M. (2016). Understanding Local Community Attachment, Engagement and Social Support Networks Mediated by Mobile Technology. *Interacting with Computers*, 28(3), 220-237. <https://doi.org/10.1093/iwc/iwu040>
- Huo, X. (2016). Rebuilding Shangri-La: Public Participation in the Reconstruction of a Historic Town. En *With a world of heritage so rich. Lessons from Across the Globe for U.S. Historic Preservation in its Second 50 Years (US/ICOMOS)*, pp. 7-13). https://amp.issuu.com/usicomos/docs/wwhsr_webfinal/17
- Huo, X., Zhang, G., Shang, J., Qi, X., Li, G., & Huang, Z. (2015). Acquirement and Interpretation of Public Documentation of Cultural Heritage – WeChat; Post-disaster Rebuilding of Shangri-La Ancient City. *ISPRS Annals of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, II-5/W3, 409-414. <https://doi.org/10.5194/isprsnals-II-5-W3-409-2015>
- ICOMOS China. (2002). *Principles for the Conservation of Heritage Sites in China*. Getty Conservation Institute.
- ICOMOS China. (2015). *Zhongguo wen wu gu ji bao hu zhun ze = Principles for the Conservation of Heritage Sites in China*. Revised Edition. Wen wu chu ban she. http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/china_principles_2015
- Isar, Y. R. (2011). UNESCO and Heritage: Global Doctrine, Global Practice. En H. Anheier & Y. R. Isar (Eds.), *Heritage, Memory & Identity* (pp. 39-52). SAGE Publications Ltd. <https://sk.sagepub.com/books/heritage-memory-and-identity/n3.xml>
- Jiménez-Esquinas, G., & Quintero Morón, V. (2017). Participación en patrimonio: Utopías, opacidades y cosméticos. En T. Vicente Rabanaque, M. J. García Hernandorena, & T. Vizcaíno Estevan (Eds.), *Antropologías en transformación: Sentidos, compromisos y utopías* (pp. 1838-1858). Universitat de València.
- Jiménez-Esquinas, G., & Sánchez-Carretero, C. (2015). Mediaciones patrimoniales para relaciones incendiarias: El caso del santuario da Virxe da Barca de Muxía. *revista PH*, 2-8. <https://doi.org/10.33349/2015.0.3633>
- King, L., Stark, J. F., & Cooke, P. (2016). Experiencing the Digital World: The Cultural Value of Digital Engagement with Heritage. *Heritage & Society*, 9(1), 76-101. <https://doi.org/10.1080/2159032X.2016.1246156>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56(1-2), 52-65. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00458.x>
- León, V. (2016, diciembre 15). La Torre de Matrera, nominada a los prestigiosos Mies van der Rohe. *Diario de Cádiz*. https://www.diariodecadiz.es/ocio/Torre-Matrera-prestigiosos-Mies-Rohe_0_1090691270.html

- Lozano Herrero, B. (2019). El convenio de Faro: Perspectivas para la aplicación de la participación social en el estudio y defensa del patrimonio inmaterial. *Revista de estudios europeos*, 73, 148-163.
- Márquez, J. D. (2016, octubre 22). Varapalo judicial a las Atarazanas. *La Razón*. <https://www.larazon.es/local/andalucia/varapalo-judicial-a-las-atarazanas-NC13777082/>
- Martos, E. (2021, noviembre 15). La rehabilitación de las Reales Atarazanas concluirá a lo largo de 2023. *ABC Sevilla*. https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-rehabilitacion-reales-atarazanas-concluira-largo-2023-202111151909_noticia.html
- Neal, C. (2015). Heritage and Participation. En E. Waterton & S. Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 346-365). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137293565_22
- Parejo, J. (2016, octubre 21). El juez suspende la licencia de las Atarazanas hasta que se resuelva el juicio. *Diario de Sevilla*. https://www.diariodesevilla.es/sevilla/suspende-licencia-Atarazanas-resuelva-juicio_0_1074192579.html
- Parente, M. (2012). Affermare l'identità dei territori. *Affirming Place Identities*. *Ottagono*, 249, 58-65.
- Sánchez-Carretero, C., & Jiménez-Esquinas, G. (2016). Relaciones entre actores patrimoniales: Gobernanza patrimonial, modelos neoliberales y procesos participativos. *revista PH*, 190-197. <https://doi.org/10.33349/2016.0.3827>
- Tweed, C., & Sutherland, M. (2007). Built cultural heritage and sustainable urban development. *Landscape and Urban Planning*, 83(1), 62-69. <https://doi.org/10.1016/j.landurbplan.2007.05.008>
- UNESCO. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convención>
- Waterton, E., & Smith, L. (2010). The recognition and misrecognition of community heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 16(1-2), 4-15.
- Zhang, G., Wu, Q., Qi, X., & Huo, X. (2015). Promoting Public Participation in Post-Disaster Construction through Wechat Platform. *Plan Together – Right Now – Overall. From Vision to Reality for Vibrant Cities and Regions. Proceedings of 20th International Conference on Urban Planning, Regional Development and Information Society*, 499-504. <http://repository.corp.at/id/eprint/14>
- Zhao, X., Marnane, K., & Greenop, K. (2021). The role of digital technologies in recording values of human settlements: Testing a practical Historic Urban Landscape approach in China and India. *Digital Creativity*, 32(4), 253-274. <https://doi.org/10.1080/14626268.2021.2001538>

EXPLORANDO LA MÚSICA DE LA COMPOSITORA
VIVIAN FINE (1913-2000):
TÉCNICAS COMPOSITIVAS CON SILENCIOS Y PAUSAS

BOHDAN SYROYID SYROYID
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

Vivian Fine (1913-2000) es una de las compositoras estadounidenses más importantes de la música del siglo XX. Con una dilatada carrera de siete décadas, la música de Fine presenta una importante variedad estilística. Neobarroco, neoclasicismo, atonalidad, minimalismo, puntillismo y texturalismo son solo algunos de los lenguajes musicales explorados por la compositora. Con un catálogo de más de 140 obras, Vivian Fine compuso música para piano, ensembles de cámara, agrupaciones vocales y solistas, orquestas sinfónicas y música con medios electrónicos. Además, destacan sus dos óperas: *La mujer en el jardín* [en inglés, *The Women in the Garden*], JC 89 (1977) y *Memorias de Uliana Rooney* [en inglés, *Memoirs of Uliana Rooney*], JC 138 (1994).

Una de las principales referencias sobre la vida y obra de Vivian Fine es el libro *The music of Vivian Fine* de Von Gunden (1999) donde se presenta un recorrido sobre la vida y obra de la compositora, aportando algunos apuntes analíticos críticos sobre una selección de composiciones musicales con la finalidad de trazar la evolución de su estilo compositivo. Tras la muerte de Fine, Judith Cody (2002) publicó el resultado de diez años de recopilación e investigación en *Vivian Fine: A Bio-Bibliography*. Este libro aporta una breve biografía de la compositora seguida de una amplia compilación de referencias bibliográficas, un catálogo cronológico de sus composiciones aportando una numeración de referencia (JC) junto a una lista de interpretaciones y grabaciones.

A su vez, son varias las tesis doctorales dedicadas a la música de Vivian Fine. Destaca la tesis de Jones (1994) sobre las obras para piano solo, mientras que Kim (2010) se centra en obras para violonchelo y piano, y Hutton-DeWys (2017) analiza más en profundidad *Toccatas y Arias*, JC 120 (1987), la última obra para piano solo de la compositora. En otros trabajos, se incluye el análisis de alguna de las obras de Fine junto con la de otros compositores. Este es el caso de Craddock (2015) que incluye un estudio interpretativo de *Mélos*, JC 67 (1964) para contrabajo solo, de Nutt (2016) que incluye un análisis del *Concertino para piano y ensemble de percusión*, JC 69 (1965), o de Karlstrom (2018) que analiza los *Lieder para viola y piano*, JC 94 (1979), por citar algunos.

La obra de Fine atrae por su lenguaje directo y expresivo. La compositora Ruth Crawford (1901-1953) jugó un rol importante en la formación temprana musical de Vivian Fine y la consolidación de su estilo atonal (Lumsden, 2017). En el presente capítulo se profundizará sobre el uso y las funciones de los silencios y las pausas en la música de Vivian Fine a través del análisis de una serie de fragmentos procedentes de seis obras compuestas entre 1929 y 1972. De este modo, se pretende conocer mejor las técnicas compositivas utilizadas por Vivian Fine para la interacción entre el material sonoro y los silencios musicales. Antes de adentrarnos en el análisis de estas composiciones, convendría establecer un breve marco teórico.

En el primer capítulo de Syroyid Syroyid (2020) se presenta una contextualización de las clasificaciones existentes sobre los silencios musicales a partir de una revisión de diez enfoques teóricos. Asimismo, en el segundo capítulo se ofrece un método para análisis de los silencios musicales basados en tres fases: identificación, descripción y análisis. En este caso, los silencios serán analizados en su forma escrita, a través del estudio de la partitura. En la fase de descripción, se hará énfasis sobre la función principal de cada silencio: separación de motivos y frases, transformaciones rítmicas, función culminativa, cadencial, entre otras. Una vez completado el comentario de los pasajes seleccionados, se aportarán algunas reflexiones finales sobre características comunes que se observan en el uso de los silencios musicales en la obra de Vivian Fine.

2. SOLO PARA OBOE

El primer ejemplo musical que se comentará procede de una de las primeras obras compuestas por la compositora, en sus años de adolescencia: *Solo para oboe*, JC 1 (1929). Esta composición en tres movimientos (*Allegretto*, *Lento* y *Con spirito*) presenta un lenguaje musical dinámico y variado. En palabras de Von Gunden (1999):

Fine compuso *Solo para oboe* cuando tenía 16 años y lo que sorprende son las cambiantes frases, articulaciones, la variedad de duraciones y el sentido de la recapitulación. Imre Weissshaus, una de las amigas de Vivian, tenía la pieza en tan alta estima que organizó que *Solo para oboe* fuera estrenada el 21 de abril de 1930, en el concierto de la Asociación Panamericana de Compositores en la Sala de Música de Cámara del Carnegie Hall de la ciudad de Nueva York (p. 6, traducción propia).

El breve análisis musical que propone Von Gunden (1999) en su libro sobre *Solo para oboe* se centra en comentar la coherencia en la organización de alturas en el discurso musical y el cuidado de evitar la repetición directa de la música, incluso al plantear una recapitulación del material expuesto. En la Figura 1, se presenta la totalidad del segundo movimiento, el más breve de los tres en cuestión de número de compases (únicamente 16). Destacan los casi constantes cambios de indicaciones de compás, fomentando una sensación rítmica más flexible y libre, que evita una repetición regular del pulso.

FIGURA 1. *Solo para oboe*, 2º mov., Vivian Fine (1929)



Fuente: Fine (1929, p. 1)

En el presente contexto, la función principal de los silencios es la de estructurar el discurso musical del oboe definiendo una serie de puntos de respiración. A su vez, estos silencios delimitan una serie de frases musicales, tal y como se muestra en la Tabla 1. En la primera columna, se indican las siete frases de la pieza, la segunda columna incluye una transcripción de las alturas musicales, mientras que la tercera y última indica la duración del silencio que sigue a cada frase en número de pulsos (con la negra como unidad de tiempo).

TABLA 1. Descripción de frases, notas de cada frase y duraciones de los silencios

Frases (compases)	Notas musical	Pulsos de silencio
I (cc. 1-2)	/fa#-do/, do#, re	2
II (cc. 3-5)	/la-re#/, mi, sol, sol#, la#, si	1
III (cc. 7-8)	do, /mib-la/, do#, mi	4*
IV (cc. 9-10)	/sol-do#/, re, mib	0,5
V (cc. 11-12)	/si-fa/, fa#, la, sib	1
VI (cc. 13-15)	mi, fa, /sol-do#/	1
VII (cc. 16)	si	-

*Silencio de máxima duración (redonda)

Nota: mediante barras laterales (“ / ”) se han indicado los tritonos presentes en todas las frases musicales excepto la última nota (si)

Fuente: análisis propio a partir de la música de Fine (1929, p. 1)

Se puede observar una distribución asimétrica del material musical, donde el silencio de mayor duración divide la pieza en dos secciones. La primera sección (cc. 1-8) cuenta con tres frases: una primera frase que define el motivo principal (tritonos descendente seguido de escala cromática), una progresión ascendente hacia un punto culminante, y un fragmento cadencial no conclusivo. El primer silencio (c. 2) cuenta con una duración mayor que el segundo (c. 6) lo que permite definir de forma más contrastante las fronteras del motivo principal.

En la segunda sección (cc. 9-16), la primera frase recapitula el motivo inicial transpuesto una segunda menor ascendente. No obstante, se produce una condensación en la duración de la última nota (redonda en c.

2 se convierte en blanca con corchea en c. 10) seguida de un silencio de menor duración (corchea). Este silencio es el más breve de todos y funciona a modo de respiración expresiva que permite conducir la música de la siguiente frase hacia una culminación. Antes de llegar al punto culminante del c. 13, se presenta un breve silencio de un pulso que aumenta el impacto del Mi6 agudo en *fortissimo*. Tras ello la música desciende de registro a través de séptimas que concluyen con el tritono soldo#. Para terminar el movimiento en *pianissimo*, Vivian Fine incluye un breve silencio cadencial en la caída del tiempo fuerte del c. 16.

3. LA CARRERA DE LA VIDA

El segundo ejemplo procede del comienzo del balé *La carrera de la vida* [en inglés, *The Race of Life*], JC 16 (1937), compuesto para la bailarina Doris Humphrey (1895-1958) con una coreografía basada en una serie de dibujos de James Thurber (1894-1961). En palabras de la propia bailarina:

Vivian Fine me escribió una partitura hace unos veinte años. Fue todo una obra y una gran experiencia. Fue una auténtica colaboradora en el campo, el de la composición para la danza, tan diferente a otros campos musicales, que exige de unas cualificaciones únicas. Mi entusiasmo por James Thurber me llevó a seleccionar una de sus series de dibujos, en ese momento flamante, sobre las aventuras de una familia estadounidense de clase media llamada *La carrera de la vida*. Vivian y yo amamos su humor seco e absurdo, y los episodios cumplían con todos los requisitos para la danza: mucha acción, contraste, independencia de las palabras. Las escenas eran todas bastante cortas, eran seis, y tenían un tema con un rango desafiante; *El bello extraño*, *Las criaturas nocturnas*, *Los indios*, *La canción de la primavera* que culmina con el logro de la meta, una cima de la montaña cubierta con el deseo del corazón: oro, joyas y dinero (Humphrey, 1959, p. 5, traducción propia).

La introducción del primer movimiento comienza con un tono humorístico, un acorde perfecto mayor de mib con sexta añadida en estado fundamental. Este acorde es repetido de forma reiterada con una serie de desfases rítmicos producidos por los silencios. La estructura rítmica de base de este pasaje es L-L-CC-L (L implica un valor largo de cuatro pulsos y C un valor más corto de dos pulsos). La duración de estas figuras rítmicas es generada por los silencios, puesto que las notas utilizadas

son negras en los pulsos de un compás de 2/2. Teniendo en consideración la velocidad del tempo (blanca a 84) estos silencios actúan más como una articulación separada (*staccato-tenuto*). La estructura rítmica que se presenta en los primeros cuatro compases es variada y desarrollada en los cuatro siguientes (cc. 5-8).

FIGURA 2. *The Race of Life*, 1er mov., Introducción, Vivian Fine (1937)

The Race of Life Vivian Fine

Introduction Introduction and Start of the Race

Allegro moderato (♩ = 84)

Fuente: Fine (1937, p. 1)

La variación de los cc. 5-8 consiste en el desfase de la estructura acordal superior con relación al bajo. Primeramente, se escucha el bajo y este es contestado por un acorde a modo de acompañamiento *stride*, que se puede observar en géneros como el *ragtime* o la música de cabaré. En relación con el bajo hay dos puntos de desfase: el retraso en los acordes producido por la variación de los cc. 5-8 y, a su vez, la anticipación de una corchea en la línea del bajo con la anacrusa de la dominante (Sib1). El punto de máxima densidad rítmica se alcanza en el c. 7 donde se genera un ritmo complementario dáctilo (negra, dos corcheas).

4. MAZURKA

El tercer ejemplo procede de la *Suite de danzas* (*Dance Suite*, en inglés), JC 27 (1938) concebida para orquesta sinfónica y basada en los materiales de dos ballets: *La carrera de la vida*, JC 16 (1937) y *Opus 5* o *Commedia*, JC 24 (1938). En este caso, se profundizará más

concretamente sobre la *Mazurka*, procedente del *Opus 5* □ donde figura como cuarto movimiento de seis danzas. En cambio, en la *Suite de danzas* (1938), la *Mazurka* es el tercer y último movimiento.

FIGURA 3 *Dance Suite. 3º mov., Mazurka, Vivian Fine (1938)*

The image displays a page of a musical score for the Mazurka movement. The score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: fl. (flute), ob. (oboe), Clar. (clarinet), Bso. (bassoon), hns. (horns), tpt. (trumpet), trab. (trombone), timp. (timpani), piano (piano), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Via. (Viola), Vcl. (Violoncello), C.B. (Contrabass), and harp. (harp). The score consists of several staves, each with its own clef and key signature. The music is in 3/4 time. The first measure of the flute part is marked with a forte (f) dynamic and a piano (pp) dynamic. The piano part has a fortissimo (ff) dynamic. The strings play a rhythmic pattern. The score ends with a final measure in each part.

Fuente: Fine (1938, p. 35)

El silencio que se produce tres compases antes del final de la *Mazurka* está indicado con una G.P. (pausa general). En este caso, es probable que la duración del silencio sea ligeramente extendida para crear un mayor contraste. La función de este silencio es conclusiva o de cierre,

en terminología de Lo (2015), o de separación de un fragmento cadencial o frase conclusiva, en terminología de Braman (1956). Al mismo tiempo, este silencio conjuga una función culminante e interruptiva ya que corta la textura que le precede cambiando de tono (de Mi a Do).

FIGURA 3 (continuación) *Dance Suite. 3º mov., Mazurka, Vivian Fine (1938)*

Fuente: Fine (1938, p. 36)

En relación a *Opus 51* ballet del que fue tomada esta *Mazurka*, la propia compositora señala lo siguiente:

“Opus 51”, sin historia ni personajes, era casi pura comedia, si es que existe. En ella, [Charles] Weidman logró una especie de collage. No se

intentó crear situaciones que condujeran a un “punto” cómico. En cambio, se nos mostraron acciones no relacionadas entrelazadas, la máxima expresión del absurdo ... Weidman, utilizando secuencias ilógicas de acciones, logró hacernos reír al tratar estas secuencias con tanta seriedad como si fueran el curso normal de los acontecimientos. En este reordenamiento de la realidad, sentimos que la realidad era quizás sólo otro arreglo, y disfrutamos de la alteración del orden correcto de las cosas (Fine y Dlugoszewski, 1963, párr. 2).

De estos apuntes y de un análisis musical de la textura inicial y su armonía, se puede concluir que el silencio G. P. presenta en este caso un carácter humorístico y pretende causar un efecto de sorpresa.

5. CUARTETO DE CUERDA

En su *Cuarteto de Cuerda*, JC 56 (1957), el estilo musical de Vivian Fine presenta un cambio de carácter. En palabras de Von Gunden:

Con *Una guía para la esperanza de vida de una rosa* (en inglés, *A Guide to the Life Expectancy of a Rose*) y el *Cuarteto de cuerda*, Fine parece haber avanzado a un nivel de composición más maduro. Las líneas angulares de su música temprana son reemplazadas por curvas más largas y elegantes. Se siente cómoda con los diseños a gran escala y, aunque el *Cuarteto* no tiene texto, la música cuenta con una calidad dramática que es un aspecto tan importante de *Una guía*. Su humor es reemplazado por una seriedad e intensidad que cambia de movimiento en movimiento manteniendo una expresividad general. El primer movimiento es una forma sonata que es mucho más estructurada de lo que Fine estaba haciendo en el pasado debido a la fugaz referencia a centros tonales temporales en medio de un ambiente atonal. Esto era más común en su música de los 1940', pero ahora se ha convertido en mucho más poderosa porque las referencias tonales son más sutiles (Von Gunden, 1999, p. 59, traducción propia).

El ejemplo que se presenta en la Figura 4 procede de la recapitulación del primer movimiento. En este caso, destaca la construcción de una secuencia ascendente que conduce hacia una culminación en el c. 131. Los contratiempos en *staccato* se van alternando entre los dos violines y la viola con el violonchelo. Esta alternancia recuerda la técnica del *hoquetus* medieval donde una melodía era alternada con valores breves entre dos o más intérpretes. Los cc. 127 y 129 se caracterizan por un comienzo acefálico, con un silencio de corchea en el tiempo fuerte. Estos acéfalos pueden generar la sensación de que el tiempo fuerte del

compás está desplazado en relación a su posición escrita, incrementando la inestabilidad del pasaje.

FIGURA 4 String Quartet, 1er mov., cc. 122-132 *Allegro appassionato*, Vivian Fine (1957)

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 122-125) begins with a *ritempo* marking and a piano (*p*) dynamic. A box containing the number 125 is placed above the first staff. The second system (measures 126-130) features a *cresc. molto* instruction and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A box containing the number 130 is placed above the first staff. The third system (measures 131-132) includes fortissimo (*ff*) dynamics. The score shows a complex rhythmic pattern with a displaced bar line, and various dynamic and performance markings throughout.

Fuente: Fine (1957, p. 9)

En este caso, los frecuentes silencios rítmicos contribuyen a la acumulación de la tensión musical. A su vez, el ensanchamiento del registro por medio de un movimiento oblicuo es clave para garantizar el proceso de intensificación. El violonchelo y la viola actúan en su registro más grave con dobles cuerdas y un prominente uso de cuerdas al aire (do y sol). En la viola se alcanzan las triples cuerdas en el c. 130 incrementando la densidad polifónica. Por su parte, los dos violines describen una línea melódica ascendente, cromática y octavada. Al mismo tiempo, los silencios aportan diversidad rítmica alternando la posición de los contratiempos: cc. 127 y 129 en los dos violines, mientras que cc. 128 y 130 en viola y violonchelo.

6. PAEAN

El siguiente extracto procede de los primeros compases de *Paeon*, JC 75 (1969), una composición de unos 10 minutos de duración para ensamble de metales (6 trompetas y 6 trombones), un coro de voces femeninas y un narrador (tenor). *Paeon* está basado en el poema *Oda a Apolo* del poeta romántico inglés John Keats (1795–1821). *Paeon* es un himno u oda a la alegría. Según Von Gunden (1999):

Paeon representa una expansión en el pensamiento compositivo de Fine. Aunque todavía inspirado por el uso de Graham de la mitología griega (recuerde *Alcestris* y *Perséfone* de Fine), Fine usó *Paeon* como una oportunidad para experimentar con elementos de indeterminación, improvisación, texto fonético y cuartos de tono. Además, Fine no había escrito antes para un ensamble de metales [...] *Paeon* comienza con un pasaje de veintidós compases para metales que se asemeja a la escritura de un teclado. Los acordes de cuartas placadas y las articulaciones registrales en segundas preparan el ambiente para el texto que sigue. Fine aprovechó las envolventes dinámicas, que generalmente progresaban de suave a fuerte, y varios cambios de silencio, para crear color y entusiasmo. El coro no acompañado entra usando fonemas, como “ah mm ah uh”, y, en su mayor parte, *Paeon* pasa de sonidos vocales incoherentes al texto posteriormente cantado al final (pp. 81-82).

La escritura musical de esta obra es bastante contrastante y diferenciada de obras previas de Fine. Destaca en *Paeon* la singular experimentación con timbres y efectos sonoros.

FIGURA 5 Paeen para ensemble de metales, coro y narrador, Vivian Fine (1969)

PAEAN

VIVIAN FINE

WITH PRECISION AND ENERGY OF ATTACK
♩=80

The score is divided into two systems. The first system includes a Chorus part and staves for Trumpets (1-3 and 4-6) and Trombones (1-4 and 5-6). The Chorus part is a whole note chord. The Trumpets part starts with a 'ST. MUTE' instruction and dynamic markings of *p*, *mf*, and *p*. The Trombones part starts with a 'univ.' instruction and dynamic markings of *p* and *f*. Time signatures are 4/4, 3/4, 3/8, 2/4, and 4/4. The second system includes staves for Trumpets (1-3 and 4-6) and Trombones (1-4 and 5-6). The Trumpets part starts with a 'NO MUTE' instruction and dynamic markings of *f* and *p*. The Trombones part starts with a 'univ.' instruction and dynamic markings of *f* and *mf*. Time signatures are 4/4, 3/4, 4/4, and 3/4.

Fuente: Fine (1969, p. 1)

FIGURA 5 (cont.) Paeen para ensemble de metales, coro y narrador, Vivian Fine (1969)

110

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two parts: the top part for Trpts. (1-6) and the bottom part for Trbns. (1-6). The second system consists of two parts: the top part for Trpts. (1-6) and the bottom part for bns. (1-6). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, sf, sfz). Performance instructions like 'NO MUTE' and 'ST. MUTE' are placed above specific notes. Time signatures of 3/4 and 4/4 are used throughout the piece.

Fuente: Fine (1969, p. 2)

La sección inicial de los metales puede recordar la escritura puntillista de Anton Webern y su técnica del *Klangfarbenmelodie* o melodía de timbres, donde los silencios contribuyen a aislar eventos sonoros. Con ello, estamos ante silencios puntillistas (Lissa, 1964). Dentro de esta primera sección, se observan dos escrituras bastante contrastantes: una primera acordal en la que dominan las dinámicas contrastantes sobre notas tenidas y una segunda con clústeres a distancia de segunda presentados como eventos más breves y esparcidos. Destaca el silencio del compás 6 que consta de tres pulsos y es precedido por un acorde tenido en *forte*. Hasta cierto punto, este silencio da resonancia al acorde que le precede y también cumple con una función estructural iniciando la siguiente sección, donde la textura presenta una construcción interválica más compacta.

El gran contraste en *forte* que se produce en el c. 10 encauza un flujo continuo de corcheas a modo de clústeres que van saltando de registro. En este caso, los silencios adquieren una función espacial aumentando la porosidad de la textura musical. Thomas Clifton (1976) denominaría este tipo de silencios como silencios registrales, ya que, a diferencia de los silencios temporales, se producen en el espacio vertical de las alturas musicales. Hacia el final del c. 10 y durante el c. 11 se plantea una solidificación de los eventos, al reiterar un acorde de forma simultánea con los doce instrumentos. El primer silencio del c. 11 aumenta el impacto del ataque del acorde a contratiempo. Este tipo de silencio ha sido descrito por Braman (1956) a través de un repertorio romántico, argumentando que la presencia del silencio incrementa la intensidad del ataque del acorde en bloque que le sigue.

7. CONCIERTO PARA PIANO, CUERDAS Y PERCUSIÓN

El último ejemplo procede del *Concierto para piano, cuerdas y percusión*, JC 80 (1972). Contrario a lo que su título pueda inducir a pensar, este concierto de poco más de 10 minutos es interpretado por un único músico que interactúa con el teclado y las cuerdas del piano y una serie de instrumentos de percusión (timbal, triángulo, plato suspendido y flexátono). En esta pieza, Vivian Fine continuó con la experimentación

tímblica ampliando las fronteras de su lenguaje compositivo y su paleta tímbrica. En palabras de Von Gunden (1999):

El *Concierto* explota al máximo la técnica pianística transfiriendo los gestos del piano a varias partes del instrumento. La pieza comienza con sonidos interiores resonantes que rebotan, puntean y arañan, y gradualmente se mueven a los *riffs* pentatónicos del teclado por movimiento contrario. Poco a poco, los movimientos del intérprete incorporan los instrumentos de percusión que rodean al piano. Fine indicó que, al poco tiempo, el público se confunde y comienza a preguntarse quién es el solista en este Concierto: el teclado, las cuerdas o la percusión. [...] Como lo escribió para ella misma, incorporó toda su propia técnica virtuosa, que ejecutó con seriedad, de modo que su interpretación se convirtió en una obra de teatro. De hecho, era tan difícil de tocar que Fine la memorizó (pp. 88-89, traducción propia).

En la Figura 6 se ha incluido el final del concierto que incluye una sección culminante sobre una melodía en octavas que se desarrolla mediante intervalos disjuntos que abarcan las siete octavas del piano. El ataque de cada una de estas notas es reforzado con un flexátono. Al disiparse esta textura en *pianissimo* se mantiene la resonancia de las cuerdas ya que el pedal sigue pulsado hasta el final del concierto. Tras la tumultuosa avalancha de sonoridades en *fortissimo*, sigue una sección anticlimática en la que se presenta una serie de breves motivos escalísticos que son interpretados con las yemas de los dedos sobre las cuerdas del piano. Los silencios separan temporal y registralmente las intervenciones de estas escalas cromáticas. En este contexto, se roza el umbral de la audibilidad con sonoridades verdaderamente silenciosas. Al mismo tiempo, los motivos están separados por silencios que desconstruyen y desintegran la textura musical.

En el penúltimo sistema se incluye la indicación de *arañar* o *rasguñar* (*scratch*, en inglés) las cuerdas del piano con las uñas, produciendo un sonido metálico continuo. Finalmente, en el último sistema se presentan acordes arpegiados que van perdiendo velocidad con la indicación *rit. molto*. Este pasaje roza el silencio y concluye sobre una nota que presenta un calderón largo (*lunge*, en italiano). La frontera entre el silencio post-performativo y el último sonido de la pieza es diluida por las suaves y misteriosas sonoridades de la coda. El silencio se convierte en un

elemento de tensión suspendida que puede desconcertar al oyente con la conclusión de la pieza y la llegada del aplauso.

FIGURA 6 Concerto for Piano, Strings and Percussion, Vivian Fine (1972)

The musical score consists of four systems. The first system features the Piano (KBD.) and Percussion (PERC.) parts. The Piano part includes markings for '8va', 'mf', and 'p', and a note 'Keep ped down to end'. The Percussion part includes a 'flexatone' marking and a 'dim.' marking leading to 'pp'. The second system features the Strings (STGS.) part with a tempo marking of quarter note = 40, 'let bounce', and 'sim. 5'. The third system features the Strings part with a tempo marking of quarter note = 60, 'scratch', and 'pp sempre' with a tempo marking of quarter note = 54. The fourth system features the Strings part with 'rit. molto' and 'trings' markings.

Fuente: Fine (1972, p. 23)

El *Concierto, para piano cuerdas y percusión* es una obra singular que fue estrenada por la propia compositora como intérprete en 1973. En palabras de la propia compositora:

El Concierto fue escrito para darme un trabajo bastante largo para tocarlo. Comienza con una cadencia; un poco más tarde se recuerda la primera invención a dos voces de Bach en una versión tocada con las cuerdas; hay pasajes de oleadas románticas, sonoridades de campana, rugidos de mar. Los instrumentos de percusión refuerzan la ira y las aflicciones. La pianista actúa: trabaja en el teclado y en las tripas [del piano] y al mismo tiempo tiene una actitud de no estar totalmente involucrada consigo misma en el serio negocio de ser pianista (Phemister, 2018, p. 70, traducción propia)

Tras este *Concierto*, Fine continuó componiendo música durante más de dos décadas (entre 1972 y 1996) con más de cincuenta obras completadas para diversas agrupaciones instrumentales y vocales desarrollando un estilo musical propio.

8. CONCLUSIONES

Este capítulo tuvo como finalidad acercar al lector a la música de Vivian Fine, a partir de un recorrido por una serie de fragmentos que destacan por sus técnicas compositivas. El principal foco de este recorrido estuvo en el uso del silencio y las pausas. Se ha observado una diversidad significativa en las técnicas compositivas con silencios y pausas: desde funciones más estructurales como en el *Solo para oboe*, hasta un lenguaje más puntillista como en *Paeon*, o una serie de transformaciones rítmicas como *En la carrera de la vida*. Todos estos ejemplos son muestras de la creatividad compositiva e importancia que Vivian Fine daba al silencio musical en sus composiciones. El silencio es un elemento constructivo y expresivo capaz de exhibir una variedad de funciones y significados. La música de Vivian Fine explora estas capacidades expresivas proponiendo nuevos escenarios sonoros desde un lenguaje propio.

Cuando Leslie Jones entrevistó a Vivian Fine a la edad de 83 años, le preguntó: “Tu compendio de composiciones es extenso y continúa creciendo en los 1990’ y sigues componiendo con incesante entusiasmo y vigor. ¿Qué es lo que te mueve?”, a lo que Vivian Fine respondió “Me encanta escribir música, ¡es tan simple como eso!” (Jones, 1997, p. 26).

9. AGRADECIMIENTOS

El autor pertenece al Laboratorio de Integración de la Tecnología en las Aulas (LabinTic) y es investigador asociado al Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM) de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), Unidad Asociada de I+D+i al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). El autor asimismo desea agradecer a Peggy Karp, hija de la compositora Vivian Fine, por su actitud receptiva y encantadora para facilitar y autorizar la reproducción de grabaciones, partituras y referencias clave del catálogo de Vivian Fine Estate.

10. REFERENCIAS

- Braman, W. D. (1956). *The Use of Silence in the Instrumental Works of Representative Composers: Baroque, Classic, Romantic* [Tesis doctoral de música]. University of Rochester.
- Clifton, T. (1976). The Poetics of Musical Silence. *The Musical Quarterly*, 62(2), 163-181.
- Cody, J. (2002). *Vivian Fine: A Bio-bibliography*. Greenwood Publishing Group.
- Craddock, M. C. (2015). *Performance, Analysis and Interpretation in the Solo Double Bass Works of Johanna Magdalena Beyer and Vivian Fine* [Tesis doctoral de música]. University of Oklahoma.
- Fine, V. (1929). Solo for Oboe [Manuscrito autógrafo, Box-Folder 8/3]. Library of Congress.
- Fine, V. (1937). The Race of Life [Manuscrito autógrafo, Box-Folder 15/1]. Library of Congress.
- Fine, V. (1938). Dance Suite [Manuscrito autógrafo, Box-Folder 2/4]. Library of Congress.
- Fine, V. (1957). String Quartet [Manuscrito autógrafo, Box-Folder 15/2]. Library of Congress.
- Fine, V. (1969). Paeon [Partitura preparada y editada por Paul Sadowski, Box-Folder 7/1]. Vivian Fine Estate
- Fine, V. (1972). Concerto for Piano, Strings and Percussion [Partitura preparada y editada por Paul Sadowski, Box-Folder 2/2]. Library of Congress.
- Fine, V. y Dlugoszewski, L. (1963). Composer/choreographer. Choreographer/composer. *Dance Perspectives 16* (1963): 8-11

- Humphrey, D. (1958). Music for an American Dance. *Bulletin of the American Composer Alliance* 8 (1), 5.
- Hutton-DeWys, M. (2017). *Toccatas and Arias: Analysis and Historical Context of Vivian Fine's Last Work for Solo Piano* [Tesis doctoral de música]. The City University of New York
- Jones, L. (1994). *The Solo Piano Music of Vivian Fine* [Tesis doctoral de música]. University of Cincinnati.
- Jones, L. (1997) Seventy Years of Composing: An Interview with Vivian Fine, *Contemporary Music Review*, 16(1-2), 21-26.
- Karlstrom, S. (2018). *Three Women Composers and Their Works for Viola and Piano: Marion Bauer, Miriam Gideon, and Vivian Fine and the Trajectory of "Female Tradition" in American Music* [Tesis doctoral de música]. University of Hartford.
- Kim, C. (2010). *Vivian Fine's Works for Violoncello and Piano* [Tesis doctoral de música]. University of Houston.
- Lissa, Z. (1964). Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22(4), 443-454.
- Lo, K. Y. (2015). *Functions of Silence in the Twelve-Tone Music of Anton Webern* [Trabajo Fin de Máster]. McGill University.
- Lumsden, R. (2017). "You Too Can Compose": Ruth Crawford's Mentoring of Vivian Fine. *Music Theory Online*, 23(2).
- Nutt, H. J. (2017). *From Piano to Percussion: Vivian Fine, Zita Carno, and Gitta Steiner Compose for Paul Price and the Newly Emerging Percussion Ensemble* [Trabajo Fin de Máster]. Florida State University
- Phemister, W. (2018). *The American Piano Concerto Compendium*. Rowman & Littlefield.
- Syroiyd Syroyid, B. (2020). *Analysis of Silences in Music: Theoretical Perspectives, Analytical Examples from Twentieth-Century Music, and In-Depth Case Study of Webern's Op. 27/iii* [Tesis doctoral de musicología]. KU Leuven.
- Von Gunden, H. (1999). *The Music of Vivian Fine*. Scarecrow Press.

LA CREATIVIDAD MUSICAL Y ARTÍSTICA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA NEUROCIENCIA

ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO

Departamento de Hª del Arte y Filosofía. Universidad de La Laguna

JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Departamento de Ciencias Médicas Básicas. Universidad de La Laguna

1. INTRODUCCIÓN

La creatividad es la facultad/cualidad que tienen todos los humanos para crear/innovar/inventar un producto nuevo a partir de la información de que dispone. La creatividad se puede manifestar en todos los seres humanos y en todas sus actividades y profesiones. En el caso de la música, el producto es la composición o la interpretación de una música generalmente demandada, y la información disponible se refiere a los conocimientos, aprendizaje y experiencia que tiene el intérprete. El proceso creativo se pone en marcha cuando se quiere resolver un problema, expresar una idea nueva en un contexto preestablecido, o generar un producto novedoso. En la mayoría de los casos se inicia bajo demanda, aunque también puede desarrollarse por iniciativa propia y para propia autosatisfacción. Por último, se valora por terceros según la originalidad del producto logrado.

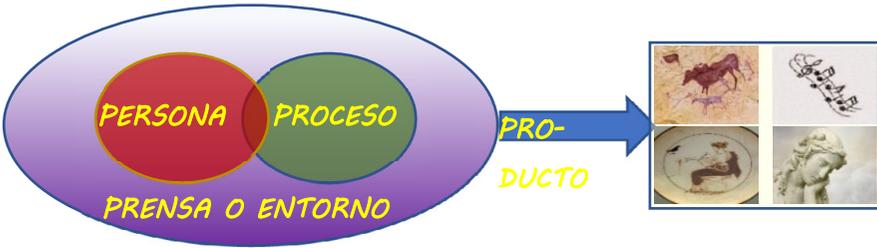
El proceso creativo ha sido analizado por distintos autores tanto desde el punto de vista conceptual como en cuanto a su trascendencia e importancia en el desarrollo individual y social de los humanos (Sternberg y Lubart, 1999; Plucker, Beghetto y Dow, 2004; Runco y Albert, 2010). En la importante enciclopedia sobre la creatividad (Kaufman y Sternberg, 2010) se señala como el interés científico por la creatividad ha crecido exponencialmente en los últimos 30 años hasta nuestros días creándose revistas sobre el tema y ampliándose su campo de investigación. En cualquier caso, parece un hecho evidente que desde la

aparición del *homo-sapiens* el proceso creativo se considere como un factor clave en la evolución de la especie humana y de la sociedad en general. Desde el punto de vista de la neurociencia, la aparición del neocórtex y el desarrollo consiguiente de las funciones cognitivas representa el escalón clave en el nacimiento de la creatividad al menos en el contexto artístico. A este respecto, hay que tener en cuenta que la evolución de las especies según la teoría de Darwin se ha llevado a cabo mediante la constante utilización y puesta en marcha de muchos elementos del proceso creativo tal como lo consideramos hoy. Pero son las funciones y procesos cognitivos del *homo-sapiens* las que les dota de la capacidad para la generación de ideas nuevas necesarias para la elaboración de un producto “artístico” tal como lo conocemos a partir de las pinturas rupestres. Por tanto, en coincidencia con otros autores (Nachmanovitch, 1993), toda persona nace con la facultad de crear, pero desarrollará en mayor o menor medida dicha capacidad en función de los conocimientos aprendidos y entrenados durante su crecimiento, de las condiciones económicas, familiares y sociales en que se desarrolla y de las interacciones con el medio en que vive.

Coincidimos con Lacárceel (2003) en que el cerebro desde los primeros años de vida va desarrollando infinidad de capacidades (incrementando su plasticidad cerebral), por tanto, el cerebro crea un sistema referencial para descodificar toda la información que precisamos para desempeñar ciertas actividades, entre ellas la música. Como explicaremos, el desarrollo de las capacidades musicales depende del número de conexiones neuronales establecidas mediante las experiencias musicales vividas, de ahí la necesidad de una estimulación musical adecuada desde niños. Está plenamente demostrado que la educación musical influye en el desarrollo del cerebro y como veremos en su nivel de creatividad.

Algunos autores consideran que la creatividad es una cualidad *emergente*, esto es, que las personas nacen con rasgos de pensamiento y comportamiento ya establecidos. Esta teoría no ha sido demostrada, si parece haber acuerdo en que la creatividad es una facultad determinada por la interacción de factores genéticos y ambientales, se desconoce todavía el mecanismo exacto por el cual los factores genéticos y ambientales se coordinan para influir en la creatividad.

Figura 1. Modelo de Mel Rhodes de las cuatro "pes" (1961) para la creatividad.



Aunque el proceso creativo es factible en muchas actividades y profesiones humanas, en el presente trabajo lo analizamos dentro de la actividad del arte y más concretamente en el contexto de la interpretación musical. En el modelo de Mel Rhodes (1961) de creatividad se consideran cuatro dominios (ver Fig. 1): la persona que crea, el proceso de creación, el entorno (prensa en la figura) en que se crea, y el resultado o producto de la creatividad.

Por lo que se refiere a la **Persona** sujeto de la creatividad, los factores a considerar son en nuestra opinión, tres importantes: a) la personalidad, fundamentalmente la asociada con aquellos rasgos más prominentes para la creatividad, como pueden ser la apertura a la experiencia en la que interviene la proclividad al contacto con ambientes multiculturales y la motivación intrínseca; b) la capacidad cognitiva de la que hay que considerar para la creatividad, aspectos tales como la toma de decisiones, la memoria en sus distintas dimensiones y la inteligencia y c) la experiencia que está relacionada con el aprendizajes desde niño, el entrenamiento y la enculturación desarrollada en el curso de su vida; para el contexto de la creatividad artística como es el caso de un compositor o interprete musical, un bailarín, un coreógrafo, un creador de videos musicales o videoclips, se considera al entrenamiento artístico como factor clave para el desempeño creativo (Hass y Weisberg, 2009).

En cuanto al/los **Proceso(s)** o capacidades necesarias para ser creativo, estas en general van a depender del modelo de creatividad que se analice/investigue y que no entramos a considerar en este trabajo. Pero si decir que estos en general incluyen tres aspectos: 1) la capacidad de

pensamiento divergente y que se refiere a la posesión de distintas ideas novedosas u originales para resolver un problema. Esta capacidad como veremos se mide por ejemplo puntuando el número de cosas que se pueden realizar con un lápiz o con un ladrillo. 2) la capacidad de pensamiento convergente y que se refiere a la capacidad de encontrar la solución correcta a un problema dado, como puede ser un acertijo o una adivinanza: Se podría medir por ejemplo por el número de palabras o situaciones en las que interviene o que casen con el adjetivo largo o con el adjetivo alto o con la palabra calle. 3) la capacidad de *insight* o capacidad de intuición, perspicacia, o comprensión. Aunque la medida de estas capacidades en general es aplicable a cualquier sujeto (educadores, artistas, trabajadores del sector servicios, etc.) puede desarrollarse medidas concretas para objetivar la capacidad asociada a procesos artísticos.

La tercera **P** del modelo es la **Prensa** o entorno en que se realiza el acto creativo y se refiere al entorno/contexto que rodea al sujeto y proceso creativo. Los aspectos de este dominio que influyen en la creatividad son múltiples pero resumiremos aquellos que se consideran más determinantes: a) la libertad y exigencia del medio en el que se mueve el creador: b) los recursos y apoyos de los que dispone; c) los colaboradores potenciales o reales a los que puede acudir y el reconocimiento que le atribuyen, d) la cooperación y organización del contexto social en el que se mueve y del que se puede proveer y e) el entorno vital y familiar en el cual vive y ha vivido.

Finalmente, el cuarto dominio a considerar es el **Producto** creativo, esto es, el objeto creado y que no es más que el resultado de los tres dominios anteriores. Lógicamente los aspectos concernientes a este dominio tienen que ver necesariamente con: a) la calidad del producto creativo, b) su originalidad y también, aunque en otro orden de interés c) su eficacia o eficiencia, aspecto que suele ser de importancia en actividades no artísticas.

La neurociencia, principalmente en sus ramas de neurofisiología, psicofisiología y neuro-psicología; investigan la creatividad de una forma objetiva/cuantitativa mediante distintos procedimientos metodológicos. Básicamente son los dos primeros dominios, esto es, los aspectos

asociados a la **Persona** y aquellos relacionados con los **Procesos** y capacidades que inducen a la creatividad los más investigados y que resumiremos en el presente trabajo considerando los hallazgos más importantes en relación con la creatividad artística y la música.

2. MEDIDAS DE CREATIVIDAD EN NEUROCIENCIA

Los métodos utilizados para medir la creatividad en la **Persona** que crea son de tres tipos: a) los basados en cuestionarios auto administrados asociados con logros de creatividad en general; b) los basados en neuroimágenes y c) los mixtos que utilizan test/cuestionarios antes o durante la obtención de neuroimágenes. Existen revisiones sobre los distintos métodos utilizados en la estimación de la creatividad (ver enciclopedia de Kaufman y Stenberg, 2010 sobre la creatividad o la revisión de Luft y Bhattacharya, 2015). A continuación, resumiremos aquellos que encontramos de mayor interés.

Los primeros métodos científicos aplicados a valorar la creatividad fueron los cuestionarios/test (Kaufman y Stenberg, 2010) implementados sobre todo en el ámbito de la psicología. En primer lugar, están los dedicados a valorar la creatividad de un sujeto (de la Persona) y que tratan de medir: a) la personalidad, estilo e interés creativo, b) el comportamiento creativo (los más utilizados) pues se considera un resultado del proceso creativo y por estar más relacionado con el constructor de creatividad, esto es, con la construcción psicológica que cada uno se hace de un determinado comportamiento; c) los logros creativos, el más utilizado es el *Creativity Achievement Questionnaire* (CAQ), d) los dedicados a valorar la ideación o generación de ideas y soluciones; el más conocido es el *Runco Ideational Behavior Scale* (RIBS) (Runco y Acar, 2012). Estos test pueden contextualizarse para la actividad artística concreta como por ejemplo para la valoración de ideas o conocimientos sobre interpretación o composición musical, sobre danza, sobre artes visuales, etc.

En segundo lugar, están los cuestionarios dedicados a estimar los procesos/capacidades del sujeto que crea. Existen básicamente tres tipos: 1) Los primeros en desarrollarse fueron los test de pensamiento

divergente (TPD) son que miden la capacidad de pensamiento centrífugo, estos son test basados en ocurrencias y se cuantifican según fluencia, esto es, el número de respuestas, originalidad y elaboración- por ejemplo, enumerar distintas aplicaciones que se pueden desarrollar con un lápiz o un martillo-. Hay dos importantes: la batería de test divergentes de *Guilford* (Guilford-SOI) (Guilford, 1950) y los test de Torrance de Pensamiento creativo (TTCT) (Torrance 1966, 1982). 2) Los test de pensamientos convergente (TPC), el más importante es el test de asociación remota (RAT, *Remote Associates Test*) y al contrario que los TPD con esto test se trata de estimar la capacidad de asociación (centrípeto) del sujeto; por ejemplo, se le proporcionan tres palabras al sujeto (pasear, principal y barrendero) y se le pide que encuentre una palabra que conecte con la tres dadas y que en este ejemplo es “calle” (calle de pasear, calle principal, barrendero de calle). 3) Los test de *insight* (TI) dedicados a estimar la capacidad de intuición, perspicacia, o comprensión y que se consideran una variante de los TPC, por ello se usan problemas de los test RAT utilizando palabras compuestas y también test basados en jeroglíficos, acertijos o rompecabezas verbales.

2.1. RESULTADOS Y HALLAZGOS SOBRE CREATIVIDAD A PARTIR DE LOS TEST/CUESTIONARIOS

Un estudio de valoración de la relación entre personalidad, creatividad y la música (Benedek et al., 2014), comparó la creatividad en músicos de diferentes géneros musicales: jazz, clásico y folklore. Los músicos con un entrenamiento en el estilo musical de jazz presentaron un mejor rendimiento en la fluidez de ideas creativas durante la tarea de usos alternativos y en cuanto a la valoración de su personalidad Así los músicos de jazz se caracterizaron por presentar una mayor apertura a nuevas experiencias

Otro estudio sobre la interacción improvisación musical vs creatividad, en este caso el de Biasutti, (2015), se encontró que el profesional dedicado a la improvisación parece incrementar su capacidad creativa por las diversas tareas a gestionar de forma simultánea: (A) generación y evaluación de secuencias melódicas y rítmicas en tiempo real; (B) ejecución de los movimientos de motricidad fina elaborados con el

objetivo de crear música; (C) coordinación de su rendimiento con otros músicos o con el ambiente. Otros trabajos confirmando los anteriores han reportado que el dominio del conocimiento en improvisación es un factor modulador de la creatividad (Benedek, et al., 2014) y que la práctica especializada en la improvisación puede tener un “efecto de liberación” en la capacidad creativa (Kleinmintz et al, 2014).

3. MEDIDAS DE CREATIVIDAD BASADAS EN NEUROIMÁGENES

Tanto en neurofisiología como en psicofisiología dos de los procedimientos/técnicas más utilizados para la obtención de información en forma de neuroimágenes sobre la actividad mental de una persona realizando una determinada tarea son: a) la basada en el registro de la actividad eléctrica cerebral de las redes neuronales del cerebro en la superficie del cráneo (cuero cabelludo) conocida como electroencefalografía (EEG) o magnetoencefalografía (MEG) y, b) la basada en el registro de la actividad metabólica cerebral a través del escáner de resonancia magnética nuclear. Describiremos brevemente en forma didáctica ambas técnicas sin entrar en detalles técnicos.

3.1. NEUROIMÁGENES OBTENIDAS A PARTIR DE LA ACTIVIDAD ELÉCTRICA CORTICAL

Las neuronas son células que conforman las distintas regiones de nuestro encéfalo (corteza cerebral, sistema límbico, cerebelo etc.). Las neuronas de cada región se comunican entre ellas a través de los contactos (sinapsis) de sus terminales por medio de impulsos eléctricos (variaciones de potencial eléctrico); son osciladores eléctricos que interactúan entre sí, de tal manera que una red neuronal -formada por miles de neuronas y contactos- de una determinada región del encéfalo se puede comunicar eléctricamente con otras redes de otras regiones próximas o alejadas. Este trasiego de comunicación neuronal eléctrica, en forma de variaciones integradas de potenciales eléctricos- entre redes neuronales de distintas regiones, se propaga en todas direcciones -el medio en el que se insertan las redes neuronales es un medio electrolítico que

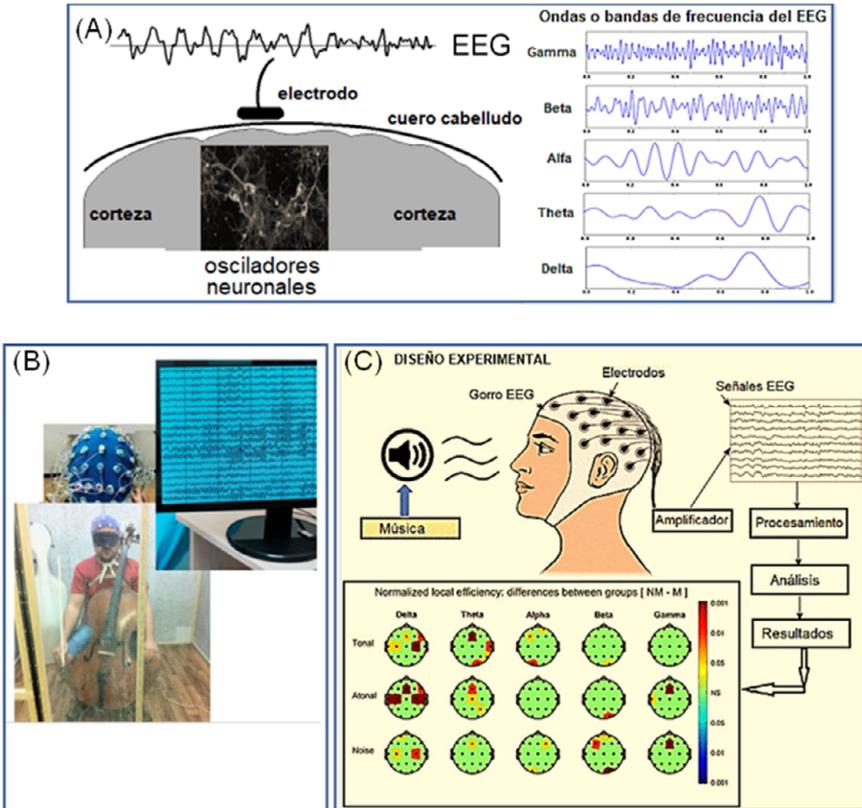
facilita la comunicación eléctrica-, pudiendo alcanzar/atravesar nuestro cráneo. De esta manera, el neuro-experimentador puede registrar esta actividad eléctrica integrada mediante conductores especiales (electrodos) colocándolos en contacto con la superficie del cuero cabelludo en distintas zonas de la misma (ver Figura 2A-2B). La señal/potencial eléctrico que se registra entre dos electrodos superficiales -en los registros monopolares entre un electrodo colocado en la zona superficial eléctricamente activa y un electrodo de referencia situado en una zona de bajo potencial eléctrico (p.ej. el hueso mastoide o el lóbulo de la oreja), es una señal eléctrica u onda oscilatoria compleja denominada electroencefalograma EEG: Esta señal es característica de la zona superficial/cortical registrada y del estado mental del sujeto al que se le realiza el registro. El EEG se puede descomponer -mediante operaciones de filtrado-en oscilaciones menos complejas de bandas de frecuencia determinadas; así la actividad oscilatoria del EEG entre 0-4 ciclos/segundo o Hertzios (Hz) se las denomina ondas o actividad delta, las comprendidas entre 4-8 Hz ondas theta, la de entre 9-13 Hz ondas alfa, la de entre 13-30 Hz ondas beta y las de entre 30-60 Hz ondas gamma (Figura 2A derecha).

A través de la clínica y la investigación se sabe que cada una de estas actividades EEG es más preponderante en determinadas zonas corticales y que se potencia o está ausente en ciertas situaciones o disfunciones neurológicas. Así por ejemplo durante el sueño profundo solo están presentes las ondas más lentas delta y theta en las áreas corticales centrales; cuando se pasa de una situación con ojos abiertos a una situación de concentración mental con ojos cerrados aparecen preponderantes las ondas alfa en las regiones occipitales posteriores. En clínica humana se suelen colocar 19 electrodos repartidos entre distintos puntos de las regiones corticales superficiales (frontales, temporales, parietales y occipitales) aunque en experimentación se pueden utilizar un número mayor de electrodos. Los registros EEG se realizan según el paradigma experimental programado con el sujeto en reposo visualizando imágenes u oyendo sonidos o imaginando situaciones e incluso con el sujeto realizando algún ejercicio motor por ejemplo interpretando música de forma suave pues el EEG se altera fácilmente con los movimientos. Con

aparatos y amplificadores especiales (el EEG es una señal eléctrica de muy baja amplitud) y ordenadores potentes, podemos almacenar digitalmente las señales EEG en el curso del diseño experimental programado (Figura 2C). Luego, mediante programas de ordenador, es posible obtener la actividad eléctrica EEG -por ejemplo, la potencia eléctrica de cada zona cortical registrada en el curso del experimento programado que normalmente incluye situaciones de actividad (mental, auditiva, visual o motora) frente a situaciones de control (normalmente el reposo). También mediante los algoritmos y programas de ordenador correspondiente es posible computar la conectividad funcional -estimada a partir de medidas de interdependencia, coherencia o sincronización- entre dos zonas o la conectividad promedio de una zona cortical con el resto de las zonas. Esta técnica es la más utilizada en los últimos años pues se considera que la actividad cerebral durante una determinada tarea mental está mejor representada por la acción/conectividad conjunta de varias zonas corticales que por la actividad individual de las distintas zonas registradas.

A partir de estas medidas es posible dibujar mapas o imágenes topográficas de actividad o conectividad EEG entre zonas corticales en el curso del experimento o tarea programada. Puesto que el EEG es posible analizarlo a partir de las distintas actividades u ondas que lo componen (delta, theta, alfa, beta y gamma) los mapas de conectividad se pueden dibujar para cada una de estas bandas de frecuencia y también para el promedio del conjunto. En la figura 2B se puede observar a un violonchelista con el gorro que lleva los electrodos, el propio gorro y una imagen de pantalla con las señales EEG. En la figura 2C aparece un esquema del diseño experimental en la que aparece la persona con el gorro que lleva anexo los electrodos de registro; está escuchando música a través de un altavoz; se presenta el sistema de registro con los amplificadores y las señales EEG registrada en los distinto electrodos/zonas corticales, la fase de procesamiento computacional y análisis, y los resultados del análisis expresados mediante imágenes topográficas resultantes del experimento programado de audición musical.

Figura 2. Detalles del proceso la obtención de neuroimágenes a partir de la electroencefalografía (EEG): (A) Origen de la señal EEG y componentes o bandas de frecuencia (BF) del EEG; (B) Registro del EEG en un músico; (C) Diseño experimental para el registro y obtención de mapas corticales sobre la actividad/conectividad cerebral durante la audición de música.

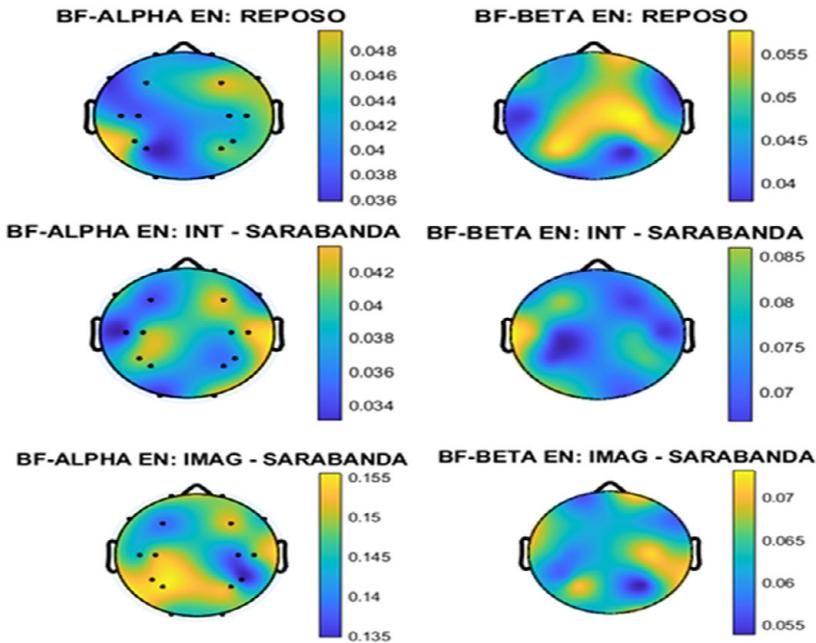


3.1.1. Resultados y hallazgos a partir de neuroimágenes del EEG

Como mencionados anteriormente, las neuroimágenes computadas a partir de la señal EEG se procesan a partir de las señales correspondiente a sus componente frecuenciales y de ellas se puede medir la potencia espectral (utilizando la transformada de Fourier) que es proporcional a la amplitud de la onda y representa la actividad de la zona cortical donde se encuentra el electrodo o bien la conectividad promedio de cada electrodo/zona cortical con el resto de zonas/electrodos

utilizando programas y algoritmos de interdependencia, coherencia espectral o sincronización de fase. Con las medidas obtenidas en cada electrodo/zona cortical podemos dibujar, con los programas adecuados, mapas de distribución de la medida en la superficie cortical. Presentamos algunos resultados (no publicados) de nuestro grupo obtenidos durante experimentos de interpretación real y de interpretación imaginada de extractos de música barroca y de música contemporánea y durante situación de reposo.

Figura 3. Topografía de la potencia espectral en las bandas de frecuencia (BF) Alpha y Beta (A) Durante el reposo; (B) en el curso de la interpretación (INT) de un extracto de la Zarabanda de la Suite II de Bach y (C) durante la interpretación imaginada (IMAG) de el mismo extracto.

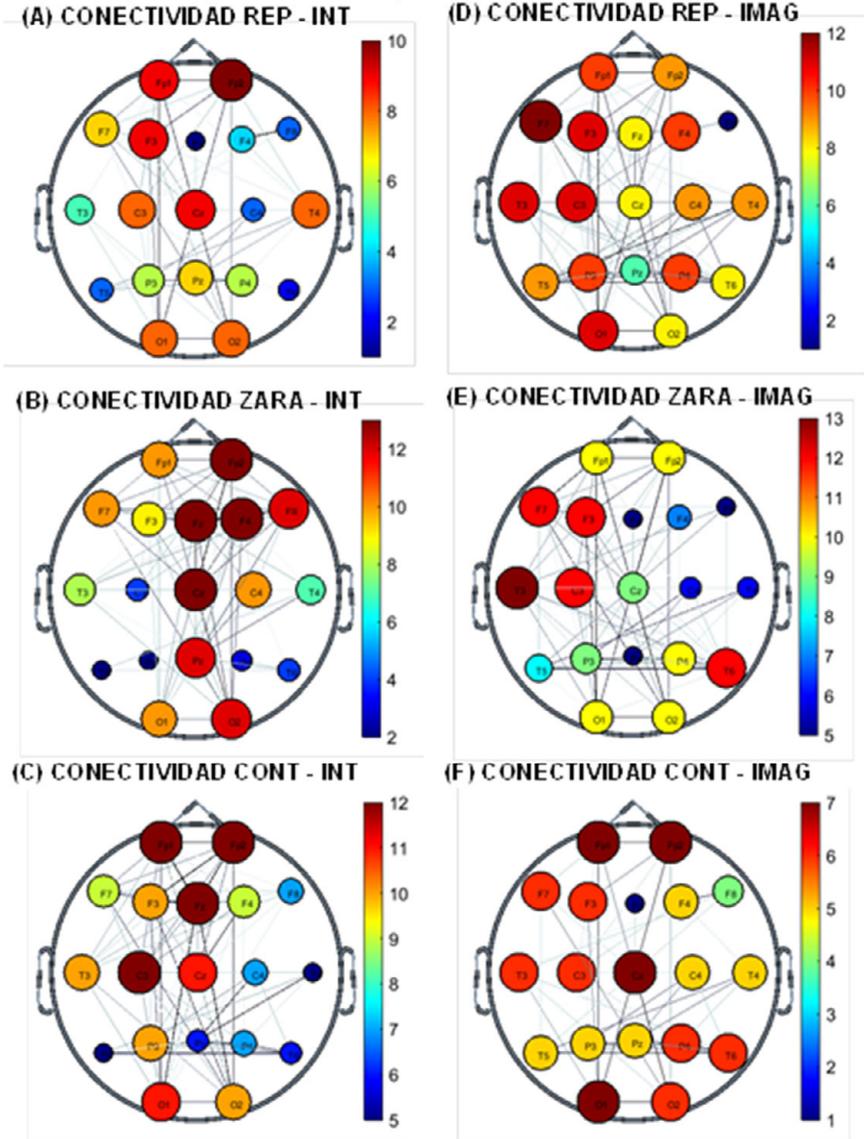


Se puede observar que en la interpretación imaginada (banda Alpha) de la Zarabanda se potencia la actividad en esta banda en la zona posterior temporo-parietal izquierda indicando que es esta área cortical la que controla el incremento de la concentración del músico necesario para

este tipo de interpretación. Los resultados en la banda beta indican que en la interpretación real se potencia la actividad en la zona temporal izquierda que no aparece destacada en reposo o durante la interpretación imaginada. La interpretación imaginada necesita del desarrollo de la creatividad relacionada con el *insight* y su relación con el entrenamiento a largo plazo. Estos resultados indican que es posible valorar el desarrollo de creatividad durante la interpretación pues como vemos los resultados no son los mismos en ambos tipos de interpretación indicando la intervención de zonas corticales distintas.

En relación con las medidas de conectividad funcional a partir del EEG, presentamos resultados (no publicados) de un violonchelista (en la banda alfa) de la medida de la intensidad de la conectividad promedio de cada electrodo/zona cortical con otros 18 electrodos/zona. La conectividad entre pares de electrodos fue estimada en este ejemplo mediante un índice de sincronización de fase entre los 18 pares de señales/electrodos. Los resultados corresponden a un experimento de interpretación de música barroca (ZARA) y de música contemporánea (CONT) y durante reposo (REP) (Figura 4A, B, C). Comparativamente se han dibujado los resultados equivalentes a la interpretación imaginada de ambos estilos musicales (Figura 4D, E, F).

Figura 4. Valores de la intensidad de la conectividad EEG promedio -en la banda alfa- de cada zona/electrodo cortical (19 en total) con el resto de las zonas (ver magnitudes en la barra de colores). Los resultados fueron obtenidos en un músico violonchelista durante la interpretación real (INT) e imaginada (IMAG) de extractos de música barroca (ZARA) y contemporánea (CONT) y en situación de reposo (REP).

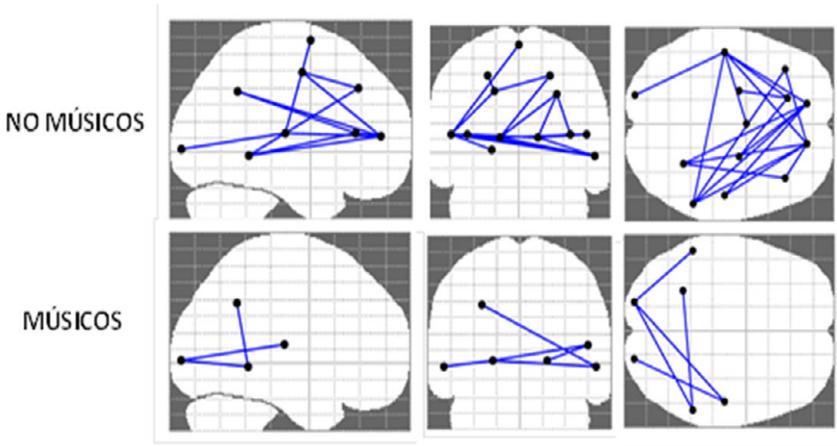


Observamos a partir de estos resultados que la conectividad en ambos modos de interpretación (real vs imaginada) no se distribuye por igual en las distintas zonas corticales indicando que ambas situaciones

requieren un diferente esfuerzo cognitivo el cual no es el mismo en regiones corticales homologas. Existen además claras diferencias entre ambos estilos musicales en ambas modalidades de interpretación. El contraste entre interpretación real e interpretación imaginada utilizando neuroimágenes del EEG es una metodología que nos parece importante en la discriminación de estilos musicales dependientes del entrenamiento y aprendizaje a lo largo de la vida del músico (González et al., 2021) y que creemos podría ser utilizado como técnica en el contexto de la investigación sobre creatividad. En efecto, esta metodología revela conectividades corticales que pueden aparecer u ausentarse en aquellos contextos musicales dependientes del entrenamiento, aspecto también de interés en creatividad.

Utilizando el software denominado NBS (*Network Based Statistic*) (Zalesky, Fornito, y Bullmore, 2010) podemos dibujar el *conectoma* de un sujeto si hemos procedido previamente a calcular la matriz de conectividades formada por el conjunto de conectividades entre todos los electrodos/zonas corticales registrados. El *conectoma* no es más que el mapa de conectividades funcionales en nuestro ejemplo entre zonas corticales que resultaron estadísticamente significativas en la condición experimental y grupo de sujetos considerado. Presentamos un ejemplo (no publicado) correspondiente a medidas de conectividad EEG en banda alfa entre pares de electrodos, estimadas mediante un algoritmo de sincronización de fase en un grupo de 16 músicos y en un grupo de 18 no músicos durante la audición de música académica contemporánea en contraste con la audición de ruido (como control).

Figura 5. Conectoma EEG (banda alfa) de un grupo de no músicos frente al de un grupo de músicos experimentados durante la audición de música contemporánea (versus ruido). Se presentan para cada grupo tres cortes/planos transparentes encefálicos/craneales sucesivamente sagital, coronal y transversal (de izquierda a derecha).



De este ejemplo podemos resaltar el distinto grado de conectividad entre ambos grupos. Los músicos con una mayor experiencia musical necesitan una menor utilización de sus conexiones (5 frente a 19 en no-músicos) entre diferentes zonas corticales. Si la creatividad se incrementa con la experiencia como lo demuestran los datos de la literatura (que discutiremos más abajo), parece claro el cerebro de las personas creativas van a necesitar de un menor esfuerzo cognitivo que aquellas con menos dotes de creatividad.

Revisando la literatura en relación con estudios de creatividad utilizando medidas de EEG hemos encontrado relativamente pocos trabajos. Indicamos aquellos que consideramos de mayor interés. Las medidas utilizadas son la potencia EEG en distintas bandas de frecuencia y en algunas medidas de conectividad a través de la función de coherencia espectral. Así, se ha encontrado una mayor coherencia (conectividad) interhemisférica en individuos creativos durante la resolución de problemas (Jausovec y Jausovec, 2000b) y la escritura de ensayos (Jausovec y Jausovec, 2000a); que la creatividad medida a través del cuestionario de Torrance (test TTCT) se correlaciona fuertemente con la coherencia interhemisférica pero débilmente con la potencia en los diferentes electrodos corticales y bandas de frecuencia EEG

consideradas. Por otro lado, los mismos autores han reportado que los sujetos con mayor creatividad presentan mayor desincronización (correlación negativa) en la banda alfa que los de menor creatividad (Jausovec y Jausovec, 2000b). Por tanto, parece que la conectividad entre zonas corticales como ya hemos mencionado está relacionada de alguna manera con la creatividad. Finalmente, en estudios utilizando EEG se ha reportado un aumento de la sincronización en banda alfa de áreas frontales durante tareas de generación de ideas (Fink, et al., 2006; Jauk, Benedek y Neubauer, 2012) aunque también se ha encontrado este efecto en el mantenimiento activo de información en la memoria de trabajo (Klimesch, Sauseng y Hanslmayr, 2007).

3.2. NEUROIMÁGENES BASADAS EN LA ACTIVIDAD METABÓLICA DE REDES NEURONALES REGISTRADAS POR EL ESCÁNER DE RESONANCIA MAGNÉTICA NUCLEAR

En términos sencillos, nuestro cuerpo (tejidos, células o moléculas) contiene átomos de hidrógeno (protones) que actúan como pequeños imanes, cada uno con un pequeño campo magnético bipolar (polos norte y sur). El equipo de resonancia magnética consiste en un imán poderoso que genera un potente campo magnético B0 (ver Figura 6B). Cuando colocamos por ejemplo nuestra cabeza dentro de este potente imán, los protones de los tejidos cerebrales se alinean con el eje del imán, todos en la misma dirección norte-sur (N-S) (Figura 6C izquierda). La resonancia magnética funciona descargando una onda electromagnética B1 de radiofrecuencia hacia estos átomos durante un pequeño lapso de tiempo; esto ocasiona que los átomos del tejido roten ahora en la dirección del campo magnético aplicado por la descarga y, a medida que regresan a su orientación N-S (dentro del campo magnético del potente imán B0) cuando cesa la descarga, emiten ondas de radio que se pueden detectar y gracias a ello medir el tiempo de recuperación (relajación) longitudinal T1 de la magnetización producida por la descarga (Figura 6C). El caso es que, en cada tejido diferente de nuestro cerebro (materia gris neuronal, materia blanca o líquido cefalorraquídeo), los átomos rotan a diferentes velocidades, y en consecuencia los tiempos de relajación son distintos. De modo que es posible

diferenciar cada tejido del cerebro y, por medio de procedimientos computacionales del equipo de resonancia, almacenar las respuestas de cada vóxel (unidad de volumen) cerebral y añadirse a la representación general para construir la imagen final (ver Figura 4A). En el caso de la resonancia magnética funcional se utiliza una variante del procedimiento anterior (utilizado para imágenes anatómicas) consistente en hacer sincronizar los movimientos de los protones del tejido por medio de la descarga electromagnética aplicada y medir el tiempo de relajación (en este caso llamado relajación transversal T2) o recuperación al estado inicial (ver Figuras 6D y 6B). Los valores del tiempo de relajación T2 dependen en este caso de las propiedades magnéticas del medio en el que se encuentran los núcleos de hidrógeno o protones del tejido. Además, este tiempo de relajación es sensible a las condiciones metabólicas de consumo de oxígeno del tejido. Sabemos que el oxígeno es transportado por la sangre a través de la microvasculatura cerebral por medio de la hemoglobina; debido a que las zonas cerebrales activas necesitan más oxígeno para su trabajo metabólico cerebral, acumulan más cantidad de hemoglobina desoxigenada que es muy paramagnética y por tanto muy sensible a la descarga electromagnética del escáner B1. Si comparamos la señal de respuesta hemodinámica o señal BOLD (Blood Oxygen Level Dependent) de un vóxel del cerebro -que es proporcional al tiempo de relajación transversal T2- en una misma región cerebral bajo dos condiciones, una de reposo y otra en la que esa región está activa, encontraremos distintos valores de T2. La diferencia puede tomarse como un índice indirecto del grado de actividad neuronal en esa área y utilizarse su valor para las imágenes funcionales y para las señales metabólicas. En resumen, por medio de estas señales/respuestas metabólicas proporcionadas por el escáner podemos construir imágenes funcionales de la activación cerebral (fMRI)-o registrar las señales BOLD denominadas también de respuesta hemodinámica o metabólica-durante la realización de una determinada tarea mental o paradigma experimental (Figuras 6, y 7). En la Figura 8 hemos dibujado un esquema del diseño experimental correspondiente al registro de imágenes de resonancia magnética en la que se puede observar al sujeto interpretando u escuchando música dentro del escáner y las salas del escáner y anexas para el control computacional de las experiencias.

Figura 6. (A) Se muestra un vóxel del cerebro y los protones componentes (núcleos del átomo de hidrógeno) girando con los vectores representativos de los dipolos magnéticos (MM) dirigidos aleatoriamente al azar. (B) Sujeto dentro del escáner bajo la acción del potente imán (campo magnético B_0) y en el que se muestra otro dispositivo anexo que representa la fuente de estimulación de onda electromagnética B_1 . (C) Secuencia de estimulación (magnetización) por B_1 y posterior recuperación (tiempo de relajación) bajo la acción constante de B_0 . (D) Idéntico procedimiento que el (C) pero mediante la técnica de sincronización/resonancia de la componente transversal de los dipolos magnéticos para la obtención de imágenes funcionales. Ver el texto para más detalles.

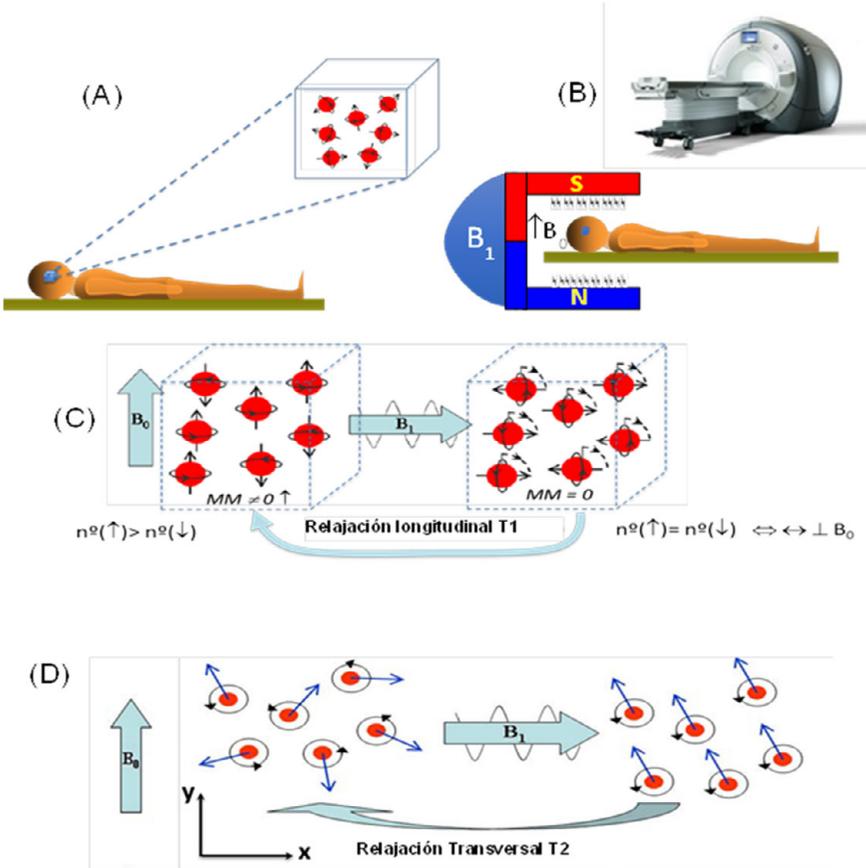


Figura 7. Tres planos/cortes encefálicos/craneales (sagital-coronal-transversal) correspondientes a una imagen anatómica (A), otra funcional (B) y una imagen procesada estadísticamente de contraste funcional (anatómica-funcional en la que aparecen coloreadas regiones activadas (en relación con la situación de reposo) durante la interpretación de un extracto musical dentro del escáner.

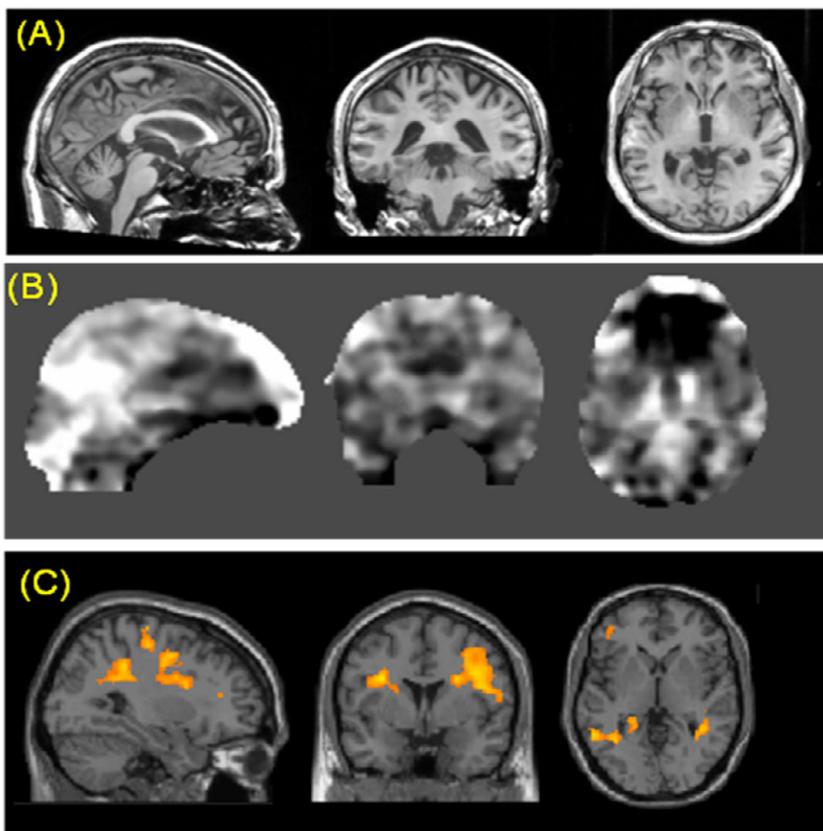


Figura 8. Dibujo del “set” experimental para las operaciones de escaneado de resonancia magnética.



En neurociencia se utiliza la resonancia magnética (RM) en tres modalidades:

- La Resonancia Magnética estructural (RMs) utiliza el fenómeno de la RM para obtener información sobre la estructura/composición de áreas/redes neuronales de interés; la denominada técnica VBM (Morfometría Basada en Vóxeles) mide la densidad/grosor/volumen de la materia gris cortical a partir de la intensidad de cada vóxel.

- La RMf (resonancia magnética funcional) basada en el registro de la actividad metabólica (señal BOLD) de los vóxeles cerebrales y evidenciar cambios funcionales de zonas activadas o conectadas con otras.
- La tractografía por tensor de difusión (ITD) se utiliza para revelar los tractos de la sustancia blanca del cerebro de un sujeto que se modifican/activan en una determinada situación; esta técnica está basada en cuantificar el grado de anisotropía de los protones del agua en los tejidos cerebrales (grado de direccionalidad de las moléculas del agua).

3.2.1 Resultados y hallazgos obtenidos a partir de las neuroimágenes de RM.

Uno de los aspectos tratados en los estudios sobre creatividad musical es el relativo a la improvisación. Según Alcalá-Galiano (2007), los grandes improvisadores están en posesión de tres facultades importantes: a) una gran técnica y dominio del instrumento, b) la habilidad para crear calidad musical y c) la destreza para dirigir la mente y que los otros dos factores puedan darse. En esta línea, uno de los trabajos más citados dentro de la improvisación musical (Berkowitz y Ansari, 2008) estuvo encaminado a investigar las regiones del cerebro responsables de la creatividad durante la improvisación musical. Para ello utilizaron la resonancia funcional magnética (fMRI) y en su trabajo describen las regiones que se activan durante todas las tareas que requiere la improvisación, ya sea rítmica o melódica. Las regiones que describen son: la corteza premotora dorsal la cual parece estar involucrada en una amplia variedad de tareas motoras, lo que indica un papel importante en la selección y ejecución de movimientos. Esta región es probablemente más activa en la improvisación en comparación la tarea de tocar patrones y / o tocar con un metrónomo porque la improvisación implica tanto una mayor frecuencia de selección de movimiento como una mayor complejidad de las secuencias de movimiento elegidas. Otra región de interés en la improvisación es la corteza cingulada anterior la cual parece involucrada en una serie de tareas cognitivas diferentes, lo que ha llevado a los investigadores a postular teorías generales para su función

como la monitorización del conflicto entre estímulos o respuestas, movimientos no ensayados, toma de decisiones-vigilia, selección voluntaria, y acción voluntaria. (Berkowitz, 2010). En un estudio reciente de fMRI realizado en una pianista experta en improvisación (Barret et al., 2020) la improvisación se asoció en gran medida con la activación de las áreas auditiva, frontal / cognitiva, motora, parietal, occipital y límbica, esto es, la improvisación parece una actividad multimodal para la pianista; además, el análisis de conectividad funcional sugiere según los autores que la red visual, la red de modo predeterminado y las redes subcorticales también están involucradas en la improvisación. Estudios RMf en artistas (músicos, diseñadores, coreógrafos, etc.), presentan un incremento en la activación de la corteza prefrontal durante la improvisación musical y durante la creación de diseño (Bengtsson, Csikszentmihalyi y Ullen, 2007; Kowatari et al., 2009) aunque no se conocen la forma en que otras áreas (temporales o subcorticales) interaccionan con dicha corteza para promover la creatividad.

Otros estudios de creatividad utilizando fMRI correlacionan los niveles/índices de creatividad obtenidos a través de test sobre creatividad con los resultados de las medidas realizadas en neuroimágenes fMRI. Así, se ha reportado que los sujetos con mayor puntuación en test de TPD presentaban una mayor anisotropía fractal (tractografía por RM) en cuerpo caloso y corteza prefrontal de ambos hemisferios indicando que la comunicación entre hemisferios es importante en la generación de nuevas y originales ideas; esta conclusión también fue reportada anteriormente en los estudios de creatividad basados en medidas de EEG. En otro de los trabajos de interés (Kowatari et al., 2009) se analiza la dependencia hemisférica a partir de una tarea artística (dibujo con un bolígrafo) para evaluar cuantitativamente la creatividad mediante tres índices de originalidad que se correlacionaron con las actividades cerebrales medidas por imágenes fMRI. Los resultados se compararon entre sujetos que habían recibido formación formal en diseño (expertos) y sujetos novatos. En los expertos, la creatividad se correlacionó cuantitativamente con el grado de dominio de la corteza prefrontal derecha sobre la de la izquierda, por el contrario, en novatos, solo se observó una correlación negativa con la creatividad en la corteza parietal

inferior bilateral. Analizando con técnicas de estructura las interacciones entre varias áreas del cerebro y los índices de originalidad, los resultados predijeron que el entrenamiento ejerce un efecto directo sobre la corteza parietal izquierda apoyando la hipótesis de que el entrenamiento aumenta la creatividad a través de interacciones intercorticales reorganizadas. En otro de los trabajos revisados (Abraham et al., 2015) se analiza la dependencia del sexo, utilizando estudios en mujeres y hombres: utilizando imágenes fMRI durante tareas experimentales de pensamiento divergente (TPD); todos los sujetos (hombre y mujeres) presentaron una mayor activación del hemisferio izquierdo. Pero si bien los hombres presentaron una fuerte actividad en el giro frontal inferior y en el córtex orbitofrontal y parietal inferior, las mujeres exhibieron importante actividad del giro temporal anterior y posterior, así como del parietal superior. Por tanto, parece que existen diferencias mujeres-hombres con respecto a las áreas cerebrales reclutadas, o dicho de otro modo hombres y mujeres utilizan diferentes estrategias frente a situaciones que requieren respuestas creativas. En un trabajo reciente (Beaty et al., 2018) se investigó si la creatividad de las personas está relacionada con la solidez de las conexiones entre tres diferentes partes/redes del cerebro responsables de (a) las funciones ejecutivas (redes ejecutivas), (b) del trabajo en modo pasivo (redes por defecto) y (c) de la capacidad de determinar los estímulos relevantes (redes de prominencia). Para ello investigaron si la conexión de los sistemas neuronales responsables de pensamiento divergente se correlaciona con el nivel de creatividad; en otras palabras, ¿es posible determinar, por la conectividad, si una persona es capaz de pensar creativamente? Los resultados de este trabajo mostraron que la capacidad de una persona para generar ideas originales se puede predecir de manera fiable a partir de la intensidad de la conectividad funcional dentro de estas redes, lo que indica que la capacidad de pensamiento creativo se caracteriza por un perfil de conectividad cerebral distinto. En un trabajo reciente (González et al., 2020) se ha llevado a cabo un estudio neurofisiológico comparativo sobre las respuestas cerebrales - producidas durante la interpretación de un estilo tradicional claramente tonal como era un extracto de la suite nº II de Bach y de un extracto de música de estilo contemporáneo claramente atonal: una deformación (introduciendo sintaxis y técnica

atonal) de la suite de Bach. Este estudio realizado en expertos violonchelistas quienes interpretaban con un chelo adaptado los extractos dentro de un escáner de resonancia magnética. Todos los violonchelistas habían interpretado después de finalizados sus estudios musicales ambos estilos musicales en el curso de su experiencia profesional y por tanto tenían experiencia en su interpretación. Sin embargo, en todos ellos la fase de aprendizaje en el Conservatorio se había desarrollado dentro del contexto tonal hasta finalizados sus estudios alrededor de los 20 años. En la investigación, se analizaron las respuestas encefálicas a partir de las imágenes de resonancia magnética funcional (fMRI) obtenidas durante la interpretación de ambos estilos y durante periodos de reposo tomado este como situación de control o contraste. Las respuestas cerebrales se investigaron contrastando ambos estilos desde dos perspectivas, una a partir de las activaciones (metabólicas) individuales de distintas regiones cerebrales y otra a partir de la conectividad funcional (de las señales metabólicas) entre cada región cerebral con el resto de las regiones investigadas. Los resultados mostraron que había regiones encefálicas que se activaban/conectaban durante la interpretación de ambos estilos, con pequeñas diferencias en intensidad o extensión; pero existían otras regiones que se activaban/conectaban sólo durante la interpretación del extracto tonal pero no lo hacían durante el extracto atonal y viceversa, regiones que respondían a la interpretación atonal y no la hacía, durante la interpretación tonal. Así, la conectividad entre la región auditivo y la región motora (conectividad auditivo-motora) que según muchos autores se desarrolla y es fruto de la experiencia y entrenamiento a largo plazo se manifiesta claramente en la interpretación tonal, sin embargo, no aparece durante la interpretación atonal. Igualmente ocurre con la región/área motora suplementaria (situada en la zona central de nuestra corteza entre la región frontal anterior y la parietal posterior); esta área cortical motora aparece activada/conectada fundamentalmente durante la interpretación de la música tonal. Otras áreas/regiones corticales y subcorticales como la corteza insular, el opérculo parietal o el vermis cerebelar que aparecen claramente representado durante la interpretación atonal y de escasa representación o respuesta en la tonal. Este comportamiento se cree corresponde a que son regiones menos dependientes del entrenamiento a largo plazo y que

dan respuestas cognitivas a un estilo de música de menor desarrollo/plasticidad encefálica y que exige una toma de decisiones (sensorio-motoras) distintas a las exigidas por la musical tonal más entrenada a lo largo de la vida del músico. Las distintas respuestas de la música atonal contemporánea con relación a la barroca pueden ser atribuida a su menor entrenamiento y familiaridad, obligando a un comportamiento más improvisado del experto chelista y por tanto a un mayor desarrollo creativo que como hemos comentado a lo largo de la presente revisión también es fruto de la experiencia y entrenamiento de los músicos pues esta, les proporciona armas para una correcta interpretación del extracto musical.

4. CONCLUSIONES

Como resultado de la revisión realizada concluimos que la creatividad es una cualidad o facultad multidimensional y el abordaje de su investigación desde la perspectiva de la neurociencia ha ayudado a desentrañar el complejo mundo que rodea el acto creativo. Las distintas técnicas neurocientíficas que someramente hemos explicado y los hallazgos relatados a partir de ellas pueden ayudar al lector a una aproximación al mundo de la creatividad en sus facetas artísticas que es el contexto que más hemos desarrollado. Las investigaciones basadas en los análisis y correlaciones entre los niveles e índices de creatividad proporcionados por test/cuestionarios (de pensamiento divergente, convergente, etc.) con los datos de actividad encefálica y, sobre todo con los datos de conectividad funcional y sincronización entre regiones cerebrales, obtenidos de las neuroimágenes -extraídas de la electroencefalografía o la resonancia magnética- ayudan a desentrañar el complejo panorama del acto creativo y a asociar determinadas regiones y conexiones cerebrales a distintos aspectos y cualidades del mismo.

5. REFERENCIAS

- Abraham, AG (2015) Gender and creativity: An overview of psychological and neuroscientific literature. *Brain Imaging and Behavior*. ISSN 1931-7565
DOI: <https://doi.org/10.1007/s11682-015-9410-8>
- Alcalá-Galiano, C. La Improvisación en la Historia de la Música y de la Educación: Estudio Comparativo de la Creatividad en la Música en Niños de 7 a 14 años. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. 2007.
- Barrett, K.C., Streete, F., Barrett, Jiradejvonga, P., Rankin, S.M., Landau, A.T. y .Limb, C.J. (2020). Classical creativity: A functional magnetic resonance imaging (fMRI) investigation of pianist and improviser Gabriela Montero. *NeuroImage* Volume 209, 1 April 2020, 116496. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2019.116496>
- Beaty, R.E., Kenett, Y.N., Christensen, A.P., Rosenberg, M.D., Benedek, M., Chen, Q., Fink, A., Qiu, J., Kwapil, T.R., Kane, M.J. y Silvia. P.J. Robust prediction of individual creative ability from brain functional connectivity. *Proc. Natl. Acad. Sci. Unit. States Am.*, 115 (5) (2018), pp. 1087-1092.
- Benedek, M., Jauk, E., Fink, A., Koschutnig, K., Reishofer, G., Ebner, F. et al. (2014). To create or to recall? Neural mechanisms underlying the generation of creative new ideas. *NeuroImage*, 88, pp. 125-133.
- Bengtsson, S.L., Csikszentmihalyi, M. y Ullen F. (2007). Cortical regions involved in the generation of musical structures during improvisation in pianists. *J Cogn Neurosci*, 19:830-42.
- Berkowitz, A.L. (2010). *The Improvising Mind - Cognition and Creativity in the Musical Moment*. Oxford University Press. (ISBN 13: 9780199590957).
- Berkowitz, A. y Ansari, D. (2008). Generation of novel motor sequences: The neural correlates of musical improvisation. *NeuroImage* 41, 535-543.
- Fink, A., Grabner, R.H., Benedek, M., Neubauer, A.C. (2006). Divergent thinking training is related to frontal electroencephalogram alpha synchronization. *Eur J Neurosci.*, 23:2241-6.
- González, A., Pérez, P., Santapau, M., González, J.J. y Modroño, C.D. (2020). A neuroimaging comparative study of changes in a cellist's brain when playing contemporary and Baroque styles. *Brain and Cognition*, 145, 105623. ISSN 0278-2626. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2020.105623>.

- González, A., Santapau, M., Gamundí, A., Pereda, E. y González, J.J. (2021). Modifications in the Topological Structure of EEG Functional Connectivity Networks during Listening Tonal and Atonal Concert Music in Musicians and Non-Musicians. *Brain Sci.*, 11(2):159. doi: 10.3390/brainsci11020159. PMID: 33530384; PMCID: PMC7910933.
- Guilford, J.P. (1950). *Creativity*. *The American Psychologist*, 5(9), 444-454. doi:<https://doi.org/10.1037/h0063487>.
- Hass, R. W. y Weisberg, R. W. (2009). Career development in two seminal American songwriters: A test of the equal odds rule. *Creativity Research Journal*, 21(2-3), 183-190.
- Jauk, E., Benedek, M., Neubauer, A.C. (2012). Tackling creativity at its roots: evidence for different patterns of EEG alpha activity related to convergent and divergent modes of task processing. *Int J Psychophysiol*, 84:219-25.
- Jausovec, N. y Jausovec, K.(2000a). Differences in resting EEG related to ability. *Brain Topogr.*, 12(3):229-40. doi: 10.1023/a:1023446024923. PMID: 10791685.
- Jaušovec, N., y Jaušovec, K. (2000b). EEG activity during the performance of complex mental problems. *International Journal of Psychophysiology*, 36(1), 73–88. [https://doi.org/10.1016/S0167-8760\(99\)00113-0](https://doi.org/10.1016/S0167-8760(99)00113-0).
- Kaufman James C., Sternberg Robert J., editors. *Cambridge Handbook of Creativity*. 2nd ed. Cambridge University Press; New York: 2010.
- Kleinmintz, O. M., Goldstein, P., Mayseless, N., Abecasis, D., & Shamay-Tsoory, S. G. (2014). Expertise in musical improvisation and creativity: The mediation of idea evaluation. *PLoS One*, 9(7), 1–8. Doi:10.1371/journal.pone.0101568.
- Klimesch W, Sauseng P, Hanslmayr S. EEG alpha oscillations: the inhibition-timing hypothesis. *Brain Res Rev*,53:63-88.
- Kowatari, Y., Lee, S.H., Yamamura, H., Nagamorim Y., Levy. P., Yamane, S., et al. (2009). Neural networks involved in artistic creativity. *Hum Brain Mapp*, 30:1678-90.
- Kowatari Y, Lee SH, Yamamura H, Nagamori Y, Levy P, Yamane S, Yamamoto M. Neural networks involved in artistic creativity. *Hum Brain Mapp*. 2009 May;30(5):1678-90. doi: 10.1002/hbm.20633. PMID: 18677746; PMCID: PMC6870592.
- Lacárcel, Josefa. Psicología da la Música y Emoción Musical. *Educasio*, n. 20-21. p. 213-226, 2003.

- Lópes, E. (2015) O Jazz como Paradigma da Democracia Contemporânea, *Revista de Educação Musical, Associação Portuguesa de Educação Musical*, n. 140-141-
- Luft, C.D.B. y Bhattacharya, J. (2015). *Conectividad funcional y anatómica en el cerebro humano: análisis de señales y aplicaciones en ciencias de la salud. En Conectividad Funcional y Anatómica en el Cerebro Humano*. Edts: F. Maestú, E. Pereda y F. del Pozo, 2015, ISBN 978-84-9022-525-7, págs. 183-194. www.medilibros.com. Elsevier
- Nachmanovitch, S. (1993). *Ser Creativo*. Summus.
- Plucker, J.A., Beghetto, R.A., y Dow, G.T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists? Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. *Educational Psychologist*, 39, 83–96.
- Rhodes, M. (1961). *An analysis of creativity*. Phi Delta Kappan, 42, 305–310.
- Runco, M.A y Acar, S. (2012) Divergent thinking as an indicator of creative potential. *Creat Res J* 24:66–75.
- Runco, M. A., y Albert, R. S. (2010). Creativity research: A historical view. In J. C.
- Sternberg, R. J., y Lubart, T. I. (1996). Investing in creativity. *American Psychologist*, 51 (7),677-688. doi: <https://doi.org/10.1037/0003-066X.51.7.677>.
- Taylor, A.I. (1959). *The nature of the creative process*. En: Smith P, editor. *Creativity: an examination of the creative process*. Nueva York: Hastling House; 1959. p. 51-82.
- Torrance, E. P. (1966). *Torrance Tests of Creative Thinking*. Lexington, MA: Personnel Press.
- Torrance, E. P. (1982). Hemisphericity and creative functioning. *Journal of research and development in education* 15(3), 29-37.
- Zalesky, A.; Fornito, A. y Bullmore, E. (2010). Network-based statistic: Identifying differences in brain networks. *Neuroimagen*, 53,1197–1207

ÉTICA PROFESIONAL EN MUSICOTERAPIA DESDE LA PERSPECTIVA DEL MUSICOTERAPEUTA

ALESSIA FATTORINI VACA

Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)

DAVID GAMELLA GONZÁLEZ

Centro Universitario Cardenal Cisneros (UAH)

1. INTRODUCCIÓN

En los años ochenta del siglo anterior, la Asociación Americana de Musicoterapia (AMTA) emitió el mandato de incluir en los temarios del currículo formativo de los futuros profesionales de la musicoterapia las competencias referidas a la ética profesional para todas las entidades y organizaciones responsables de la formación en EE. UU. (Dileo, 1981).

La práctica de esta disciplina quedó instaurada en el país en la década de los 50 por el impulso y trabajo anterior de nombres tan notables como Vescelius, Anderton, Maud Ilsen, Van de Wall o Gaston entre otros, en la primera mitad del siglo XX (Davis y Gfeller, 2000). A pesar de esta larga trayectoria tanto en el contexto socioeducativo y hospitalario de la atención directa a pacientes y usuarios, como en el plano de la formación superior, los profesionales de la musicoterapia vienen defendiendo la importancia de implementar el área de la ética profesional. Lograrlo implica la incorporación de aprendizajes y de entrenamiento de destrezas específicas en las titulaciones de los futuros musicoterapeutas. Hacerlo de manera prioritaria garantizaría en buena medida la calidad asistencial de las personas y el logro de unos estándares profesionales de primer nivel (Dileo, 1981).

Con todo, el primer código ético de la AMTA no se llegó a redactar y consensuar hasta 1978. Desde entonces se ha tratado como un documento vivo que ha estado en continua revisión hasta 2018 (Shultis y

Schreibman, 2020). En este periplo muchas han sido las valoraciones, revisiones y análisis para determinar un uso ajustado de la práctica de la musicoterapia capaz de velar por los intereses de los clientes y de los profesionales del sector.

En España la situación difiere notablemente de este enfoque. Aunque la práctica de la musicoterapia viene desarrollándose desde los años 70 (Gamella, 2020), es necesario remarcar que no es una profesión regulada por el Estado. Es decir, no dispone de una normativa propia capaz de estructurar y reglamentar su práctica, a diferencia de otros países del entorno UE como Alemania, Austria, Noruega o Inglaterra, donde esta disciplina lleva décadas regulada.

A pesar de la falta de dicha estructura legislativa estatal, los profesionales son cada vez más conscientes de la necesidad de consensuar unos estándares comunes para hacer que los protocolos de intervención estén respaldados por el rigor científico y esto garantice la buena práctica asistencial. A ello se suma la necesidad de establecer las pertinentes pautas éticas de comportamiento que ayuden a legitimar el abordaje terapéutico ante el conjunto de los ciudadanos.

Son las entidades formativas de índole universitario y las entidades asociativas de la profesión con más prestigio en el país las que vienen impulsando el consenso y aplicación de estos criterios comunes. Gracias al trabajo de organizaciones como la Asociación Española de Musicoterapeutas Profesionales (AEMP) y la Federación Española de Asociaciones de Musicoterapia (FEAMT), entre otras, en línea con las directrices marcadas por la European of Music Therapy Confederation (EMTC), se ha logrado un marco de referencia que orienta en torno a los criterios formativos y las competencias esenciales de los musicoterapeutas.

Sin embargo, a pesar de estos empeños, no se han desarrollado aun herramientas que ayuden a integrar estos conceptos y principios en el colectivo de musicoterapeutas en el plano de la práctica individual. Es necesario aun implementar recursos que contribuyan en el reconocimiento de la importancia y necesidad de incorporar la ética profesional en el desarrollo de la profesión. Este es uno de los principales objetivos

que persigue este artículo. Con él se quiere dejar constancia de esta carencia y a la vez de la demanda expresada por los propios musicoterapeutas para otorgar más visibilidad y relevancia a la ética profesional como factor de desarrollo profesional de la disciplina.

1.1. DEFINIENDO LA ÉTICA PROFESIONAL

Acotar los conceptos referidos a la ética es una de las tareas principales para llegar a poner de relieve la importancia de esta en el desarrollo de cualquier disciplina. Casado (1998) afirma que, en términos de profesionalización, rara es la obra de cualquier materia que no incluya algún capítulo específico sobre los aspectos éticos de lo estudiado, ya sea desde el sector de la empresa, en el ámbito jurídico, en el científico o en el político.

Merriam-Webster (citada en Bates, 2017) define la ética con diversas acepciones. Por una parte, como la disciplina que se ocupa de lo bueno y lo malo, así como del deber y la obligación moral. Nos remite también a un conjunto de principios morales, sustentados por una teoría o un sistema de valores morales. Como los principios de conducta que rigen a un individuo o un grupo, tales como la ética profesional. Incluso como un principio rector, una conciencia de importancia moral, un conjunto de cuestiones o aspectos morales (como lo correcto).

Si nos apoyamos en Dileo (2001), la ética profesional es una de las ramas de la ética cuyo objetivo es ayudar a regular las actividades desde el marco de una profesión. Por tanto, como parte de las éticas aplicadas, recoge las creencias y estándares que atribuimos a los comportamientos correctos o incorrectos en los contextos profesionales. Gracias a estos estándares obtenemos unas directrices que articulan y determinan sobre las prácticas adecuadas en una profesión, en términos de derechos, obligaciones y beneficios para la sociedad y sus individuos. Por otra parte, Bates (2017), considera la ética profesional como un conjunto de principios elaborados por consenso, siendo este un matiz importante, y que deben guiar a los miembros de una profesión.

Sin embargo, más allá de las definiciones y los estándares de práctica que estas infieran, la ética está presente en cada una de las decisiones

que toma el profesional en la práctica, pues tal como afirma Wilhem (2021) las opciones éticas están integradas en cada acción e interacción profesional y puede darse el caso de que el profesional no las observe y por lo cual no llegue a actuar de manera correctamente ética. En tales situaciones y volviendo al contexto específico de la musicoterapia, pueden derivar en verdaderos casos de mala praxis que no solo comporten implicaciones éticas, sino también lleguen a tener un alcance legal para el profesional que ejerce la musicoterapia (Hauck y Ling, 2022; Bruscia, 2007).

1.1.1 Mala praxis

Antes de plantear las diferencias existentes entre ética y derecho merece una mención especial el término de mala praxis, pues la musicoterapia, como disciplina en la que se intervine a personas de forma directa, no está exenta de casos complejos que lleguen a comportar una implicación jurídica grave.

Existen recogidos en la literatura variados ejemplos de procesos terapéuticos en los que se detalla cómo las acciones incorrectas del profesional de la musicoterapia derivaron en mala praxis. Especial mención a este respecto las aportaciones de Dileo (2001) en *Ethical Thinking in Music Therapy*, publicación en la que relaciona las diversas causas y conflictos más habituales de mala praxis en la musicoterapia. Mayoritariamente refiere acusaciones de negligencia, lesión, acto ilícito o daño hecho por un cliente a un profesional. Los motivos de estas quejas por negligencia se relacionan con causas como el suicidio de un cliente, el incumplimiento de un contrato, la difamación o las calumnias y la revelación de datos sujetos a confidencialidad (Darnley-Smith y M. Patey, 2003; Bunt y Stige, 2014).

1.1.2 ¿Cuestión de ética o cuestión de Derecho?

Nos adentramos en determinar al ámbito al que pertenece la ética profesional. La correlación entre moral y derecho, tal y como los juristas habitualmente abordaban esta materia, es una de las temáticas de estudio esenciales en el área de la filosofía del Derecho, donde se estudia la naturaleza de los valores y juicios valorativos (Casado, 1998).

En los años de experiencia docente y profesional hemos podido constatar cómo muchos musicoterapeutas no lograban reparar en la diferencia existente entre los términos ética y deontología. Por tanto, tampoco apreciar las implicaciones que puede tener sus actuaciones desde el ámbito de la ética o desde el ámbito jurídico, sobretodo cuando existen algunas actuaciones en nuestra práctica profesional que pueden ser evaluadas en ambos ámbitos. Podemos referir fundamentalmente las relativas a la confidencialidad y protección de datos, dos de las temáticas que se desarrollan en todos los códigos éticos pero que tienen su regulación legal.

Para comprender bien esta cuestión diremos que además de saber reconocer a qué afecta la ética profesional es esencial entender el papel que juega la deontología en una profesión en concreto. Refiriendo nuevamente a Casado (1998), es necesario tener en cuenta que el elemento diferenciador estriba en que los códigos deontológicos incluyen normas de conducta. Es decir, las normas deontológicas son algo que se sitúan más allá de la ética. Suponen la positivación de un modelo ético que un determinado colectivo adopta como propio, eligiendo entre otras posibles opciones, y esa adopción implica un plus de vinculación.

Por último, podemos afirmar que la coexistencia de distintos sistemas de normas deontológicas, jurídicas y éticas contribuyen a regular y garantizar un control en la práctica de las distintas disciplinas y en distintos niveles (Casado, 1998). En resumen, la cuestión fundamental que diferencia a un término del otro es la capacidad sancionadora que suponen las distintas normas.

1.1.3 Los dilemas éticos más relevantes en la ética profesional en musicoterapia.

Las áreas preponderantes y relativas a la ética se centran, en el contexto de la práctica de la musicoterapia, en cuestiones como la confidencialidad en la terapia, el consentimiento informado, las relaciones de responsabilidad con los clientes, las relaciones duales con los clientes, la aceptación de regalos y las cuestiones económicas (Dileo, 1981; Bates, 2017; Wilhem, 2020). Estos datos han servido para pautar el diseño de la encuesta dirigida a musicoterapeutas desarrollada para este estudio y

cuyos resultados, como se verá más adelante, ofrecen ante el estado de la cuestión en materia de ética en España.

La encuesta recaba la opinión directa y la experiencia profesional y formativa de los musicoterapeutas españoles acerca de la percepción del valor de estas cuestiones en el desarrollo profesional desde el punto de vista ético.

1.2. ÉTICA PROFESIONAL EN LA FORMACIÓN DEL MUSICOTERAPEUTA. UNA CUESTIÓN DE IDENTIDAD Y COMPETENCIA.

Se diferencian dos ámbitos. Por un lado, la competencia profesional y por otro, la identidad del profesional de la musicoterapia en España.

1.2.1 La ética profesional como requisito de competencia profesional del musicoterapeuta.

De acuerdo con Goodlad (1995, citado en Bolívar, 2005), la ética tiene un valor muy necesario dentro de las formaciones universitarias, pues educar en valores supone una mejora en la calidad de la formación de buenos profesionales. Dentro de la creación de la identidad y competencia del futuro profesional, se considera que la ética es uno de los pilares fundamentales. Las directrices que conforman el cuerpo ético en una profesión nacen por lo general en las universidades, instituciones y organizaciones políticas o cívicas.

Anteriormente referimos la iniciativa de la Asociación Americana de Musicoterapia (AMTA), entidad de referencia en el campo de la musicoterapia profesional, quien ya en los años ochenta emitió un mandato para incluir en todas las formaciones en musicoterapia la materia de ética profesional. De esta premisa se deriva el desarrollo de un sistema de acreditación profesional que obviamente contempla, además de requisitos de índole académico y formativo, de competencias técnicas y musicales, las observaciones éticas en la práctica profesional.

1.2.2. La asignatura de ética en los másteres de musicoterapia españoles.

Uno de los puntos esenciales para equipararnos a los estándares internacionales se centra en la inclusión en las formaciones superiores de la asignatura de ética como materia troncal. Este posicionamiento debe equipararse con otras materias como las aplicaciones terapéuticas de la música o los modelos de intervención en musicoterapia presentes habitualmente en las formaciones.

Revisando las guías docentes o la información del plan de estudios publicada por nueve de las formaciones más destacadas en España obtenemos unos datos que son del todo relevantes (ver Tabla 1). Sólo en una de las nueve titulaciones (máster de musicoterapia de UNIR) la ética es contemplada como una materia autónoma. Los ítems referidos *como no se especifica* se refieren a información no encontrada en la web, lo cual no quiere decir que no se aborden como *contenidos puntuales*, aunque en ningún caso como asignatura.

TABLA 1. Comparativa de titulaciones que contemplan la ética como una asignatura troncal en los postgrados de España.

Titulaciones	Asignatura de ética	Contenidos puntuales	No se especifica
Máster musicoterapia UNIR	X		
Máster musicoterapia ESMUC		X	
Máster musicoterapia UPSA			X
Máster musicoterapia UAM			X
Máster musicoterapia ISEP			X
Máster musicoterapia CIM			X
Máster musicoterapia IMAP			X
Máster musicoterapia UEMC			X
Máster musicoterapia UCV			X

Nota: Los datos han sido obtenidos por la consulta de las guías docentes e información general publicadas en las webs de los respectivos títulos universitarios. Elaboración propia.

Estos datos reflejan la distancia existente entre las estructuras profesionales y formativas presentes en el contexto de la musicoterapia

norteamericana y el desarrollo actual en España. Más adelante, en los apartados referidos a la encuesta seguiremos valorando este respecto.

1.2.3. La identidad del musicoterapeuta en España

El desarrollo de un perfil profesional requiere de una descripción de los elementos que han de constituir los requisitos esenciales para el desempeño práctico a nivel de competencias, cualidades y destrezas. En España, la futura aprobación de un estatuto laboral y profesional requiere del desarrollo de este memorando que detalle dicho perfil puesto que está en relación directa con el concepto de competencia en la profesión. Es Muñoz (2009) quien afirma que las competencias profesionales tienen múltiples facetas y que atienden a diversos recursos cognitivos, personales, sociales y por supuesto éticos.

La musicoterapia contempla múltiples áreas de práctica en cuanto a la variedad de patologías y trastornos atendidos. Se desempeña siguiendo diversas orientaciones teóricas y metodológicas. Precisa de una notable experiencia musical especializada y orientada al acompañamiento terapéutico que es lo que en definitiva hace factible la realización de intervenciones siguiendo una determinada metodología, que puede ser más o menos receptiva, recreativa, compositiva o de improvisación en las sesiones (Wigram, Pedersen y Bonde, 2001; Wigram, 2004; Aldridge y Aldridge, 2008, Goodman, 2011).

Esto exige además al musicoterapeuta un conocimiento consolidado en cuanto a las categorías poblacionales sobre las que se ha de intervenir, debido a la variedad de circunstancias y casuísticas que pueden llegar a darse. Baste tener en cuenta los diversos espacios asistenciales, tales como hospitales, clínicas, escuelas, residencias, a domicilio, unidades de psiquiatría o entidades penitenciarias, entre otros, en los que se atienden desde necesidades educativas especiales, trastornos del desarrollo, patologías físicas y psicológicas en un amplio rango de edades.

En una profesión regulada, su sistema deontológico recoge de manera normativa la identidad del profesional tal y como antes apuntábamos. En una disciplina como la musicoterapia, en ausencia de regulación, tal

cual es el caso de España, la ética profesional se convierte en el medio idóneo para poder garantizar la disposición de una buena práctica.

1.2.4. La identidad profesional a través de la formación

En España se da una situación paradójica. La musicoterapia es una disciplina ejercida por personal cualificado que ha obtenido su formación con carácter oficial en diversos posgrados en varias universidades españolas y entidades privadas, sin embargo, es una disciplina carente de regulación oficial a nivel estatal (Mateos-Hernández y Fonseca, 2008).

Ante tal ausencia de reglamento han sido las diversas asociaciones de carácter profesional, en el ámbito nacional y regional, las que han ido estableciendo parámetros reguladores recogidos en diversos documentos técnicos (ver tabla 2). En ellos se han establecido las referencias de consenso para el desarrollo estructural tanto de la formación como de las herramientas para acreditar las competencias de los musicoterapeutas.

Este es el caso de la Asociación Española de Musicoterapeutas Profesionales (AEMP), donde se llevan desarrollando desde 2008 distintas herramientas de evaluación y control que están permitiendo establecer algunos de los requisitos comunes y esenciales para unificar y fortalecer las formaciones de posgrado universitarios, así como la creación de un sistema de acreditación profesional auspiciado por la supervisión de la European Confederation of Music Therapist. (Del Moral et al., 2015). Este último punto ha requerido del desarrollo de varios documentos y de un sistema de registro para garantizar la acreditación de musicoterapeutas que cuentan con un amplio consenso entre los profesionales de la musicoterapia.

TABLA 2. Relación de documentos para el desarrollo profesional de la musicoterapia en España.

Recomendaciones Orientativas para Valorar el Diseño de los Postgrados Universitarios de Musicoterapia en España (2008)	Es el documento de referencia para las formaciones universitarias que quieran estar adaptados a los requisitos mínimos que exige la Unión Europea.
Código Ético para los musicoterapeutas profesionales en España (CEMPE, 2011).	Documento que recoge el Código Ético desarrollado por la AEMP.
Registro Español de Musicoterapeutas Acreditados (REMTA).	El objetivo de este registro es contar con una herramienta equivalente al de la Confederación Europea de Musicoterapia (EMTC), adaptada a la realidad académica y profesional de España. A través de este registro se establece un procedimiento para reconocer los requisitos de cualificación profesional que ha de ir registrando el musicoterapeuta a lo largo de su vida profesional para obtener dicho reconocimiento.

Nota: Esta tabla recoge los elementos reguladores desarrollados por las entidades españolas. Se puede apreciar que su implementación tiene su origen en el año 2008, lo cual revela la incipiente tarea que hasta la fecha se viene realizando con respecto a los países del entorno UE. Elaboración propia.

El primero de estos documentos sugiere el contenido del currículo de formación. Está organizado en consonancia con las directrices curriculares establecidas por el Espacio Europeo de Educación Superior y la Federación Mundial de Musicoterapia (Sabatella, 2011). La AEMP (2018) advierte la necesidad de tener en cuenta el contexto institucional y normativo actual, pero salvo en el documento del CEMPE (2011), no se menciona nada en cuanto a la materia de la ética profesional. Por ello realizamos una revisión bibliográfica de la literatura relacionada con la profesionalización de la Musicoterapia en España y se elaboró una encuesta con dos objetivos, realizar una revisión del perfil del musicoterapeuta en la actualidad y sondear a los propios profesionales de la musicoterapia, sobre la importancia de esta materia.

2. OBJETIVOS

El presente estudio se ha desarrollado siguiendo la pauta de dos metas fundamentales con las que poner de relieve la importancia de la ética

profesional en el contexto de la musicoterapia en España y el estado valorativo que los propios profesionales tienen de ella.

- Recoger la opinión de los musicoterapeutas formados en España sobre la importancia de la ética profesional en el ámbito de la musicoterapia.
- Realizar una revisión del perfil profesional del musicoterapeuta en España.

3. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de los objetivos planteados en este estudio, se diseñan dos vías de trabajo. Por un lado, una revisión bibliográfica a partir de la cual poder establecer unos parámetros conceptuales que nos ayuden a valorar el estado de la cuestión respecto a la ética en España. Por otra parte, el conocer la experiencia personal y la percepción que los profesionales de este medio tienen en torno a los valores que la ética representa para el desempeño de su labor cotidiana.

3.1. REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA.

En la revisión de la literatura se han encontrado un buen número de estudios dedicados al análisis de cuestiones profesionales de la disciplina. Los criterios de búsqueda han sido abarcar todo el rango temporal relativo a las cuestiones de la musicoterapia en el ámbito español relativas al desarrollo profesional y a las cuestiones éticas en este contexto (ver Tabla 3). Para ello, se revisaron en las publicaciones en las siguientes bases de datos: Web of Science, Scopus y Google Scholar entre los meses de mayo a noviembre de 2021. Los criterios de exclusión han afectado a aquellas publicaciones que eludían cuestiones relativas al desarrollo de la musicoterapia a nivel profesional y formativo dentro del Estado español e iberoamericano.

TABLA 3. Resultados de la revisión bibliográfica

Autor/año	Título	Tipología
Sabbatella, P. L. (2001).	El Desarrollo Profesional De La Musicoterapia: Un Diseño De Investigación En El Contexto Iberoamericano. <i>Brazilian Journal of Music Therapy</i> , (5).	Revista Especializada en Musicoterapia
Sabbatella, P. (2004).	La Musicoterapia en España. In <i>Voices: A World Forum for Music Therapy</i> . (Vol. 10).	Actas de congreso de musicoterapia
Mercadal-Brotons, M. y Mateos-Hernández, L. A. (2005).	Contributions towards the consolidation of Music Therapy in Spain within the ESHE. <i>Music Therapy Today</i> , 6(4).	Revista Especializada en Musicoterapia
Sabbatella, P. (2007).	Musicoterapia como Disciplina Universitaria en España. In <i>Actas I Congreso Nacional de Musicoterapia</i> (pp. 97-104).	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Sabbatella, P. (2008).	Formación y Profesionalización del Musicoterapeuta en España: Perspectivas ante el Espacio Europeo de Educación Superior y el Registro Europeo de Musicoterapeutas. In <i>Actas II Congreso Nacional de Musicoterapia</i> (pp. 103-106).	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Agudo, I. (2008).	El futuro del musicoterapeuta en España. <i>Actas del II Congreso Nacional de Musicoterapia. Formación, profesionalización e investigación en Musicoterapia</i> . Zaragoza: Estudio de Palabras.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Morcillo, V. y Serna, C. (2008).	<i>Actas del II Congreso Nacional de Musicoterapia. Formación, profesionalización e investigación en Musicoterapia</i> . Zaragoza: Estudio de Palabras.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Poch, S. (2008).	Rol del profesional musicoterapeuta. <i>Actas del II Congreso Nacional de Musicoterapia. Formación, profesionalización e investigación en Musicoterapia</i> . Zaragoza: Estudio de Palabras.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Poch, S. (2008).	Los profesionales musicoterapeutas en España en la actualidad. <i>Actas del II Congreso Nacional de Musicoterapia. Formación, profesionalización e investigación en Musicoterapia</i> . Zaragoza: Estudio de Palabras.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Mateos-Hernández, L. A., & Fonseca, N. (2008).	Asociacionismo y Profesionalización de la Musicoterapia en España. In <i>En Actas del II Congreso Nacional de Musicoterapia "Formación, profesionalización e investigación en Musicoterapia"</i> (pp. 95-98).	Ponencia en Congreso de Musicoterapia

Ortiz, F. P. y Sabbatella, P. L. (2011).	Perfil profesional del Musicoterapia en España: Resultados de investigación. En P. Sabbatella (coord). Identidad y Desarrollo Profesional del musicoterapeuta en España. Actas del III Congreso Nacional de Musicoterapia. Cádiz, 8-10 Octubre 2010. Granada: Grupo Editorial Universitario.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Sabbatella, P. (2011).	Registro Español de Musicoterapeutas (REMTA): Adaptación del Registro Europeo de Musicoterapeutas (EMTR). En P. Sabbatella (Coord.). In Identidad y Desarrollo Profesional del Musicoterapeuta en España. Actas del III Congreso Nacional de Musicoterapia (pp. 27-37).	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Sabbatella, P. (2011).	Standards for Being a Music Therapist in Spain: Spanish National Register and Accreditation. En P. Sabbatella (Coord.). In Evidence for Music Therapy Practice, Research & Education-Selected Readings & Proceedings of the VIII European Music Therapy Congress (pp. 5-9).	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Sabbatella, P. L. y de Paula, F. (2011).	Perfil Profesional del Musicoterapeuta en España: Resultados de Investigación. En Sabbatella, P. (ed), Identidad y Desarrollo Profesional del Musicoterapeuta en España, Congreso nacional de musicoterapia. Grupo Editorial Universitario Pg 330.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Sabatella, P.L., Mercadal-Brotóns, M. (2014).	Perfil profesional y laboral de los musicoterapeutas españoles: un estudio descriptivo. Brazilian Journal of Music Therapy, (17).	
Del Moral, M. T., Mercadal-Brotóns, M., & Sánchez-Prada, A. (2014).	Music Therapy Research in Spain: A Descriptive Study. In Proceedings of the 14 World Congress of Music Therapy. Special Issue of the Music Therapy Today (Vol. 10, No. 1, pp. 342-343).	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Del Moral, M.T. et al. (2015).	Asociación Española de Musicoterapeutas Profesionales (AEMP) asociación española de musicoterapeutas profesionales: Avances en la profesionalización de la musicoterapia en España(Poster), V Congreso Nacional de Musicoterapia, Barcelona, España.	Ponencia en Congreso de Musicoterapia
Del Moral, M.T., Mercadal-Brotóns, M., Sabbatella, P. L. (2015).	Un Estudio Descriptivo sobre el Perfil del Musicoterapeuta en España. Revista Musicoterapia y comunicación. Vol.35, Pags 15-29.	Revista Especializada en Musicoterapia

Mercadal-Brotons, M., & Sabbatella, P. L. (2016).	Music therapy methods and assessment practices of professional music therapists in Spain: a descriptive study. <i>Nordic Journal of Music Therapy</i> , 25(sup1), 141-141.	Revista Especializada en Musicoterapia
Del Moral, M.t., Mercadal-Brotons, M., Sanchez-Prada, A., & Sabbatella, P. L. (2015).	Music therapist identity in Spain: a qualitative study. <i>MUSICA HODIE</i> , 15(2), 9-21.	Revista Especializada en Musicoterapia
Sabbatella, P.L., MT del Moral, M Mercadal-Brotons, A Sánchez-Prada (2016).	La identidad del musicoterapeuta en España: un estudio cualitativo <i>MUSICA HODIE</i> , 15(2), 9-21.	Revista Especializada en Musicoterapia
Del Moral, M. T., Mercadal-Brotons, M., Sanchez-Prada, A., Sabbatella, P., & Hernandez-Crego, M. J. (2016).	Music therapy research in Spain: a SWOT analysis of the current situation and improvement strategies. <i>Nordic Journal of Music Therapy</i> , 25(sup1), 125-125.	Revista Especializada en Musicoterapia
Mercadal-Brotons, M., Sabbatella, P. L., & Del Moral Marcos, M. T. (2017).	Music therapy as a profession in Spain: Past, present and future. <i>Approaches: Music Therapy & Special Music Education, First View</i> (Advance online publication), 1-9	Revista Especializada en Musicoterapia
del Moral Marcos, M. T. y Sabbatella, P. L. (2018).	Investigación, acreditación y calidad profesional en Musicoterapia: Estado de la cuestión. <i>Avances de Investigación</i> , 365.	Revista Especializada en investigación
Sabbatella, P., Del Moral, M. y Brotons (2018).	Perspectiva Contemporánea de la Musicoterapia en España (2000-2018). <i>Sonograma Magazine</i> , Vol. 38. ISSN 1989-1938	Revista Especializada en Musical.

Nota: En la tabla se recogen las publicaciones halladas sobre cuestiones relativas al estado de la profesión de musicoterapia en España entre los años 2000 y 2022.

Elaboración propia.

3.2. EL DISEÑO DE LA ENCUESTA COMO MÉTODO DE ESTUDIO.

El método de investigación elegido para recoger la opinión de los musicoterapeutas es de naturaleza descriptiva y para desarrollarlo se ha elaborado una encuesta siguiendo el modelo de investigación que

realizó Dileo en 1981, en su disertación *Ethics in Music Therapy: a programmed text*.

A raíz del requerimiento de la Asociación Nacional de Musicoterapia, asociación de ámbito nacional en Estados Unidos, para que se incluyera la ética profesional como materia de estudio dentro de la Licenciatura en Musicoterapia, Dileo llevó a cabo un estudio a partir del cual se pudo elaborar un material didáctico para impartir la asignatura de ética a los estudiantes y profesionales de la Musicoterapia en aquel país.

La autora utilizó un método de investigación descriptivo en el que desarrolló cuatro tipos diferentes de cuestionarios como herramienta de estudio, que se dirigieron a distintos profesionales y organizaciones relacionados con la docencia, la musicoterapia y los cuidados.

En nuestro estudio, se ha utilizado y adaptado el modelo de la tercera encuesta que Dileo dirigió a cincuenta musicoterapeutas elegidos al azar, los cuales por una parte debían de elegir la mejor solución de las 56 situaciones relacionadas con dilemas éticos, y además debían de calificar la importancia de cada situación en una escala Likert de uno (sin importancia) a siete (extremadamente importante).

Por otra parte, de entre los estudios anteriormente seleccionados en la revisión bibliográfica, se destaca el realizado por las doctoras Sabatella y Mercadal-Brotons (2014) para describir el perfil del musicoterapeuta en España, sus aportaciones, junto a la disertación de Dileo (1981) ya referida, han servido para completar el diseño de la encuesta que presentamos a continuación. Las autoras utilizaron igualmente el método de cuestionario y solicitaron la colaboración de distintas entidades dedicadas a la musicoterapia a través del correo electrónico para pulsar el sentir de la profesión. En su estudio, las doctoras obtuvieron ciento veintidós respuestas cuyos datos más relevantes están relacionados con datos demográficos y de desarrollo profesional de los musicoterapeutas. Algunas de las preguntas que se realizaron en él a los musicoterapeutas recogían:

- El número de títulos expedidos.
- La edad y el género de los musicoterapeutas.
- El tiempo de experiencia profesional.

- El nivel de formación de los musicoterapeutas.
- Las condiciones laborales: tipo de institución en la que trabajaban, tipo de profesiones que ejercen la musicoterapia, tipo de jornada laboral, tipo de contrato, equiparación de salario, el nivel de satisfacción profesional y laboral, el contexto laboral, los colectivos atendidos y si tenían supervisión práctica profesional.

A partir de estas premisas se seleccionó parte del cuerpo de la información relacionada con las condiciones laborales de los musicoterapeutas para desarrollar el cuestionario. También se seleccionaron dilemas relacionados con la confidencialidad, la competencia del musicoterapeuta, la responsabilidad con los clientes, con los colegas, las cuestiones económicas, de investigación y publicidad en la musicoterapia.

3.3. PUESTA EN PRÁCTICA DE LA ENCUESTA

El medio elegido para hacer llegar la encuesta a los musicoterapeutas profesionales fue el correo electrónico mediante un formulario de la aplicación *Google Forms* puesto que es un recurso on-line gratuito que permite compartir la información y analizar los datos de manera automática.

El primer contacto se realizó con las diez entidades afiliadas a la Federación Española de Asociaciones de Musicoterapia el 22 de septiembre de 2021 mediante correo electrónico. En él se explicó el motivo de la propuesta y se solicitó su colaboración en la difusión de la encuesta entre los asociados.

En la encuesta que se ha elaborado para los musicoterapeutas profesionales, la información se ha dividido en dos partes para valorar las respuestas del profesional en musicoterapia activo e inactivo. La primera ha servido para hacer una revisión de la identidad del musicoterapeuta profesional español, que es la población elegida para este estudio. Las preguntas que se consideraron para estudiar dicho perfil de los encuestados están dirigidas a valorar cuestiones como el tiempo dedicado a la jornada laboral de musicoterapia, los espacios geográficos, las áreas y el ámbito de trabajo o el tipo de población por edad.

Antes de pasar a la parte segunda del cuestionario dedicada a la resolución de los dilemas éticos, se les preguntó a los encuestados si habían recibido algún tipo de formación sobre ética profesional y qué importancia le daban a la ética profesional en el desarrollo de su trabajo. Pregunta que se repitió al final del cuestionario con el objetivo de poder estudiar si antes de desarrollar las respuestas a los dilemas, habría cambiado su valoración en cuanto a la importancia de la ética profesional en el desarrollo de su formación y ejercicio de su profesión.

La segunda parte de la encuesta se centró en cuestiones propias de la Ética Profesional en Musicoterapia. Para seleccionar tales cuestiones de ética se tuvieron en cuenta básicamente dos fuentes. Por una parte, el artículo de Wilhem (2020) donde se hace referencia a los asuntos de ética más importantes en la práctica privada de la musicoterapia tras una extensa revisión de la literatura en ética profesional en musicoterapia (competencia, confidencialidad, relaciones duales y abuso del poder). Por otra parte, se seleccionaron quince de los cincuenta y seis dilemas éticos que Dileo (1981) desarrolló en su modelo de encuesta tercera, dirigida a musicoterapeutas profesionales. Estos quince dilemas se eligieron con el criterio de concordancia con nuestro entorno socio-cultural español del año 2021. Se agruparon en distintas temáticas relacionadas con la ética profesional, y se pidió a los encuestados que seleccionaran la mejor solución de acuerdo con su propio juicio. Después de cada temática se pidió a los encuestados que valoraran del 1 al 7 qué importancia le daban dentro de los temas de la ética profesional, siendo 1 poco o nada y 7 mucho.

Al finalizar la parte de los dilemas éticos, se les volvió a preguntar si habían recibido algún conocimiento sobre ética profesional y qué importancia le daban a la ética profesional en el desarrollo de su trabajo.

La encuesta tenía un carácter anónimo y no se tratarían datos personales. Aun así y de acuerdo con la normativa de protección de datos (Reglamento (UE) 2016/679 del Parlamento Europeo y del Consejo de 27 de abril de 2016 relativo a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos y por el que se deroga la Directiva 95/46/CE (Reglamento general de protección de datos); Ley Orgánica 3/2018, de 5 de

diciembre, de Protección de Datos Personales y garantía de los derechos digitales) se recoge el consentimiento informado de todos los participantes.

4. RESULTADOS

En este apartado describiremos los aspectos más relevantes que han sido obtenidos en la encuesta en función de los objetivos de búsqueda y análisis de la información. El planteamiento original de la encuesta era alcanzar 50 individuos de muestra, siendo 34 el número definitivo de encuestados.

Existen algunas preguntas que son comunes a los 34 participantes y otras que se orientan a aquellos musicoterapeutas en activo y a quienes están inactivos. Este es precisamente el primer dato que apuntamos. 27 de los 34 participantes se declararon como activos, es decir el 79,4% frente al 20,6% que respondieron el apartado de preguntas en periodo de inactividad.

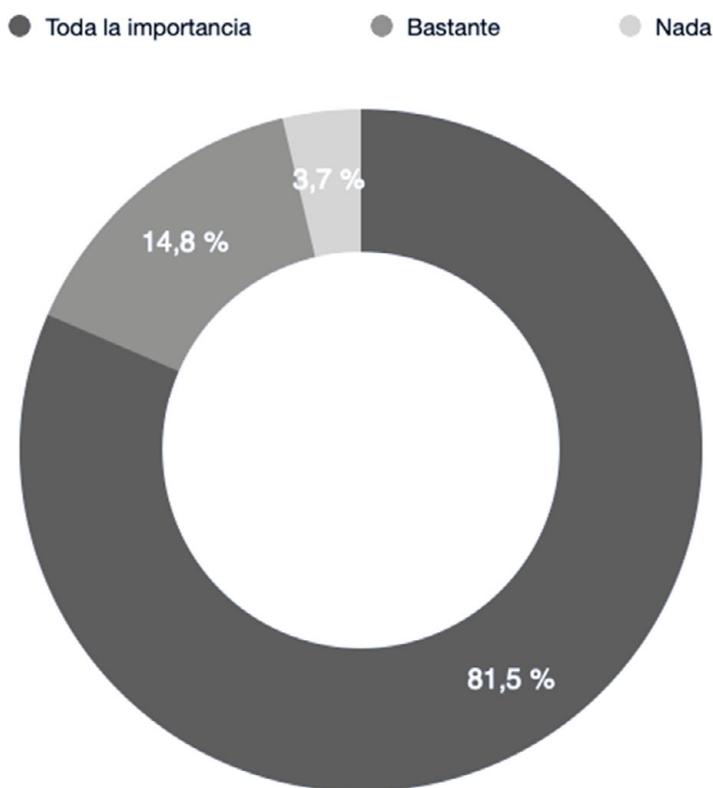
Establecido este parámetro vamos a describir los resultados en torno al primer objetivo de este artículo: determinar la importancia de la ética profesional dentro de las competencias del desarrollo profesional del musicoterapeuta, para los musicoterapeutas que ejercen la musicoterapia en España.

En primera instancia y antes de comenzar las preguntas relativas a las cuestiones éticas, se preguntaba sobre qué importancia se daba a la materia de ética profesional en su desarrollo profesional. Se ofrecieron tres respuestas: Nada, no es una cuestión que afecte mucho. Bastante, hay que tenerla en cuenta. Toda la importancia, la ética profesional está muy presente en la vida diaria del profesional de la musicoterapia, cuyos resultados pueden verse en los gráficos 1 y 2.

Los resultados nos mostraron que el 81,5% de los encuestados activos y el 57,1% de los encuestados no activos consideraban en alta importancia el conocimiento de esta materia. Dato que contrasta con las oportunidades formativas que ofrecen las titulaciones en España (ver tabla 1). El resto de las respuestas se repartieron entre las otras dos opciones

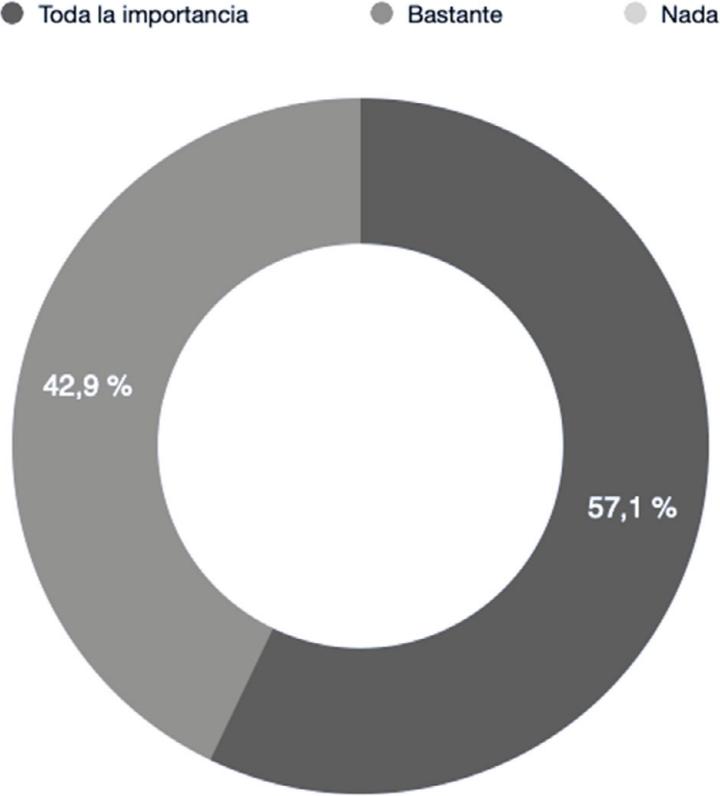
que se dieron para esta pregunta, tal y como podemos leer en los gráficos. Al finalizar el cuestionario (ver gráfica 3) se vuelve a plantear nuevamente esta pregunta para comprobar la variabilidad. Los resultados que se dieron no cambiaron para los activos, pero sí para los inactivos, que pasaron de un 57,1% al 82,6%, poniendo de relieve cómo una mera reflexión en torno a estas ideas resitúa en su justa medida el valor de las cuestiones éticas para la profesión.

GRÁFICO 1. *Importancia de la ética profesional. Musicoterapeutas activos.*



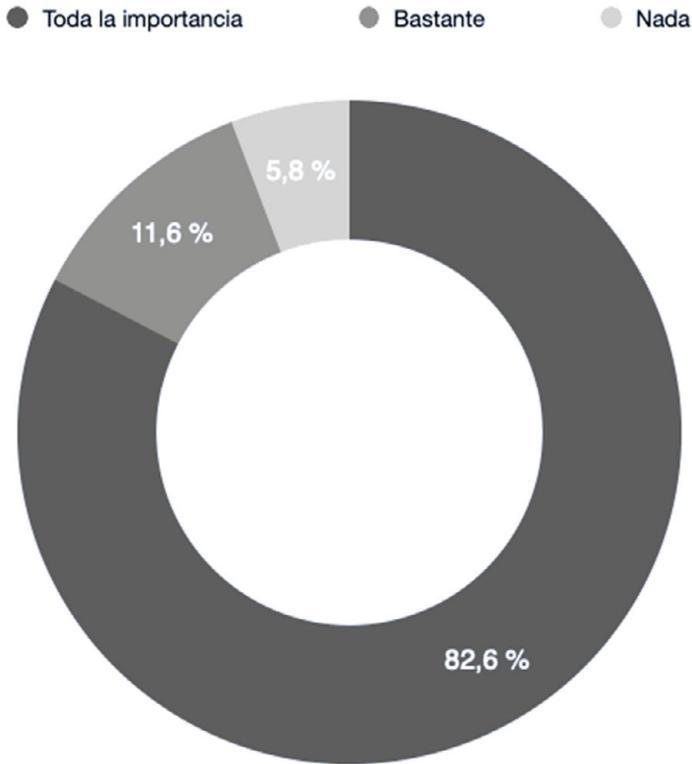
Nota: Estos datos son resultado de la siguiente pregunta: Antes de empezar la parte del cuestionario relacionada con los dilemas éticos, ¿Qué importancia le das a la ética profesional en el día a día del musicoterapeuta profesional? Fuente: elaboración propia

GRÁFICO 2. *Importancia de la ética profesional. Musicoterapeutas inactivos.*



Nota: Estos baremos son resultado de la siguiente pregunta: Antes de empezar la parte del cuestionario relacionada con los dilemas éticos, ¿Qué importancia le das a la ética profesional en el día a día del musicoterapeuta profesional? Fuente: elaboración propia

GRÁFICO 3. Importancia de la ética en la formación del musicoterapeuta. Al finalizar el cuestionario:



Nota: Estos baremos son resultado de la siguiente pregunta: Una vez completado el cuestionario, ¿Qué importancia le das a la ética profesional en el día a día del musicoterapeuta profesional? Fuente: elaboración propia

Los datos referidos al primer objetivo planteado en el estudio se centran en la relevancia dada a los distintos temas éticos bajo el criterio de cada musicoterapeuta.

- La confidencialidad: 21%
- La competencia del musicoterapeuta: 20%
- Responsabilidad con los clientes: 23%
- Responsabilidad con los colegas: 15%
- Cuestiones económicas: 15%
- Investigación: 19%
- Publicidad: 19%

Los datos relativos al segundo objetivo, relativos a la actualización del perfil del musicoterapeuta en España, se han dividido en dos partes un primer grupo de resultados relacionados con los musicoterapeutas activos y otro segundo grupo de resultados relacionados con los inactivos. Que pasamos a describir a continuación.

4.1. RESULTADOS DE MUSICOTERAPEUTAS EN ACTIVO.

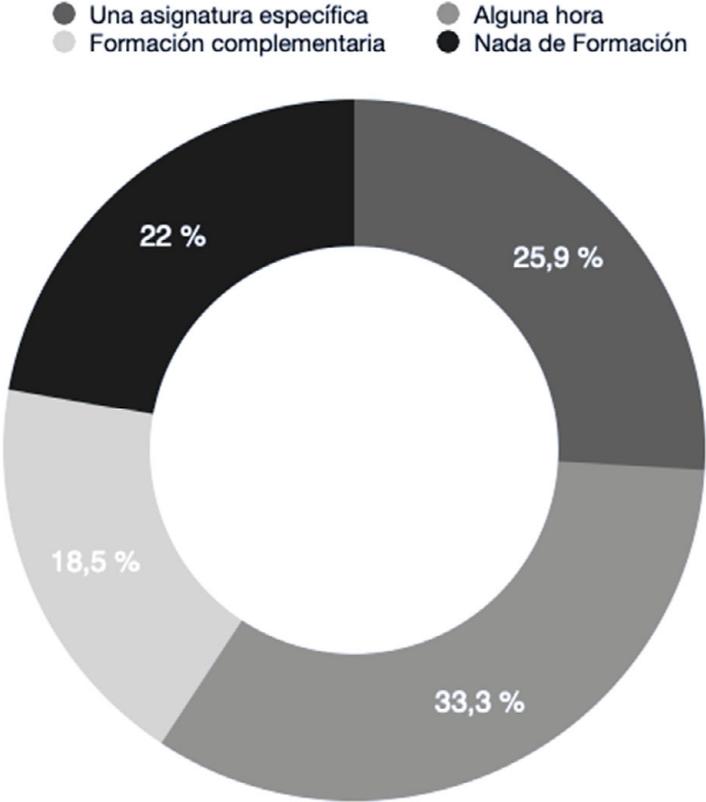
Los porcentajes provienen de las respuestas de un conjunto de 27 musicoterapeutas.

- En relación con la pregunta *¿Cuánto de tu jornada laboral está dedicada a la musicoterapia?* Los resultados alojaron los siguientes datos:
 - El 33,3% de los encuestados, respondieron que su actividad era del 100%.
 - Otro 33,3% aportó que su jornada se dedicaba en el 75%.
 - Sólo el 18,5% se dedicaba al 50% de la jornada laboral.
 - Un 14,8% de los encuestado se dedicaban en 25% de su jornada laboral.
 - Ninguno de los encuestados activos respondió que colaboraban en algún proyecto ocasional.
 - El 100% de los activos, respondieron que su actividad profesional en musicoterapia es remunerada.
- Atendiendo al rango de edad de los pacientes, los musicoterapeutas definen que trabajan:
 - Sólo con bebés el 0%.
 - Sólo con Niños y niñas un 33,3%.
 - Sólo con adolescentes el 7,4%.
 - Sólo con adultos un 29,6%.
 - Sólo con tercera edad un 3,7%.
 - Por otra parte, un 3,7% respondió que podían marcar varios.
 - Con niños, adolescentes y Tercera Edad un 3,7%.
 - Con niños, niñas, adolescentes y adultos un 3,7%.
 - Con edades desde un año hasta adultos un 3,7%.
 - D.f un 3,7%.

- Con mayoritariamente adultos, también tercera edad y niños un 3,7%.
 - Con niños y adultos un 3,7%.
- A la pregunta sobre el lugar de ejercicio profesional respondieron:
 - En un centro público el 22,2%.
 - En un centro privado el 44,4%.
 - En el ámbito domiciliario el 7,4%
 - En una asociación el 7,4%.
 - Por otra parte, en ámbito domiciliario, en mi propio centro y en centros públicos el 3,7%.
 - Todas las respuestas el 3,7%.
 - En un centro privado y también en una fundación: 3,7%.
 - En un centro concertado:3,7%.
 - Por cuenta propia: 3,7%.
- Según el área de trabajo, los musicoterapeutas encuestados se dedican:
 - A la Atención Directa en un 81,5%.
 - Exclusivamente a la Docencia en un 7,4%.
 - Exclusivamente a la Investigación un 0%.
 - Exclusivamente a la Supervisión un 0%.
 - A la Atención directa, docencia y supervisión (las tres a la vez): un 3,7%.
 - A la Atención directa y supervisión: un 3,7%.
- Los ámbitos de trabajo que los musicoterapeutas encuestados marcaron fueron:
 - El hospitalario en un 11,1%.
 - El educativo para el 37%.
 - El social en un 33%.
 - El formativo en un 7,4%.
 - Educativo, social y formativo al tiempo el 7,4%.
 - Social y formativo: 3,7%.

Destacamos en el gráfico 4 los aspectos relativos al nivel de formación sobre ética profesional realizados en su formación los musicoterapeutas en activo. Las respuestas ofrecían los siguientes ítems: sí, teníamos una asignatura dedicada a ello. Sí, teníamos alguna hora dedicada a ello. No, pero he recibido formación complementaria. No, no he recibido ninguna formación al respecto.

GRÁFICO 4. Musicoterapeutas en activo. Formación en ética en musicoterapia



Nota: Las respuestas obedecen a la siguiente pregunta ¿En tu formación como musicoterapeuta, has recibido algún conocimiento sobre ética profesional? Fuente: elaboración propia.

4.2. RESULTADOS DE LOS MUSICOTERAPEUTAS NO ACTIVOS.

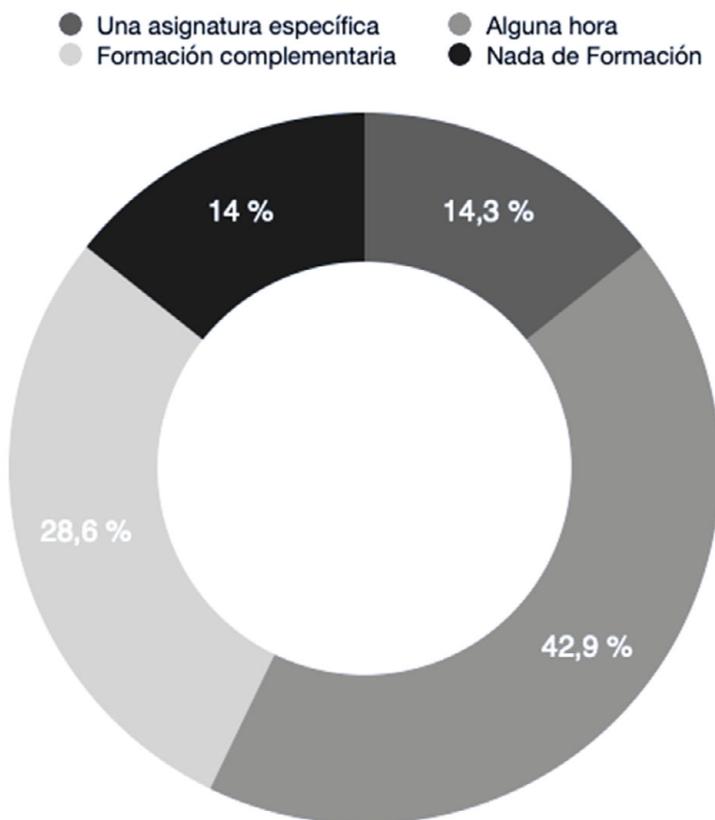
Los porcentajes provienen de las respuestas de un conjunto de 7 musicoterapeutas.

- En relación con la pregunta *¿Cuánto de tu jornada laboral está dedicada a la musicoterapia?* Estos fueron los resultados:
 - El 14,3% respondió que el 100%.
 - El 28,6% dijo que ocupaba el 50% de su jornada laboral.
 - El 57% respondió que colaboró en algún proyecto ocasional.
- Con respecto a cuestiones de remuneración:
 - El 57,1 % de los inactivos trabajó haciendo voluntariado.
 - El 42,9%, respondieron que su actividad profesional en musicoterapia estuvo remunerada.
- Con respecto al rango de edad de los pacientes con los que trabajaron, los musicoterapeutas encuestados respondiendo que:
 - Solo con Bebés: 0%.
 - Solo Niños y niñas: 33,3%.
 - Solo Adolescentes: 7,4%.
 - Solo Adultos: 29,6%.
 - Solo Tercera edad: 3,7%.
 - Con varias poblaciones: 3,7%;
 - Con niños, adolescentes y tercera edad: 3,7%.
 - Con niños, adolescentes y adultos: 3,7%.
 - Con edades desde 1 año hasta adultos: 3,7% .
 - D.f: 3,7%;
 - Mayoritariamente adultos, también tercera edad y niños: 3,7%.
 - Con niños y adultos: 3,7%.
- A la pregunta sobre el lugar de ejercicio profesional respondieron:
 - En un centro público: 42,9%.
 - En un centro privado: 42,9%.
 - En el ámbito domiciliario: 14,3%
- Según el área de trabajo, los musicoterapeutas encuestados definieron que se dedican:
 - A la Atención directa: 85,7%.
 - Varios a la vez: 14,3%
- Los ámbitos de trabajo de los musicoterapeutas encuestados marcaron fueron:
 - El hospitalario: 28,6%.
 - El educativo: 42,9%.

- El social: 14,3%.
- En varios de los mencionados: 14,3%

En el Gráfico 5 definimos los resultados obtenidos en cuanto al nivel de formación en ética mostrada por los musicoterapeutas que en la actualidad no están en activo, correspondiendo las respuestas con estos ítems: sí, teníamos una asignatura dedicada a ello; sí, teníamos alguna hora dedicada a ello; no, pero he recibido formación complementaria; no, no he recibido ninguna formación al respecto.

GRÁFICO 5. Musicoterapeutas no activos. Formación en ética en musicoterapia



Nota: Las respuestas obedecen a la siguiente pregunta ¿En tu formación como musicoterapeuta, has recibido algún conocimiento sobre ética profesional? Fuente: elaboración propia.

Finalmente incorporamos los datos más sobresalientes obtenidos por el estudio aquí presentado de 2021 (ver Tabla 4) en comparación con los resultados del estudio de Sabatella y Mercadal-Brotons (2014).

TABLA 4. Comparativa entre las encuestas de 2014 y 2021.

Selección de ITEMS	Sabatella y Mercadal-Brotons (2014)	Fattorini y Gamella (2021)
Trabaja en centros privados	48 %	44,4 %
Trabajan en instituciones públicas	33 %	22,2 %
Trabaja en asociaciones	19 %	7,4 %
Trabaja a domicilio	-	7,4 %
Empleados a jornada parcial	43 %	66,6 %
Empleados a jornada completa	17 %	33,3 %
Contratados en proyectos puntuales	40 %	0 %
Trabajo en Educación Especial	26 %	37 %
Trabajo en Educación Formal	13 %	
Trabajo en Áreas de Prevención	19 %	7,5 %
Trabajo en Geriatría	10 %	3,7 %
Trabajo en Servicios Sociales	4 %	33,3 %
Trabajo en Salud Mental y Rehabilit.	9 %	-
Trabajo en Hospitalaria	8 %	11,1 %
Trabajo en Prisiones	1 %	-
Trabajo en formación de MT	-	7,4 %

Nota: Los datos confrontados ponen de relieve pequeñas diferencias entre las dos encuestas. Fuente: elaboración propia.

Es pertinente señalar que nuestra encuesta no se trata de una réplica del estudio de 2014, por lo que solo coinciden algunos de los datos, así como que la muestra es notablemente más baja (122 respuestas frente a 34 del estudio de 2021), razón atribuida por los autores al descenso de dedicación terapéutica debido a las dificultades laborales derivadas de la pandemia del SARCov2.

5. DISCUSIÓN

En primer lugar, subrayamos la diferencia existente entre las premisas de la AMTA en los años 80 y las de la AEMP (2008) en torno a la necesidad de incluir la ética profesional en los planes formativos de los musicoterapeutas. Tal y como hemos señalado, frente al mandato específico emitido por la Asociación Americana, la Asociación Española elaboró unas recomendaciones para los posgrados universitarios en las que no se recogen indicaciones sobre la materia de ética profesional.

La premisa de la AMTA parte del pleno convencimiento de que la ética ayuda a estructurar y organizar la aplicación de la musicoterapia y previene de la mala praxis a los musicoterapeutas. Está marcada diferencia es la que nos llevó a plantear una encuesta a través de la cual conocer la manera de percibir estas cuestiones en los profesionales españoles del sector, pues consideramos de radical importancia asumir las directrices señaladas entonces por la AMTA para asegurar la calidad asistencial en España.

El planteamiento partió de los especialistas que ya habían realizado estudios en USA. Nos inspiramos en Dileo (1981) y Whilem (2020) para clasificar las temáticas más cercanas a nuestro contexto nacional seleccionando dilemas relativos a la confidencialidad, a la competencia del musicoterapeuta, a la responsabilidad con los clientes y con los colegas, a las cuestiones económicas, a las de investigación y a la publicidad en la musicoterapia. Este cuestionario orientó el objetivo principal del trabajo.

Entre las máximas puntuaciones de la encuesta destacan la responsabilidad hacia los clientes y la confidencialidad en la terapia. En el estudio de Dileo (1985), precisamente la confidencialidad fue el asunto más relevante entre los encuestados.

En cuanto a la actualización de los perfiles profesionales de los musicoterapeutas en 2021, señalaremos que en él se establece una diferencia entre profesionales en activo e inactivos que no contemplaba el estudio de Sabatella y Mercadal-Brotons (2014). La razón de esta disyuntiva obedece a la percepción de las dificultades laborales mostradas por los

graduados que no ejercen la musicoterapia o lo hacen de forma intermitente. Se aduce en parte este comportamiento en parte a las dificultades derivadas de la pandemia del SARCov2. Sin embargo, se dan coincidencias en cuanto al tipo de institución, el tipo de jornada laboral y el contexto profesional. De ello se puede inferir, que la situación profesional en España ha experimentado leves evoluciones, condicionadas recientemente por la citada situación sanitaria mundial.

6. CONCLUSIONES

Para el desarrollo de este artículo nos marcamos dos objetivos, un objetivo principal centrado en recoger la opinión de los musicoterapeutas formados en España sobre la importancia de la ética profesional en el sector y un objetivo secundario ocupado en revisar el perfil profesional del musicoterapeuta en España.

Ambos han sido satisfechos a través de un modelo de encuesta con la que se ha podido constatar el alto grado la valoración de la formación en ética para el desarrollo profesional de la disciplina (el 82,6 % de los encuestados puntuaron esta opción) en línea con lo recogido por el estudio de Dileo (1981). Este dato es más sorprendente si cabe dadas las carencias formativas a este respecto en España. Si bien la muestra de encuestados no es amplia, sus resultados sí muestran la sensibilidad de los musicoterapeutas hacia la ética profesional como materia necesaria en la formación, aplicación y desarrollo de la profesión y así contribuir a legitimar la práctica de esta disciplina ante el conjunto de la sociedad.

Este dato pone de relieve la necesidad de incorporar en todos postgrados universitarios una asignatura troncal y autónoma, como la presente en el máster de Musicoterapia de UNIR, en la que de forma específica se aborde la reflexión y el estudio acerca del papel que la musicoterapia juega no solo a nivel terapéutico sino también a niveles organizativos, administrativos y legales, permitiendo así una preparación integral sobre esta materia. Entendemos que la ausencia de una regulación a nivel estatal dificulta el que en España sea posible en la actualidad una organización reglada de la práctica de la musicoterapia y sus respectivos estándares formativos. Se está a la espera de unas inminentes directrices

y recomendaciones de la EMTC al respecto de la inclusión de la ética en las titulaciones superiores para todo el marco europeo.

7. AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración recibida de todas las asociaciones que recibieron el cuestionario y contribuyeron en su difusión entre sus socios musicoterapeutas para la realización de este estudio, así como a los profesionales del sector ajenos a estas instituciones que igualmente han colaborado en el cuestionario.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldridge, D. y Aldridge, G. (2008). *Melody in Music Therapy. A Therapeutic Narrative Analysis*. Jessica Kingsley Publishers.
- AEMP, (2008). Recomendaciones orientativas para la valoración de posgrados universitarios de Musicoterapia en España. Recuperado de: <https://musicoterapeutas.wixsite.com/aemp/documentos>
- Bates, D. (2017). Ethics in music therapy. En: B. Wheeler (Ed), *Music Therapy Hand Book* (pp. 64–75). The Guilford Press.
- Bolívar, A. (2005). El lugar de la ética profesional en la formación universitaria. *Revista mexicana de investigación educativa* 10(24), 93-123. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662005000100093&lng=es&tlng=es.
- Bruscia, K.E. (2007). *Musicoterapia. Métodos y prácticas*. Pax México.
- Bunt, L. y Stige, B (2014). *Music Therapy. An art beyond words*. Routledge
- Casado, M. (1998). Ética, derecho y deontología profesional, *Revista Derecho y salud*. Vol. 6, Nº 1, págs. 30-35. Recuperado de: <http://agora.edu.es/servlet/articulo?codigo=2891725>
- Darnley-Smith, R. y M. Patey, H. (2003). *Music Therapy*. Sage Publications.
- Davis W.B. y Gfeller, K.E. (2000). Musicoterapia: una perspectiva histórica. En: Davis, Gfeller y Thaut, (Ed.). *Musicoterapia: teoría y práctica*. (pp. 15-35). Boileau
- Dileo, C. (1981). *Ethics in Music Therapy: a programmed text*. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical CoL Ph.D.
- Dileo, C. (1985). Confidentiality and the Music Therapist: Ethical Considerations. *Music Therapy*, Vol. 5, No. 1, 61-65

- Dileo, C. (2001). Ethical Thinking in Music Therapy. *Music Therapy Perspectives*, Volume 19, Issue 2, p. 134, <https://doi.org/10.1093/mtp/19.2.134>
- Del Moral, M. T., Mercadal-Brotons, M., y Sánchez-Prada, A. (2014). Music Therapy Research in Spain: A Descriptive Study. In *Proceedings of the 14 World Congress of Music Therapy. Special Issue of the Music Therapy Today* (Vol. 10, No. 1, pp. 342-343).
- Del Moral, M. T, Mercadal-Brotons, M., Sanchez-Prada, A., y Sabbatella, P. L. (2016). Music therapist identity in Spain: a qualitative study. *Musica Hodie*, 15(2), 9-21. <https://doi.org/10.5216/mh.v15i2.39677>
- Del Moral, M.T., Mercadal-Brotons, M, Sabbatella, P. L. (2015): Un Estudio Descriptivo sobre el Perfil del Musicoterapeuta en España. *Revista de musicoterapia y comunicación*. Vol. 35, pp. 15-29. Recuperado de: <https://acortar.link/BruMMc>
- Del Moral, M. T., Mercadal-Brotons, M., Sanchez-Prada, A., Sabbatella, P., y Hernández-Crego, M. J. (2016). Music therapy research in Spain: a SWOT analysis of the current situation and improvement strategies. *Abstracts of the 10th European Music Therapy Conference. Nordic Journal of Music Therapy*, 25, p. 125. <https://doi.org/10.1080/08098131.2016.11783620>
- Del Moral, M.T. y Sabbatela, P. (2018). Investigación, acreditación y calidad profesional en Musicoterapia: Estado de la cuestión. En *Avances de Investigación en Salud a lo largo del Ciclo Vital*, vol. 2. pp. 365-372 Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6806928>
- Del Moral, M.T., Mateos-Hernández, L.A., Mercadal-Brotons, M., Iglesias, I., Hernández, M., Angelova, E., Vannay, V., Blanco T., Marcio, S., San Romualdo, B., Alegre, S., Fonseca, N., Sabbatella, P.L., Morcillo, V., Del Olmo, M. J. y Lorenzo, A. (AEMP) (2015). Avances en la profesionalización de la musicoterapia en España (Poster). V Congreso Nacional de Musicoterapia. Recuperado de: https://www.geyseco.es/musicoterapia/documentos/Libro_Actas.pdf
- Gamella, D. (2020). Especialistas en musicoterapia, profesionales ausentes en tiempos de la Covid-19. En: Gisbert, V. y De la Rosa, O. M. (Ed.). *Inclusión e innovación Educativa: Música y cultura como herramientas docentes*. (pp. 78-92). Tirant-Humanidades.
- Goodman, K. (2011). *Music Therapy Education and Training. From Theory to Practice*. Charles C. Thomas. Publishers.
- Hauck, J. y Ling, T. (2022). *Introduction to Ethical Issues in Creative Art Therapies*. Routledge.

- Máster en musicoterapia UEMC. (10 octubre 2021): Información general.
<https://musicaycolor.com/master-musicoterapia/>
- Máster en musicoterapia ESMUC. (12 octubre 2021): Plan de estudios.
<https://www.esmuc.cat/estudis/masters-i-postgraus/master-propi-de-musicoterapia/>
- Máster en musicoterapia UNIR. (12 octubre 2021): Plan de estudios.
<https://www.unir.net/musica/master-oficial-musicoterapia/plan-de-estudios/>
- Máster en musicoterapia UAM. (17 octubre 2021): Plan de estudios.
https://www.uam.es/CentroFormacionContinua/MT_Musicoterapia_Avanzada_y_Aplicaciones/1446781810134.htm?language=es_ES&nDept=3&pid=1446755564845&pidDept=1446755608769#informacion-general
- Máster en musicoterapia UPSA. (17 octubre 2021): Plan de estudios
<https://www.upsa.es/estudios/titulaciones/posgrados/index.php?codTit=6H>
- Máster en musicoterapia CIM. (12 octubre 2021): Información master de musicoterapia. <https://www.musicoterapiabilbao.org/master-musicoterapia>
- Máster en musicoterapia IMAP. (17 octubre 2021): Información master de musicoterapia.
<https://www.institutomapvitoria.com/imap/formacion/master-musicoterapia-vitoria>
- Máster en musicoterapia UCV. (10 octubre 2021): Plan de estudios.
<https://www.ucv.es/oferta-academica/posgrados/psicologia/master-universitario-en-musicoterapia/seccion/plan-de-estudios>
- Máster en musicoterapia ISEP. (10 octubre 2021): Plan de estudios.
<https://www.isep.es/curso/master-musicoterapia/>
- Mateos Hernández, L. A. & Fonseca, N. (2008). Asociacionismo y Profesionalización de la Musicoterapia en España. En Actas del II Congreso Nacional de Musicoterapia. “Formación, profesionalización e investigación en Musicoterapia”(pp.95-98). Zaragoza: Estudio de Palabras.
- Mercadal-Brotons, M., Sabbatella, P. y Del Moral, M.T. (2017): Music therapy as a profession in Spain: Past, present and future. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy* | 9 (1). Recuperado de: <https://approaches.gr/wp-content/uploads/2017/09/8-Approaches-9-1-2017-brotons.pdf>

- Mercadal-Brotons, M., & Sabbatella, P. L. (2016). Music therapy methods and assessment practices of professional music therapists in Spain: a descriptive study. *Nordic Journal of Music Therapy*, 25(sup1), 141-141. DOI:10.1080/08098131.2016.1180181
- Muñoz, J. M. (2009). Las competencias profesionales y la formación universitaria: Resumen de posibilidades y riesgos. *Revista Interuniversitaria de Pedagogía Social*, 16, 65-82. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2941112.pdf>
- Sabbatella, P. (2001). El Desarrollo Profesional De La Musicoterapia: Un Diseño de investigación en el contexto Iberoamericano. *Brazilian Journal of Music Therapy*, (5). Recuperado de <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/artic le/view/334>
- Sabbatella, P. (2004). La Musicoterapia en España. In *Voices: A World Forum for Music Therapy*. (Vol. 10). <https://doi.org/10.15845/voices.v11i2.592>
- Sabbatella, P. (2007). Musicoterapia como Disciplina Universitaria en España. En *Actas V Congreso Nacional de Musicoterapia* (pp. 97-104). https://www.geyseco.es/musicoterapia/documentos/Libro_Actas.pdf
- Sabbatella, P. (2008). Formación y Profesionalización del Musicoterapeuta en España: Perspectivas ante el Espacio Europeo de Educación Superior y el Registro Europeo de Musicoterapeutas. In *Actas II Congreso Nacional de Musicoterapia* (pp. 103-106). Asociación Aragonesa de Musicoterapia.
- Sabbatella, P. (2011). Registro Español de Musicoterapeutas (REMTE): Adaptación del Registro Europeo de Musicoterapeutas (EMTR). En P. Sabbatella (Coord.). En: *Identidad y Desarrollo Profesional del Musicoterapeuta en España*. Actas del III Congreso Nacional de Musicoterapia (pp. 27-37). Recuperado de: <https://acortar.link/5CAfY1>
- Sabbatella, P. y de Paula, F. (2011). Perfil Profesional del Musicoterapeuta en España: Resultados de Investigación. En: Sabbatella, P. (ed), *Identidad y Desarrollo Profesional del Musicoterapeuta en España*, Congreso nacional de musicoterapia. Grupo Editorial Universitario, p. 330
- Sabbatella, P. (2011). Standards for Being a Music Therapist in Spain: Spanish National Register and Accreditation. En P. Sabbatella (Coord.). In *Evidence for Music Therapy Practice, Research & Education-Selected Readings & Proceedings of the VIII European Music Therapy Congress* (pp. 5-9).
- Sabbatella, P. L. y Mercadal-Brotons, M. (2014). Perfil profesional y laboral de los musicoterapeutas españoles: un estudio descriptivo. *Brazilian Journal of Music Therapy*, (17). Recuperado de <https://musicoterapia.revistademusicoterapia.mus.br/index.php/rbmt/artic le/view/213>

- Sabbatella, P., Del Moral, M.T. y Mercadal-Brotons, M. (2018). Perspectiva Contemporánea de la Musicoterapia en España (2000-2018). *Sonograma Magazine*, Vol. 38. <https://sonograma.org/2018/04/perspectiva-contemporanea-de-la-musicoterapia-en-espana/>
- Shultis, C.L y Schreibman, J. (2020). AMTA and Aspirational Ethics. *Music Therapy Perspectives*, Volume 38, Issue 1, pp. 7–8, <https://doi.org/10.1093/mtp/miaa004>
- Wigram, T., Pedersen, I.N. y Ole Bonde, L. (2001). *A Comprehensive Guide to Music Therapy. Theory, Clinical Practice, Research and Training*. Jessica Kingsley Publishers.
- Wigram, T. (2004). *Improvisation. Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Jessica Kingsley Publishers.
- Wilhelm K, y Wilhelm L. (2021). Ethical Issues in Private Practice: A Phenomenological Investigation of Music Therapy Business Owners. *Journal of Music Therapy*. Aug 24;58(3):345-371. doi: 10.1093/jmt/thaa025. PMID: 33675645.

LA MÚSICA RELIGIOSA DE VICENTE GOICOECHEA ANTES DE LA REFORMA LITÚRGICA (1903): INFLUENCIAS Y FUNCIONALIDAD

VICTORIA CAVIA-NAYA

Universidad de Valladolid

ÓSCAR CANDENDO ZABALA

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Vicente Goicoechea (1854-1916) fue un compositor radicalmente implicado en el movimiento de restauración de la música litúrgica católica que encuentra su formulación concreta y oficial en el *motu proprio Tra le sollecitudini* de Pío X (1903). Una de las principales consecuencias de esta adhesión temprana de Goicoechea al documento pontificio recae en el posicionamiento que adquiere como maestro del nuevo estilo, tanto en España como a nivel internacional. Por otra parte, y de manera indirecta, esta normativa vaticana también afecta a su producción anterior a 1903, ya que ni él ni las generaciones posteriores tendrán interés en dar difusión a una música litúrgica que no refleje de una manera estricta los principios de la reforma. Todo ello contribuye a dificultar la visibilidad del compositor en el contexto de la historia general de la música española.

Como paso previo para contextualizar la investigación, conviene tener en cuenta qué puntos de giro son los más relevantes para segmentar y articular a grandes rasgos la biografía de Goicoechea. Hemos periodizado en tres estadios su recorrido: desde su nacimiento en Aramayona hasta su desempeño profesional en Lequeitio (1854-1888), desde sus estudios eclesiásticos en Valladolid hasta la obtención del magisterio de capilla en la catedral metropolitana (1888-1890) y, finalmente, desde

los antecedentes y publicación del *Motu Proprio* hasta su fallecimiento (1890-1916).

Este trabajo de investigación se presenta en el marco de las relaciones conceptuales establecidas por la musicología, de aquí que los términos empleados proceden tanto de la dimensión histórica de la disciplina como del análisis musical. El sujeto histórico de esta investigación es individual y colectivo, en cuanto que contempla al personaje y su obra en el contexto de la música religiosa de su tiempo. En la dimensión analítica musical se toma como objeto de estudio la selección de una serie de obras compuestas entre 1882 y 1901, casi todas inéditas y de las que no existen grabaciones comerciales. Para interrelacionar la dinámica de agentes que intervienen en este entramado institucional, cultural y eclesiástico en el que se mueve Goicoechea y, al mismo tiempo, entender las dimensiones de un escenario social simbólico, acotado y relativamente autónomo como el del arte, se recurre al concepto del campo artístico acuñado por Bourdieu (1995).

2. OBJETIVOS

El objetivo general es arrojar luz sobre la abundante y desconocida producción de Vicente Goicoechea anterior al *Motu Proprio* con el fin de encontrar algunas de las claves que expliquen por qué la música de ese periodo no fue publicada y apenas gozó de divulgación. Dentro de los objetivos secundarios, nos proponemos, por un lado, contribuir a completar el perfil de un músico en su etapa inicial; por otra parte, se trata de descubrir las posibles, múltiples y heterogéneas influencias de su lenguaje musical en una etapa anterior a la normativa vaticana (1903).

3. METODOLOGÍA

Desde el punto de vista musicológico, las fuentes documentales se revelan como una de las herramientas metodológicas fundamentales para esta investigación. Para el análisis musical, ha sido de especial importancia la consulta de las composiciones de Goicoechea que se encuentran en el Archivo de Música de la Catedral de Valladolid (AMCV), la institución en la que se desarrolló su vida profesional como maestro de

capilla; el material conservado en el archivo particular Alba-Valdés (APAV), propiedad de los herederos del compositor en San Sebastián; y el procedente del Archivo de Música del Seminario de Vitoria (AMSV).

Desde el punto de vista de las fuentes de hemeroteca y bibliográficas hemos manejado la información extraída de los numerosos artículos sobre el compositor aparecidos en revistas y diarios en la primera mitad del siglo XX. Hemos completado estas y otras fuentes con las referencias que ofrecen las actas capitulares de la catedral de Valladolid en el propio archivo (AMCV) —transcritas en gran parte (López-Calo 2007)— y el abundante documentario económico-musical que genera la institución. Por último, y de vital importancia para el acceso a partituras inéditas hasta el momento, se hace necesaria la consulta de la publicación realizada por uno de los autores de este trabajo, Óscar Candendo. Se trata de la edición de una amplia antología de la música de Goicoechea en seis volúmenes precedidos de un tomo introductorio en el que se aportan datos sobre las piezas incluidas, una relación de las obras del compositor, una bibliografía específica y una lista de grabaciones fonográficas (Candendo 2020).

4. DISCUSIÓN

La legitimidad o capital simbólico (Bourdieu 1955) adquirido por Vicente Goicoechea en el campo artístico de la música religiosa durante la primera mitad del siglo XX se puede articular según una serie de agentes interrelacionados dinámicamente dentro del ámbito institucional, social, cultural, político y creativo en el que se mueve el compositor.

En primer lugar, su capital político eclesiástico se debe al posicionamiento institucional que adquiere el compositor gracias al apoyo que recibe del arzobispo de Valladolid José María Cos y Macho, uno de los prelados que más se implica en la aplicación del *Motu Proprio* en España y en las consecuentes actividades que se llevan a cabo para impulsar el nuevo rumbo de la música religiosa a nivel nacional. El *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) es un documento pontificio de

alcance universal que, por una parte, recoge los aspectos fundamentales de la legislación eclesiástica sobre música de los siglos precedentes, y por otra, es desarrollado en los pontificados posteriores hasta llegar a la constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963) de Pablo VI, a partir de la cual se producen importantes cambios en la liturgia de la Iglesia. Conviene también señalar que la adhesión estética y convencimiento de Goicoechea a la hora explicitar las nuevas orientaciones litúrgicas en su obra, no se puede entender como una irrupción creativa aislada ya que se inserta dentro las tendencias del movimiento cecilianista y de las prerrogativas que se venían reclamando en toda Europa y Norteamérica desde las tres últimas décadas del siglo XIX y entre cuyos objetivos se encontraba la restitución de la que se consideraba la verdadera y auténtica música sacra al servicio de la liturgia. Esto se concretó en el movimiento de restauración del gregoriano y en la recuperación de la polifonía clásica, que tenía como modelo perfecto a Palestrina.

En segundo lugar, el capital cultural que adquiere Goicoechea deriva en un primer momento, de sus estudios de la carrera de Notariado en la Universidad de Valladolid (1876-1877) y de su formación musical mientras ejerce como ayudante de notario con José Zumárraga en Vitoria (1877) y en la villa de Lequeitio (1882). En esta última localidad, además, recibirá formación en el ámbito de la composición a través de la gran actividad musical que se desarrolla en torno la basílica de Nuestra Señora de la Asunción, donde la obra del organista Juan María de Altuna, antiguo discípulo de Hilarión Eslava, estaba muy presente y le sirve de referente. De manera más directa, se incrementa su capital cultural cuando Goicoechea pasa a formar parte del círculo de estudiantes del organista Joaquín María Velasco, el titular de la citada basílica en esos momentos. A todo ello, se unirán sus estudios en el seminario de Valladolid (1888) y las clases ocasionales de armonía y contrapunto con Felipe Gorriti (1889), maestro de capilla de Santa María de Tolosa (Candendo 2020, 88-90). Tras ganar las oposiciones al magisterio de capilla en Valladolid (1890), la formación cultural de Goicoechea se beneficia de los materiales musicales del propio archivo de la catedral, cuyo estudio detallado colabora en su crecimiento como compositor. También a este capital contribuyen las relaciones establecidas por el

músico con el entramado intelectual de la ciudad vallisoletana desde su posición creativa dentro del ámbito eclesiástico, lo que alimenta su proyección nacional e internacional.

En tercer lugar, su capital simbólico es deudor del encumbramiento de su figura en los años de madurez compositiva y de la apropiación histórica con fines ideológicos que sucede en épocas posteriores. En este sentido, destaca la abundante literatura y revisión hagiográfica realizada por Nemesio Otaño, antiguo alumno del maestro de capilla en Valladolid. El compositor y musicólogo jesuita sitúa desde muy pronto a Goicoechea como el responsable en España de la nueva música religiosa (Otaño 1908, 1909a, 1909b, 1910, 1913). Lo cierto es que, en estos primeros años del siglo XX, en que Goicoechea ha alcanzado la madurez de su lenguaje musical, también aparecen breves reseñas muy positivas sobre su obra en revistas especializadas españolas y foráneas (Haberl 1908), (Bas 1908), (Bas 1909), (Pérez de Viñaspre 1909). Pero será en los años inmediatos a su fallecimiento cuando abunden los escritos de reconocimiento hacia la figura del músico español (Otaño 1916, 149-150), lo que contribuye de manera decisiva a la construcción del personaje como modelo de la reforma musical. En Goicoechea unos verán a «un polifonista moderno, pero no modernista» (Villalba 1917, 2); a un místico heredero de Victoria (Artero 1920a, 4); a un representante de un estilo sobrio con un lenguaje opuesto tanto a la teatralidad de Eslava (Almandoz 1936) como a la ampulosidad de Berlioz (Artero 1949); a uno de los cuatro grandes pilares sobre los que se sustenta la escuela española de música religiosa, junto a Iruarrizaga, Otaño y el Padre Donostia (Artero 1958); y a uno de los músicos vascos más relevantes de todos los tiempos (Barandiarán 1967).

La mayoría de estas revisiones del personaje y su música se sitúan cronológicamente después de la guerra civil (1936-1939), cuando España dedica sus esfuerzos a construir un nuevo proyecto social y cultural que dará lugar a una imagen conservadora, tradicionalista y religiosa del mundo y de la vida. Desde una visión sociológica de tipo cultural y teniendo en cuenta el contexto sociopolítico del régimen franquista en su primera etapa, los agentes del ámbito político y eclesiástico vinculados a la ideología del nacionalcatolicismo del momento, prolongarán y

ensalzarán las referencias puristas, historicistas y aparentemente atemporales de la música de Goicoechea, y para ello se fijarán fundamentalmente en la obra compuesta después del *Motu Proprio*. De alguna forma, esto contribuirá a la reapropiación del músico en el contexto ideológico del régimen franquista. Los fundamentos del binomio básico que conforman la ideología del nacionalcatolicismo (patriotismo-nacionalismo y religión-catolicismo) desde el punto de vista de la operatividad se basan en un reducido número de principios que ofrecen una visión tópica y estandarizada que a fuerza de repeticiones se convierten en fundamentos ideológicos indubitables (Ascunce, 2015, 93). La expresividad y lirismo de la música de un Goicoechea atravesado por un lenguaje romántico deudor de Gounod, sus incursiones en el cecilianismo alemán e italiano y su posterior vinculación a los ejes normativos de una liturgia musical que busca en la tradición histórica más emblemática su fundamento místico, espiritual, doctrinal y estético, facilitan la legitimación de Goicoechea y la apropiación de su música en un régimen que busca la identificación emocional entre ideología y sentimiento, de tal manera que imponga «un orden mitológico de principios donde domine el sentimiento sobre la razón» (Ascunce 2015, 95).

En el «Festival Goicoechea» de 1930 organizado por la Schola Cantorum Santa Cecilia de Bilbao se sientan precedentes para esa mitologización del personaje a través de la identificación del músico vasco con referentes de la época dorada de la música hispana y de la línea germánica que defenderá el primer franquismo. En unas extensas notas al programa escritas por Otaño para ese Festival, se afirma que el lenguaje personal que caracteriza a Goicoechea está lleno de profundidad y expresividad, en una síntesis que lleva a su máxima expresión las orientaciones dadas en *Tra le sollecitudini*. Se afirma que figuras como Guerrero y Victoria son sus predecesores, vínculo que nos remite a un pasado glorioso muy adecuado a las filosofías y pensamiento tradicionalista con una voluntad clara de restaurar los principios y valores del pasado histórico asumido posteriormente en una de las vertientes del franquismo. Al mismo tiempo, se incluye una línea de filiación germánica en Goicoechea a través del estudio que el compositor hace de las obras de Richard Wagner y César Franck (Otaño 1930).

Tras el triunfo del bando nacional después de la guerra civil (1939), los organismos e instituciones del régimen potencian y fomentan una filosofía cultural que busca la españolización, la exaltación del patriotismo, el entusiasmo hacia el nuevo poder político y la cristianización (Asuncion, 2015: 154). El final de la guerra supuso una activación de los seminarios e instituciones eclesiásticas y la música religiosa católica experimentó un notable, aunque breve resurgir. La figura de Goicoechea fue defendida por muchos de los más activos ideólogos de la Generación del *Motu Proprio*. Entre ellos están algunos de sus discípulos y sucesores, que marcan con su exégesis la ideología de la aplicación del movimiento musical reformista en el contexto de los postulados del nacionalcatolicismo para lo que recurren a tópicos ya configurados en los primeros años de la centuria. En este grupo, y siguiendo la estela de Otaño, destaca José Artero que en la década de los años cuarenta es nombrado rector de la Universidad Pontificia de Salamanca. En sus artículos y colaboraciones recuperará el contexto de misticismo nacionalista que había establecido para Goicoechea años antes, cuando afirma que en obras como *Christus factus est* (1906) y *Miserere mei Deus* (1906) Goicoechea «desciende en línea del patriarca de la música española, el abulense Tomás Luis de Victoria» (Artero 1920b, 4). Desde su cátedra en Salamanca, Artero retoma el recurso y reincide en el tópico que subraya la dimensión patriótica y religiosa del músico al emparentarlo con Tomás Luis de Victoria, san Juan de la Cruz y santa Teresa de Ávila (Artero 1958). Referencias culturales que coinciden con las acuñadas en el régimen y que justifican la legitimidad del presente desde el recurso al pasado glorioso de la España Imperial de los Reyes Católicos y de los primeros Austrias, como símbolos y ejemplos de los valores de unidad, imperio y religión. También las instituciones culturales se valdrán de sus mecanismos psicológicos para reforzar el modelo ideológico. El Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, bajo la dirección en la década de los años cincuenta del musicólogo Higinio Anglés, refleja su inmovilismo tradicionalista en el hecho de que todavía en esos años Goicoechea era el referente a seguir de manera casi exclusiva, lo que algunos lamentarán irónica y retrospectivamente (Goicoechea 1986, 45). La descarga ideológica del régimen en la época del aperturismo iniciada en la década de los años sesenta, las tensiones

políticas manifestada en los sucesivos cambios de gobierno y las reformas del concilio Vaticano II, diluirán sociológicamente muchos de los principios del nacionalcatolicismo. Al mismo tiempo, resituarán la lectura que se hace del compositor al considerarlo como uno de los músicos referentes de la cultura vasca, más allá de su dimensión dentro del género de la música religiosa o de la historia de la música española. Así, en una monografía sobre los grandes músicos vascos publicada en 1967 Goicoechea ocupa un lugar importante junto a Guridi, Ravel, Sarasate y Usandizaga (Barandiarán 1967).

Finalmente, el capital simbólico de Goicoechea se nutre también de la legitimidad derivada del reconocimiento que recibe la publicación de un pequeño número de obras. Circunstancia que implica el desconocimiento del resto del repertorio y desubica la evolución de sus estrategias compositivas. De hecho, hasta mediados de la centuria pasada no aparece un inventario o referencias explícitas al número de obras que componen el catálogo del compositor (Martínez de Marigorta 1954a, 1954b), lo que deja prácticamente silenciada la mayor parte de una producción que comprende más de un centenar de composiciones. En consecuencia, y durante la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, se limita la edición de partituras, interpretación y grabación de sus obras a unos mínimos títulos cuyo estilo coincide con la evolución más madura de su lenguaje musical y, al mismo tiempo, responde a las directrices de la normativa vaticana prescritas por Pío X. De estas obras editadas que se consideran referentes de su música religiosa podemos destacar: *Ave Maria* (1902), *Missa in honorem Immaculatae Conceptionis B. M. V.* (1904), *Salve Regina* (1905), *Christus factus est* (1906), *Miserere mei Deus* (1906) y *Lamentatio Jeremiae Prophetiae* (1914).

Pero más allá de este corpus consagrado dentro de su repertorio, existen obras desplazadas por la lucha de fuerzas del campo artístico en el que se mueve su producción y de las que aquí traemos algunos ejemplos. Entre las razones que contribuyeron a la falta de visibilidad de estas composiciones se pueden apuntar en primer lugar aquellas que están relacionadas de manera directa con la calidad técnica y expresiva de su lenguaje musical. En segundo lugar, estarían razones que hacen referencia a la falta de funcionalidad práctica de un repertorio que implica

grandes exigencias instrumentales. Finalmente, otra de las causas la encontramos en la falta de adecuación de este repertorio a las prerrogativas y rúbricas litúrgico-musicales que se imponen a partir de 1903.

5. RESULTADOS

5.1. CALIDAD TÉCNICA Y ESTÉTICA

Estamos ante un compositor que tuvo mucho de autodidacta y que contó con medios limitados en su formación musical, pero que se benefició de las posibilidades formativas que se le fueron presentando de una manera progresiva y a lo largo del tiempo. Ante esto, es lógico que una de las razones fundamentales para el silenciamiento de sus primeras obras —más allá de las razones estructurales— responda a su propia voluntad de no dar a conocer un material que desde el punto de vista técnico y estético no alcanza el nivel deseado. Sobre todo, si es el propio autor el que se encarga de hacer la selección *a posteriori* de un repertorio de juventud escrito cuando todavía no era sacerdote.

Esos primeros ensayos compositivos surgen en torno a la basílica de Santa María en Lequeitio entre 1882 y 1889, bajo la dirección del organista local José María Velasco. Podemos obtener algunas impresiones de la futura evolución de su lenguaje si nos fijamos, desde el análisis musical, en el conjunto de las composiciones de este momento y, de manera más detallada, en dos de las obras que cierran e inauguran este periodo.

5.1.1. *Misa de Réquiem a* □(1882)

La primera de las composiciones de Goicoechea de cuya existencia se tiene noticia es la Misa de Réquiem a 4 (1882) (Martínez de Marigorta 1954a). El manuscrito autógrafo está localizado en el archivo particular Alba-Valdés (APAV, s.n.^o). Vicente Goicoechea guardó este autógrafo junto con el del resto de sus primeras composiciones y esto nos ha permitido tener acceso a la partitura. No se conoce la circunstancia para la que se escribió la obra, pero la presencia de notas de pedal en algunos momentos («Ofertorio», cc. 41-43 / «Sanctus», c. 18 / «Benedictus», c.

24) permite asegurar que la parte instrumental está concebida para un instrumento poco habitual: el armonio con pedal. El único instrumento de estas características que había en Lequeitio en 1882 era el de la iglesia de San José, a la que décadas antes había llegado un *orchestrium* de dos teclados y pedal, de la casa francesa Merklin-Schütze et Cie., premiado en la Exposición Universal celebrada en París en 1855. Se trata de una obra escrita para coro de 4 voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor, Bajo) y armonio. El autor pone música al «Introito» y «Kyrie», «Tracto» (parcial), «Ofertorio» (parcial) y «Santo» de la misa de difuntos. Carece, por tanto, de «Gradual», segunda parte del «Tracto» (“*et gratia tua*”), «Secuencia», segunda parte del «Ofertorio» (“Hostias”), «Agnus Dei» y «Comunión». Siguiendo un procedimiento habitual, las secciones omitidas se tomarían de otras misas o se cantarían en canto llano. Carece de indicaciones de aire o movimiento. La tonalidad de do es el eje sobre la que las distintas secciones pivotan hacia la bemol mayor y hacia fa mayor (Tabla 1).

TABLA 1. Esquema formal y tonal de la Misa de Réquiem a 4.

Partes	Compases	Tonalidad	Compás
01a Introito	1-70	do m	4/4
01b Kyrie	71-101	Lab M – do m	4/4
02 Tracto	48	Lab M	3/4
03 Ofertorio	58	Lab M	4/4
04 Sanctus	38	Do M	4/4 (cc.1-10) 3/4 (cc. 11-38)
05 Benedictus	24	Fa M	4/4

Fuente: elaboración propia

En el «Introito» la textura del coro es predominantemente homofónica con un bajo solista y las voces que interpretan el texto “*Te decet hymnus*” y se produce un enriquecimiento de la tonalidad mediante breves desplazamientos a tonalidades vecinas para llegar al “*Exaudi orationem*” interpretado por un coro de naturaleza menos homofónica con traslados a tonalidades alejadas de la principal que da lugar a un pasaje inestable donde se suceden, sin resolver en la tónica, acordes de séptima disminuida y de séptima de sensible con función de dominante y en una

serie de tonalidades elípticas para acabar en la cadencia V-I en mi bemol mayor. Tras una transición instrumental, un coro principalmente homofónico entona de nuevo el “*Requiem aeternam*” que se cierra con otra transición instrumental para preparar la nueva tonalidad del «Kyrie» que se inicia con un solo de tenor, contrastante con la textura coral homofónica precedente. El armonio adquiere mayor autonomía respecto a las voces: la voz superior refuerza principalmente al tiple y solo acompaña al tenor en los pasajes más agudos. Se trata de una escritura puramente instrumental. En el resto de las secciones el coro es asimismo predominantemente homofónico, alternando con episodios de solistas o corales de naturaleza más antifonal, como en el «Tracto» (“Absolve, Domine”) o en el «Ofertorio» (“Ne absorbeat”).

5.1.2. *Salve Regina (en si bemol)* (1889)

La última obra de esta etapa es la *Salve Regina (en si bemol)* (1889), que destaca como una ambiciosa versión de la popularísima antifona mariana. La *Salve Regina* se cantaba en las primeras vísperas desde la Santísima Trinidad hasta la hora nona del sábado anterior al comienzo del Adviento. En España existía la tradición de interpretarla con toda solemnidad en las vísperas de la Asunción de la Virgen María y en las de los santos patronos de innumerables localidades. La suntuosa instrumentación de la obra y sus dimensiones indican que Goicoechea probablemente la compuso teniendo en mente una de tales ocasiones. La pieza tiene una extensión de doscientos treinta y seis compases y está escrita para coro de cinco voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor I, Tenor II, Bajo) y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en Si b, 2 fagotes – 2 trompas en Fa, 3 trombones – violines 1.º, violines 2.º, violas, violonchelos, contrabajos – órgano). Está dividida en cuatro secciones en las que se alternan las tonalidades de sib m, Sib M y Mib M (Tabla 2). No hemos localizado manuscrito autógrafo de la partitura, pero la existencia de dos cuidadas copias manuscritas de la partitura (APAV, s.n.º) y de partes vocales e instrumentales (AMSV, s.n.º) revela que la obra tuvo alguna difusión.

TABLA 2. Esquema formal y tonal de la *Salve Regina* (en *si bemol*).

Estructura	Compases	Tonalidad	Compás
	236	sib m	
SECCIÓN I	1-74	sib m	4/4
SECCIÓN II	75-139	Sib M	3/4
SECCIÓN III	140-190	Mib M	9/8
SECCIÓN IV	191-236	sib m	4/4

Fuente: elaboración propia

Se inicia con una introducción orquestal en la que intervienen todos los efectivos excepto la flauta que lo hace compases más tarde con la presentación de una frase irregular en la tonalidad homónima de la principal. El coro, que expone por tres voces consecutivas la palabra “Salve”, es homofónico y discurre sobre motivos de semicorcheas en la cuerda que volverán a aparecer más adelante, entradas a solo de las diferentes voces corales que continúan con escritura coral homofónica a *Tutti*. En las distintas secciones alternan las intervenciones de solistas y coro con entradas progresivas y escalonadas, y transiciones instrumentales de la orquesta al completo. Tanto aquí como en la misa anterior, podemos concluir que estamos ante obras de un aprendiz de compositor que en el plano estilístico sigue muy de cerca a sus modelos, sobre todo a Hilarión Eslava, pero sin poseer aún sus recursos compositivos. Su escritura acusa también el influjo de Severio Mercadante y compositores españoles de música religiosa habituales en la época como Nicolás Ledesma, Remigio Oscoz Calahorra y Pablo Hernández. Pero se observan asimismo influencias más locales como es el caso del primer organista de la basílica de Santa María de Lequeitio, Juan M.^a Altuna.

5.2. FUNCIONALIDAD PRÁCTICA Y ADAPTACIÓN LITÚRGICO-MUSICAL

Las obras elegidas para ilustrar esta falta de visibilidad de Goicoechea se sitúan dentro de la etapa más prolífica del compositor: la que arranca como músico profesional en Valladolid y se extiende hasta 1903. Pertenecen a este grupo más de cuarenta obras sinfónico-corales destinadas a las funciones con orquesta de la catedral. Dos son las razones que

pueden contribuir a silenciar la edición y difusión de la mayoría de obras de este periodo tanto en su momento como en épocas posteriores. La primera de ellas responde a la ausencia de adecuación de estas obras por motivos de funcionalidad práctica desde el punto de vista social y económico, ya que el repertorio sinfónico-coral que predomina demanda, a su vez, amplios efectivos instrumentales en un momento de graves dificultades económicas para las capillas de música eclesiásticas. Los problemas para la contratación puntual de músicos en las ceremonias solemnes de la catedral vallisoletana que exigen su participación coinciden con ese empobrecimiento de la mesa capitular que, por otra parte, se arrastra progresivamente desde la segunda mitad del siglo XIX (Cavia Naya 2004). El recurso para paliar esta ausencia de efectivos será también de tipo funcional: la utilización del órgano como principal soporte para las adaptaciones de un repertorio sinfónico-coral. De este modo, Goicoechea transcribirá algunas de esas partituras para plantillas vocales y/o con acompañamiento de órgano o pequeños grupos instrumentales. Posteriormente, este formato reducido podía haber tenido una mayor continuidad ya que encajaba mejor con las prescripciones del *Motu Proprio*, sobre todo aquellas en las que se indica que el órgano debe ser el único instrumento empleado, y por tanto facilitaba no sólo una vigencia funcional más continuista sino también una adaptación litúrgica mayor. Es lo que ocurre con la *Misa de Réquiem a* □ (1896) o con el *Tantum ergo n.º* □ (1898), en el que la primera versión alternativa reduce la parte orquestal a la sección de cuerdas y al órgano (AMCV 72/17), y la siguiente, solo a este último instrumento (AMCV 72/1). En cambio, el *Tantum ergo n.º 2* (AMCV, 72/16) tiene una menor difusión y visibilidad porque no tuvo este tipo de adaptaciones y únicamente se escribe en el formato sinfónico.

La segunda de las razones que puede silenciar este repertorio se sitúa dentro de esta última línea y responde a la falta de adaptación litúrgico-musical de estas obras sinfónico-corales en las que predomina una expresividad emocional de carácter teatral que justo era explícitamente rechazada por las nuevas prescripciones pontificias. Otras obras no se ajustaron a la normativa vaticana por distintas razones, pero sufrieron adaptaciones posteriores en arreglos para coro y órgano en manos de otros compositores que contribuyeron a aumentar su popularidad y

difusión. Es el caso del *Responsorio de Navidad VII: Beata viscera* (1893), el único de los ocho responsorios navideños de Goicoechea que tuvo alguna difusión fuera de la metropolitana de Valladolid gracias a un arreglo en forma de villancico para coro y órgano escrito por Nemesio Otaño para el «Festival Goicoechea» de 1930 (Martínez de Mari-gorta 1954a). Por otro lado, una interpretación rigorista del *Motu Proprio* llevó a que no se consideraran las voces de mujeres como parte del canto litúrgico (tanto de las religiosas claustradas como no claustradas). Aunque las composiciones para voces blancas escritas en los años inmediatamente anteriores a la normativa vaticana eran ya una excepción, tuvieron después una escasa funcionalidad litúrgica y gozaron de escasa rentabilidad a la hora de su edición o divulgación (Cavia Naya 2001). Es lo que ocurrió con el *Himno a la B. M. Juana de Lestonnac* que Goicoechea compuso en 1900 con motivo de la beatificación de la fundadora de la Compañía de María.

5.2.1 *Credo para la Misa n.º «aux Orphéonistes» de C. Gounod* (1890.)

Siguiendo el estilo grandilocuente en el que Hilarión Eslava y otros maestros son un referente, una de las fuentes del aprendizaje compositivo de Goicoechea es el propio archivo musical de la catedral, algo que se revela al revisar el repertorio interpretado por la capilla de música en las solemnidades. Se constata, la presencia de los autores españoles que también están presentes en otras catedrales de la época. Entre ellos, junto a la pervivencia de Hilarión Eslava, encontramos a Remigio Calahorra, Mariano García y Manuel Doyagüe. Al mismo tiempo, es importante la presencia de compositores extranjeros como Cherubini, Gounod o Rossini cuyas obras se reservan para las celebraciones más importantes de la catedral y las ocasiones en que la capilla de música es requerida en otras iglesias. Goicoechea se fijará en la *Messe n.º «aux orphéonistes»* CG □□ de Gounod (AMCV, 79/2) compuesta en 1852 para tres voces de hombre sin acompañamiento y dos tiples *ad libitum*. Se trata de una misa breve (*Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* y *Agnus Dei*) en la que se propone cantar el *Credo* a una voz, alternando

solo y coro. Esta sección está tomada de la primera de las *Cinq Messes en plain-chant musical* (1660) de Henry Du Mont (Figura 1).

FIGURA 1: Henry Du Mont/Charles Gounod. Fragmento del Credo» de la Messe aux Orphéonistes. París: Lebeau, s. a.

Credo

The image shows a musical score for the Credo. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Solo' and contains the lyrics: 'Cre - do in u - num De - um, Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um'. The second staff continues the lyrics: 'et in - vi - si - bi - li - um.' The third staff is labeled 'Chœur' and contains the lyrics: 'Et in u - num Do - mi - num'. The fourth staff continues the lyrics: 'Je - sum Chris - tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum.' The music is written in a single melodic line with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Transcripción propia

Goicoechea escribe alrededor de 1890 un *Credo* propio (AMCV 72/25) para completar la misa de Gounod. La pieza, —en mi bemol mayor, como el *Gloria* precedente—, está escrita para coro a cinco voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor I, Tenor II, Bajo) y órgano, y se divide en cuatro secciones (Tabla 3).

TABLA 3. Esquema formal y tonal de la del Credo para la Misa n.º 1 «aux Orphéonistes» de C. Gounod.

Estructura	Nº compases	Tonalidad	Compás
	203	Mib M	4/4
Sección I	1-70	Mib M/Sib M	4/4
Sección II	71-82	mib m/Solb M	4/4
Sección III	83-104	mib m	4/4
Sección IV	105-203	Mib M/Mib M	4/4

Fuente: elaboración propia

Como es frecuente, las partes que se refieren a la Encarnación y la Crucifixión tienen un tratamiento separado. En ellas el compositor emplea las tonalidades de mi bemol menor y sol bemol menor. La revisión del lenguaje musical de esta y otras obras del momento registran referencias a la música de Hilarión Eslava y a la obra de Felipe Gorriti.

5.2.2. *Misa de Réquiem* (1896)

Esta pieza (AMCV, 72/13) se compuso con motivo del traslado de los restos mortales del poeta José Zorrilla de Madrid a Valladolid (González García-Valladolid 1902, 81-82). Es la segunda misa de difuntos que escribe Goicoechea y demuestra un dominio técnico del lenguaje compositivo mucho mayor que en la precedente. El autor fomentó su continuidad y regularidad dentro del repertorio a través de la transcripción que hizo para órgano de la parte instrumental, a la que añadió indicaciones de registración para el órgano Aquilino Amezua de la metropolitana, construido ocho años después de la composición de la obra.

La obra está escrita para un coro de cuatro voces mixtas (Tiples, Tenores, Barítonos, Bajos) y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en La, 2 fagotes – 2 trompas cromáticas en Re, 3 trombones *ad lib.* – violines 1.º, violines 2.º, violas, violonchelos, contrabajos). Consta de cinco movimientos: «Introito y Kyrie», «Ofertorio», «Sanctus», «Benedictus» y «Agnus Dei». Goicoechea renuncia a poner música al gradual, tracto y secuencia de la misa de difuntos. Esto no significa que tales partes se omitieran en el culto, sino que se interpretarían en canto llano o se emplearía la música de otros autores. El mismo Goicoechea había compuesto unos meses antes un *Dies Irae* y un *Libera me*.

Existen notables diferencias entre la versión orquestal y la de órgano. La principal es el cambio de tonalidad: la de órgano está en do menor, o sea, una segunda menor más alta que la de orquesta y esto porque la nota más grave del órgano es do y no si. Además, en la versión reducida, el autor ofrece dos finales opcionales para el «Sanctus» y el «Agnus Dei», y la introducción instrumental del «Ofertorio» es más breve. Por fin, en los compases 21 y 22 del ofertorio en su versión orquestal (cc. 18 y 19 de la versión para órgano) la transición armónica aparece

suavizada mediante el empleo de una acorde de dominante frente a la modulación directa, por salto, de Do M a Lab M en la de órgano.

5.2.3. *Tantum ergo n.º 2* (s.f.)

Dentro de esta misma línea de grandes efectivos sinfónico-corales, pero sin contar con versiones reducidas de la obra y, por tanto, con menor proyección fuera de la catedral y escasas posibilidades de edición, está el espectacular y expresivo *Tantum ergo n.º 2* (AMCV, 72/16). que forma parte de los siete que compuso Goicoechea entre 1895 y 1910. En este caso, las crónicas de las diversas actuaciones de la capilla de música fuera de su espacio catedralicio no registran la interpretación de la obra. En el estilo se observa el tributo directo a Felipe Gorriti e indirecto a Eslava. Se concibe para unos grandes efectivos instrumentales y coro a seis voces mixtas (Tiple I, Tiple II, Tenor I, Tenor II, Bajo I, Bajo II) y orquesta (flauta, oboe, 2 clarinetes en La, 2 fagotes – 2 trompas en Mi, 2 cornetines en La, 3 trombones – violines 1.º, violines 2.º, violas, violonchelos, contrabajos). La introducción orquestal de siete compases está escrita siguiendo la pauta del *Tantum ergo a 4 voces* en Re M de Felipe Gorriti (Figura 2 y Figura 3).

FIGURA 2. Felipe Gorriti. *Tantum ergo a 4 voces* en Re M, cc.1-7.

The image shows a musical score for an organ, labeled 'Órgano' and 'Adagio'. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 through 4. The second system shows measures 5 through 7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and a triplet in measure 3. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Transcripción propia

FIGURA 3. Vicente Goicoechea. *Tantum ergo* n.º 2, cc. 1-7.

Maestoso

Transcripción propia.

Goicoechea sigue en esta pieza un esquema similar al que aplica en el resto de sus *Tantum ergo*: tras una breve introducción instrumental, los dos primeros versos del himno son expuestos por una de las voces o el coro en escritura homofónica, tras lo cual se sucede un desarrollo polifónico modulante y una coda. La obra se articula en dos partes divididas en una introducción más tres secciones, y otras tres secciones más coda (Tabla 4).

TABLA 4. Esquema formal y tonal del *Tantum ergo* n.º 2.

1ª Parte	Compases	Tonalidad
Introducción	1-7	La M
SECCIÓN I	8-15	La M
SECCIÓN II	16-32	La M – pasaje modulante – do# m
SECCIÓN III	33-48	La M – pasaje modulante – La M
Transición	48-50	La M
2ª Parte		
SECCIÓN IV	51-58	Fa# M – Do# M
SECCIÓN V	59-72	Fa# M – pasaje modulante
SECCIÓN VI	73-81	La M

Fuente: elaboración propia

5.2.4. *Himno a B.M. Juana de Lestonnac* (1900)

Toda la obra de Goicoechea es coral religiosa y, más concretamente, litúrgica. En consecuencia, en lo que respecta a las voces, está concebida para ser interpretada por coros mixtos masculinos. Esta continuidad y apoyo del uso de los elementos habituales desde hace siglos en la Iglesia, identifica plenamente al compositor con la posterior normativa vaticana y le adelanta a su tiempo. De hecho, a lo largo de toda su trayectoria, las piezas para voces graves tienen un puesto relevante tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo.

Dentro de este panorama encontramos una excepción con resultados muy logrados musicalmente, pero con dificultades para adaptarse con posterioridad a la funcionalidad litúrgica exigida y, por tanto, ser objeto de publicación ya que, desde una interpretación rigorista, no cumple las indicaciones de la normativa vaticana. Es el caso de la única composición que el músico escribió para voces blancas adultas con motivo de la beatificación por León XIII de la fundadora de la Compañía de María. El *Himno a la B.M. Juana de Lestonnac* (Candendo 2020, 31) se estrenó el 23 de septiembre de 1900 en el colegio que esta orden, dedicada a la enseñanza femenina, tiene desde 1881 en Valladolid. La beatificación fue celebrada con solemnes funciones religiosas en la ciudad y, en concreto, se cantó el himno compuesto por Goicoechea mientras se procedía a descubrir la estatua de la nueva beata en la capilla del mencionado colegio (González García-Valladolid 1900, 744-747).

La composición se ajusta a la estructura himnica más habitual: Estribillo – Estrofa – Estribillo (Tabla 5)

TABLA 5. Esquema formal y tonal del *Himno a la B. M. Juana de Lestonnac*.

Estructura	Nº Compases	Tonalidad	Compás
	67	Lab M	4/4
A (SECCIÓN I)	1-23	Lab M	4/4, 2/4
B (SECCIÓN II)	24-45	Reb M – Fab M	4/4
A (SECCIÓN III)	45-67	Lab M	4/4, 2/4

Fuente: elaboración propia

Desde el punto de vista formal la composición no presenta rasgos de originalidad ni el texto se aleja de los tópicos de rigor. Pero la elaboración del material melódico, armónico y el manejo de la textura resultan innovadores en el contexto musical español de la época. La escritura coral es predominantemente homofónica, aunque las voces tienen una cierta autonomía rítmica y no siempre declaman el texto exactamente a un mismo tiempo. Únicamente hay dos momentos (cc. 14-16 y cc. 28-32) en que, por necesidades expresivas, esta verticalidad deja paso a secciones más polifónicas y a una mezcla simultánea y deliberada de diferentes partes de un mismo verso. La escritura organística dobla en todo momento a las voces corales, pero esto no es óbice para que de manera generalizada se haga uso del registro grave en la mano izquierda para, sin dejar de doblar al coro, dotar a ciertos pasajes de una mayor gradación dinámica (cc. 10-18) y estabilidad musical (cc. 24-42). Este himno fue muy alabado por Otaño (Martínez de Marigorta 1954a). De hecho, resulta una composición insólita en el panorama de la música religiosa española de finales del XIX tanto por los recursos empleados por Goicoechea, que están alejados del tono marcial y enfático característico de este tipo de obras, como por requerir un coro de cuatro voces blancas.

5.2.5. *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (1901)

Al contrario de lo que ocurre con la escasa funcionalidad y oportunidad litúrgica que puede tener un himno para voces blancas como el que se acaba de estudiar, existen géneros que se verán más favorecidos. La continuidad histórica de la música religiosa, acuñada en la tradición de los géneros musicales y tiempos litúrgicos y unida a los aires de renovación cecilianista, favorece que algunas obras de Goicoechea en esa órbita y anteriores a 1903 tuvieran una nueva vida con posterioridad. Son composiciones que, en su mayor parte, pasaron desapercibidas para las editoriales en el momento de su creación, pero que más tarde formarán parte del corpus que contribuye a su consagración como compositor de música religiosa. Es el caso de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (1901) (Candendo 2020, 38). Era preceptivo que en los tiempos litúrgicos de Adviento y Cuaresma la *schola* cantara sin

Partes	N.º compases	Tonalidad	Compás
01 Kyrie	40	mi m	4/2
02 Credo (cardinalis)	Gregoriano		
Et incarnatus est	18	la m	4/2
Crucifixus	Gregoriano		
03 Sanctus	28	sol m	4/2
04 Benedictus	22	sol m	4/2
05 Agnus Dei	50	sol m	4/2

acompañamiento instrumental o, como máximo, con bajones o fagotes doblando la línea del bajo. Todo ello, unido a la ausencia del *Gloria* en la misa, daba a estas composiciones un talante austero que, a partir del siglo XVIII se asoció con el estilo polifónico antiguo que muchos compositores posteriores emularon. En la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* Goicoechea se une a esta corriente al emplear elementos de la polifonía renacentista como el contrapunto imitativo sobre motivos de canto llano, el compás cuaternario *alla breve*, y un estilo tonal contenido muy cercano a la plena modalidad.

TABLA 6. Esquema formal y tonal de la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae*

Partes	N.º compases	Tonalidad	Compás
01 Kyrie	40	mi m	4/2
02 Credo (cardinalis)	Gregoriano		
Et incarnatus est	18	la m	4/2
Crucifixus	Gregoriano		
03 Sanctus	28	sol m	4/2
04 Benedictus	22	sol m	4/2
05 Agnus Dei	50	sol m	4/2

Fuente: elaboración propia

La misa está escrita para coro a cuatro voces mixtas (Superius, Tenor acutus, Tenor II, Bassus) y comprende las partes preceptivas en Adviento y Cuaresma. Goicoechea indica que debe cantarse el *Credo IV* gregoriano y da el versículo «Et incarnatus» en polifonía. El compositor sigue aquí la pauta de los polifonistas del Renacimiento, quizá en perjuicio de la originalidad. Con todo, la *Missa pro Dominicis Adventus et*

Quadragesimae comunica notable serenidad y contiene una pureza de líneas en la escritura que inaugura, junto con el *Himno a la B. M. Juana de Lestonnac*, la etapa de pleno desarrollo del autor. La partitura de esta misa se publicó siete años después de su composición. En concreto en 1908 en la edición de Lazcano y Mar, y la crítica alabó la utilización de motivos gregorianos, el buen uso de un contrapunto severo y robusto (Bas 1908, 370) y, en definitiva, los resultados de composición polifónica cuyos procedimientos nos descubrían a uno de los autores que había sabido emplear mejor los recursos de los polifonistas clásicos (Pérez de Viñaspre 1909, 52).

6. CONCLUSIONES

Esta investigación se ha centrado en contribuir a completar el perfil compositivo de un músico en su etapa inicial, que consideramos pasó desapercibida por razones de índole sociocultural y de tipo funcional, económico, práctico y normativo.

En esas obras inéditas, silenciadas por razones estrechamente vinculadas al ámbito cultural y a las oportunidades de publicación económicas y de adecuación litúrgica, hemos podido descubrir algunas de las características y fundamentos del lenguaje compositivo de Goicoechea. En el contexto del género sinfónico-coral hemos visto distintas obras, algunas de ellas con resultados muy logrados tanto en su versión original como en las adaptaciones para plantillas más pequeñas de instrumentistas (*Misa de Réquiem*, 1896). También aparecen otras obras que suponen el punto de partida para un nuevo camino compositivo, como es el caso del *Credo para la Misa n.º “aux Orphéonistes” de C. Gounod* (1890), que revela el dominio de la escritura vocal que el compositor alcanza en esos momentos y que se sirve de Gounod como un camino para llegar a la polifonía clásica. Un cambio de ciclo lo encontramos cuando Goicoechea asume los postulados de la escuela cecilianista en la *Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae* (1901) con el uso de los modelos de la polifonía renacentista. Con carácter excepcional, destaca su única composición para voces blancas en el *Himno a Juana María de Lestonnac* (1900).

El perfil bajo que presenta este periodo del compositor para la historia de la música se debe también a razones vinculadas a la dinámica socio-cultural del personaje y su contexto. En este sentido, han contribuido al desconocimiento de sus obras aspectos tales como: el llamativo reconocimiento conseguido por su personal implicación ideológica en la reforma musical de su época, el cual coincide con un estilo compositivo alejado del lenguaje musical de su etapa inicial; la dedicación exclusiva a la composición de obras litúrgicas que restringe su campo de acción y contribuye a que su obra sea, fundamentalmente, coral religiosa; el asumir que la principal función de los instrumentos sea la de acompañar al canto y por ello la ausencia de repertorio instrumental; sus celebrados resultados artísticos posteriores a 1903, conseguidos con obras escritas en el periodo de mayor madurez en su cargo de maestro de capilla; y, finalmente, la apropiación que se hizo de su obra como referente y modelo de aplicación de la normativa vaticana en España por los dirigentes culturales —eclesiásticos, sociales y políticos— del franquismo, ya sea como reapropiación litúrgica genuina o como forma de construir un imaginario coherente con los postulados del nacionalcatolicismo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Almandoz, Norberto (1936). «Misereres. Eslava Goicoechea». ABC, 8 de abril.
- Artero, José (1920a). «Espigando...». *Música Sacro-Hispana* 13 (1): 3-6.
- Artero, José (1920b). «El Miserere y Christus factus de V. Goicoechea». *El Correo de Cádiz*, 27 de marzo.
- Artero, José (1949). 1949. «Dos Réquiem antípodas. Berlioz-Goicoechea». *Tesoro Sacro Musical* [32] (1-3): 20-21.
- Artero, José (1958). «Escuela Hispana Moderna de Música Sacra. Los cuatro grandes y la actual». *Tesoro Sacro Musical* [41], (3): 49-53.
- Ascunce, José Ángel (2015). *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barandiarán, Emiliano (1967). «Goikoetxea». En *Euskal musikolari bikaiñak*, 22-37. Zarauz: Itxaropena.
- Bas, Giulio (1908). «Pubblicazioni musicali», reseña de *Ave Maria, Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae, Christus factus est, Miserere mei Deus*, de Vicente Goicoechea. *Rassegna Gregoriana* 7 (7-8): 370-371.

- Bas, Giulio (1909). «Libri e Stampe: Pubblicazioni musicali», reseña de *Tantum ergo* n.º 6, *Pange lingua* (More hispano), de Vicente Goicoechea. *Rassegna Gregoriana* 8 (11-12): 541-542.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Candendo, Óscar, ed. (2020). «Vicente Goicoechea (1854-1916). Proemium. Un notario en la catedral de Valladolid». *Anthologia Sacra*. 7 vols. (1). Gerona: Ficta edicions i produccions, s. 1
- Cavia-Naya, Victoria (2001). «El Colegio músico de la Purísima Concepción de Valladolid en el siglo XIX: trayectoria y alternativas a la institución». *Revista de Musicología* 24 (2): 949-966.
- Cavia-Naya, Victoria (2004). *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- Goicoechea, José María (1986). «Recuerdo romano del P. Donostia». En Aita Donostiari Omenaldia, 43-45. San Sebastián: Sociedad de Estudios Vascos.
- González García-Valladolid, Casimiro (1900). *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*. Tomo I. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando
- González García-Valladolid, Casimiro (1902). *Valladolid. Sus recuerdos y sus grandezas*. Tomo III. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando
- Haberl, Franz Xaver (1908). «Neu und früher erschienenene Kirchenkompositionen», reseña de Ave Maria, Missa pro Dominicis Adventus et Quadragesimae, Christus factus est, Miserere Mei Deus, de Vicente Goicoechea. *Musica Sacra* 20, 31 (6): 66.
- López-Calo, José (2007). *La Música en la Catedral de Valladolid*, vol. VIII: Documentario Musical II. *Actas Capitulares (1830-1969)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid-Caja España.
- Martínez de Marigorta (1954a). «¿Serán editadas las obras de Goicoechea por la Diputación de Alava en este año centenario?». *La Gaceta del Norte*, 27 de junio.
- Martínez de Marigorta (1954b). «Las fiestas centenarias del homenaje a Goicoechea, el más eficaz anticipo del próximo Congreso Nacional de Música Sagrada». *La Gaceta del Norte*, 4 de julio.
- Otaño, Nemesio (1908). «Movimiento bibliográfico-práctico de la música religiosa en 1907. [II]». *Razón y Fe* 7 (21): 95-98.
- Otaño, Nemesio (1909a). «Bibliografía práctica», reseña de *Pange lingua* (More hispano), *Tantum ergo* n.º 6, *Toni Communes Missae*, de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 3 (6): 53

- Otaño, Nemesio (1909b). «Bibliografía práctica», reseña de Salve Regina (Tertia), de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 3 (7): 67
- Otaño, Nemesio (1910). «Noticias bibliográficas», reseña de Salve Regina (Tertia), de Vicente Goicoechea. *Razón y fe* 10 (26): 398
- Otaño, Nemesio (1913). «Bibliografía práctica», reseña de Officium pro Defunctis: Ad Matutinum, de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 6 (9): 142
- Otaño, Nemesio (1916). «A todos los músicos una idea». *Música Sacro-Hispana* 9 (6): 81-83.
- Otaño, Nemesio (1930). «Glorias españolas. Un homenaje a Vicente Goicoechea». *España Sacro Musical* 1 (4): 50-52.
- Pérez de Viñaspre, Francisco (1909). «Bibliografía práctica», reseña de Christus factus est, Miserere mei Deus, Ave Maria, Missa in Dominicis Adventus et Quadragesimae, de Vicente Goicoechea. *Música Sacro-Hispana* 3 (6): 52.
- Villalba, Luis (1917). «Vicente Goicoechea». *Biblioteca Sacro-Musical* 7 (73): 1-2.

LA CENSURA MUSICAL EN LA UNIÓN SOVIÉTICA: STALIN, SHOSTAKÓVICH Y SU 5ª SINFONÍA

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN. LA REVERBERACIÓN ARTÍSTICA RUSA DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS POSTREVOLUCIONARIOS

En 1934, André Malraux asistió a la reunión de escritores soviéticos en Moscú. Durante un debate con Maxim Gorki, el escritor francés sentenció “*el arte no es una sumisión, sino una conquista*” (Malraux, 1934). Y efectivamente una conquista había sido la explosión de la vanguardia en Rusia en los primeros años del siglo XX en los más diversos campos artísticos.

En el terreno pictórico, poético y escénico, el impacto del manifiesto y *serate* futuristas promovería la fundación del grupo *Jota de Diamantes* en torno al pintor e ilustrador David Burluik y al poeta y dramaturgo Vladimir Mayakovsky (Russian Museum State, Tate Tetriakov Gallery, Ekaterina Cultural Foundation, 2004). Núcleo de confluencia de jóvenes artistas, en *Jota de Diamantes* tuvieron, asimismo, una cardinal importancia las colecciones personales de Sergei Schukin e Iván Morosov (Kean, 1983; Semenova, 2018; Baldassari, 2021), quiénes, de igual manera que los Stein en París, recibían semanalmente en sus residencias, promoviendo entre los jóvenes vanguardistas la confrontación con las novedades artísticas más rompedoras de la capital francesa, epicentro entonces de la modernidad (Atencia Conde-Pumpido, 2021).

Gracias a la convergencia de todas estas influencias, la vanguardia pictórica rusa ahondaría en las posibilidades, primero, de la fusión del cubismo y el futurismo, desarrollado por artistas como Kasimir Malévich,

Natalia Goncharova, Aleksandra Ekster o Liubov Popova, para, en un segundo tiempo, a partir de 1913, dar un salto cualitativo hacia propuestas abstractas suprematistas, solo parangonables, por época y calidad, a las del Neoplasticismo holandés (Petrova & Marcadé, 2005).

La importancia que la improvisación tuvo en el terreno de las artes escénicas y en la poesía Zaum, o sin sentido, precursora a su vez de las posibilidades dadaístas (Janecek, 1996; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018), es igualmente extrapolable al terreno musical. Las fórmulas maquinistas y cacofónicas exploradas por el futurista Luigi Russolo interesarían a un jovencísimo Dimitri Shostakóvich, baluarte de la música experimental de estos primeros años de socialismo ruso tras la Revolución de Octubre. No fue el único. Las utopías sonoras de los futuristas italianos encontraron inusitado eco en la Rusia de la década de 1920, con manifestaciones tan singulares como los trabajos de Léon Theremin –inventor en 1919 del instrumento electrónico que lleva su nombre–; los espectáculos del Teatro Proyeccionista de Solomon Nikritin; las experiencias con pianos preparados de Arseny Avraamov y su *Sinfonía de las sirenas*, ejecutada por primera vez en el puerto de Bakú en 1922 y compuesta para una *orquesta* integrada por motores de hidroplanos, sirenas de fábricas, barcos y locomotoras, y dos baterías de artillería que dirigía su autor desde una plataforma especial con la ayuda de banderas de colores; las instalaciones acústicas y electro-ópticas de Ilya Machkov; los métodos de análisis espectral y de síntesis de sonido de Boris Yankovski; la invención por Tambovstev de un instrumento para la reproducción de los sonidos y de la palabra, prototipo directo de los actuales *samplers*; el variófono, el melógrafo y el autopianógrafo de Yevgeny Sholpo, cuyo ensayo *El enemigo de la música* describía la *orquesta mecánica*, máquina musical capaz de sintetizar los espectros sonoros más complejos y transcribirlos sobre una partitura gráfica; el aparato electro-musical de Sergueiev, el de Pakhutchi y las primeras imágenes rodadas con sonido real de Dziga Vertov son solo unos pocos ejemplos (Nelson, 1993; Smirnov, 2013).

Los controles, la censura y la opresión en Rusia a partir de 1917 habían creado, sin embargo, una brecha entre el gobierno y los intelectuales. El poeta Nikolái Gumiliov fue acusado de participar en un complot

contra el gobierno, arrestado y fusilado en 1919, convirtiéndose así en el primero de los muchos escritores ejecutados durante la época comunista. Otros artistas, muchos de ellos poetas, optan por el exilio; otros, no tan afortunados, deciden quitarse la vida (Kelly & Sheperd, 1998).

El florecimiento de las más diversas tendencias musicales y literarias provocaron la oposición, virulenta y visceral, de los grupos de artistas proletarios, herederos del disuelto *Proletkult –Proletarskie kulturno-prosvetitelnye organizatsii*, u Organizaciones proletarias de cultura e ilustración– (Mally, 1990). Fueron creadas entonces dos instituciones, con el propósito de imponer una estricta ideología proletaria en la literatura y la música; La Asociación Rusa de Escritores (RAPP) y la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (ARMP) (Prieto, 2013), compuestas por miembros que apenas empezaban sus carreras literarias y musicales o que habían sido más activos en política que en música o literatura respectivamente (Nelson, 1993). El objetivo común de estas organizaciones era, por tanto, la simplificación de los medios expresivos para hacerlos entendibles a las masas y no sólo a una élite social –léase en el terreno musical, composiciones que incluyesen cantos revolucionarios y coros masivos (Ferec, 2004)–, rechazando cualquier vínculo con la *modernidad occidental*. Pese a ello, muy afortunadamente, durante el gobierno de Lenin –no particularmente afín a las tendencias modernistas de los músicos soviéticos–, una figura vendría a relajar las exigencias institucionales en materia artística: Anatoli Lunacharski, Comisario de Pueblo para la Instrucción de la Rusia soviética entre 1917 y 1929. Lunacharski tenía el firme propósito de desmarcar las propuestas artístico-culturales de la nueva república de las tradiciones y refinamientos burgueses preceptivos de los siglos anteriores. En contrapartida, promovió aquellas que exaltaban el mensaje revolucionario, en el que los argumentos vinculados a lo maquinista y lo obrero, tenían una particular relevancia, posibilitando así que la Unión Soviética viviera una década de incandescencia artística sin precedentes. Como intelectual bolchevique, Lunacharski alentó a los artistas a buscar la inspiración revolucionaria en sus creaciones, pero también defendió los logros culturales prerrevolucionarios como herencia legítima del proletariado.

Pese a ello, no debemos engañarnos; la ausencia de un programa ideológico claro para la proletarización de la música, las confusiones acerca de la naturaleza abstracta del arte y la necesidad de depender de compañeros de viaje que confirmasen el liderazgo político, fueron el motivo fundamental de la pervivencia de las narrativas culturales anteriores a la disolución del *Proletkult* en 1921, y en algunos casos, incluso antes de 1917 (Ferec, 2004). Junto a ello, la postura de Lenin relativa a que “*los problemas culturales no pueden resolverse tan rápidamente como los problemas políticos y militares*” (Lenin, 1937), seguramente relajaron el control de determinadas expresiones artísticas.

FIGURA 1. Vladimir Lenin y Anatoli Lunacharski en la inauguración del Monumento a la Emancipación del Trabajo el 1 de mayo de 1920.



Ello explica, por ejemplo, que la Asociación de Músicos Contemporáneos (ASM), fundada en Moscú en 1923 –mismo año de formación de la RAMP–, y a la que pertenecían compositores como Vladímir Miakovski, Pavel Lamm o Nikólaiv Roslavet, pudiesen aún durante estos

años, organizar conciertos de compositores europeos como Paul Hindemith, Darius Milhaud o Erik Satie en la Unión Soviética. No sólo esto; sus miembros, a su vez, ocupaban puestos en conservatorios y agencias estatales (Schwardtz, 1983), influyendo decisivamente sobre los más jóvenes compositores contemporáneos, como Aleksander Mosolov, Vissarion Shebalin o el propio Shostakóvich.

Un ilustrativo ejemplo de este aperturismo cultural, que amalgamaba las posibilidades de la música experimental y los sonidos cacofónicos con los preceptos de la RAMP, relativos a la música pro-revolucionaria, es la Sinfonía nº2 en Si mayor (Op. 14), titulada por Shostakóvich *A Octubre*, en honor a la revolución. Compuesta en 1927 como resultado de un encargo por parte del Comisariado para la Cultura con el fin de conmemorar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre.

Escrita en un solo movimiento dividido en dos partes, con la intervención de los coros en la segunda, la pieza utiliza técnicas muy avanzadas, en gran parte atonales, con influencias de Hindemith, Ernst Krenek y Alban Berg, sólo explicables por la influencia de la ASM, en la que las siete líneas melódicas dispares de las cuerdas de sus primeros fragmentos buscan encarnar el caos económico que asolaba el país antes de la citada revolución. La segunda parte es un canto de alabanza a Lenin y a la revolución. Los coros son introducidos por los bajos, que cantan las primeras estrofas en forma modal, como un himno lento. Luego, las sopranos aparecen polifónicamente en, lo que parece, una forma folclórica rusa. Esta sección culmina con la frase *Oh Lenin*. Un interludio sinfónico, con predominio de metal, sigue a la palabra *lucha*. A continuación, da comienzo un canto triunfal, loando la lucha por la libertad, llegando a su clímax al pronunciar la palabra *Octubre*. El fragmento final es un canto al significado revolucionario de ésta. Una breve coda orquestal, de modo triunfal, termina la sinfonía.

El éxito fue rotundo. La tonalidad había perdido en la República Soviética su valor universal. La primitiva ideología marxista se adaptaba a estos nuevos cambios estéticos que clamaban contra las intensas y líricas expresiones románticas y a favor, por el contrario, de las cuestiones sociales y revolucionarias.

2. STALIN, *LADY MACBETH DEL DISTRITO DE MTSENSK* Y LA CAÍDA EN DESGRACIA DE SHOSTAKÓVICH

Las confusiones acerca de la definición de qué era exactamente *música proletaria* encendió fuertes debates ideológicos en la Unión Soviética. Los líderes comunistas tomaron poco a poco la delantera, y como consecuencia de ello, Lunacharski dimite de su cargo en 1929, y la ASM cesa su actividad. Para escapar de la agitación política, algunos de los jóvenes compositores que habían frecuentado relaciones con la asociación deciden abandonar el país. Es el caso, por ejemplo, de Roslavet o Molosov, quienes marchan a Asia Central, donde durante un tiempo se dedicarán a la composición de música popular indígena.

El 23 de abril de 1932 se publica la Resolución del Partido Comunista “Sobre la Reforma de las Organizaciones literarias y artísticas”, que disolvía todas las organizaciones proletarias existentes, remplazándolas por sindicatos comunistas que decretaban una única doctrina estética, la del realismo socialista. Con la resolución de 1932, se ponía fin al período de flexibilidad artística que había caracterizado los primeros años de socialismo en Rusia, transfigurado ahora en reglamentación cultural dominada por el Estado.

Ese mismo 1932 es fundada en Moscú y Leningrado, la Unión de Compositores Soviéticos, cuyo firme propósito era el de velar y nutrir las directrices de la resolución. Para 1940 ya había sucursales de la formación en la mayor parte de la URSS.

De entre los compositores que se quedaron, algunos de ellos, como Shostakóvich, tratarían de continuar por el camino marcado por su propia intuición y sensibilidad. Así *La Nariz* (Op. 15), ópera en tres actos estrenada en 1930 en Leningrado, fue acusada de formalista por excesivamente experimental e inmediatamente retirada de cartel. No volvió a escucharse en Rusia hasta 1974. Efectivamente, sobre una surrealista narración de Nikolái Gógol, la ópera es, ciertamente, una de sus afirmaciones más modernistas, en la que se entremezclan composiciones propias del music-hall y de la tradición circense, exportadas a Rusia por los futuristas (McBurney, 2004). Pese a ello, aún en 1930, a tan solo un par de años de que se decretase la resolución del Partido Comunista de

1932, es pronto para inquietarse por las consecuencias de una retirada de cartel por parte de la RAMP.

Empujado durante un tiempo a centrarse en la composición de ballets y composiciones musicales para películas, en las que se significaba el optimismo preceptivo de los ideales de la Unión Soviética, que intencionalmente encubría la complicada realidad social de la URSS, Shostakóvich ambicionaba otro tipo de producciones. Deseoso de volver a la composición operística, concibe su célebre *Lady Macbeth del distrito Mtsensk* (Op. 29), estrenada en el Teatro Maly Óperny de Leningrado en 1934. Lo cierto es que *Lady Macbeth* no era una ópera en el sentido tradicional del término, sino más bien un experimento musical de acción cinematográfica que incorporaba elementos expresionistas y veristas. Su libreto, consagrado a la suerte de la mujer rusa en diferentes épocas, presentaba a la protagonista invalidada por la tiranía de una sociedad patriarcal.

El relato de la vida de la desdichada Katerina –Lady Macbeth– no es sin embargo original de Shostachóvich, quien se inspirará indirectamente en la novela de Nikolai Leskov, publicada en 1865, y de homónimo título a la ópera (Emerson, 1989). Y precisamente en esta época hay que enmarcar la historia y la exposición que en ella se hace de las problemáticas sociales de los personajes (Bebel, 1887). Leskov presenta una historia criminal que ilustra, de modo trágico, la pérdida de freno social y moral que el autor entrevé en las teorías nihilistas sobre la emancipación sexual de las mujeres en los últimos decenios del siglo XIX, temática en boga en estos y los próximos años en Rusia, como veremos más adelante.

Casada a un rico comerciante, débil y sin voluntad, Katerina Izmaïlova descubre el amor físico y pasional en los brazos de Sergueï, un joven y atractivo empleado de la familia. Para poder abandonarse en toda libertad a su deseo, envenena en primera instancia a su tiránico suegro, estrangula con la ayuda de Sergueï a su marido, y asfixia a su sobrina Fedia, única heredera de los bienes de los Izmaïlov. Descubiertos sus crímenes, los amantes son deportados a Siberia, donde, durante el trayecto, Sergueï mantiene relaciones íntimas con una prostituta, también

ella detenida. Loca de celos, víctima de una obsesión animal, Katerina se suicida precipitando a su rival con ella a las aguas del Volga.

La influencia de la obra de Leskov en la ópera de Shostachóvich, no obstante, oscilará entre dos lecturas que lo inspiran sustancialmente: una de índole social, a través de la película de Tcheslav Sabinski, que Shostakóvich ha visto en 1926; la otra, de carácter pseudo-erótico, proveniente de la licenciosa ilustración del relato de Leskov de Boris Kus-todiev.

Manifestación ejemplar de la demanda social soviética extrapolada al cine, *Katerina Izmaïlova* se presenta como una denuncia del sistema socioeconómico en vigor en las provincias rusas de la segunda mitad del siglo XIX, y la legitimación de la dialéctica evidente entre el reino de las tinieblas anterior a la Revolución y el amanecer de la razón, consecuencia directa de esta (Géry, 2012). Sabinski no duda en alterar sustancialmente la novela de Leskov, debilitando la línea amorosa y criminal, y añadiendo escenas que pretenden evidenciar el despertar de la conciencia revolucionaria de los empleados, los campesinos y los obreros explotados por los Izmaïlov. Esta segunda línea narrativa es reforzada por la radical transformación de los personajes masculinos principales, dotados de una serie de atributos que modifican sustancialmente la semántica de la intriga: Zinovi no es en este caso un marido débil, sino un pícaro optimista y emprendedor; Sergueï, es un parásito social, un vividor sin moral; el suegro, un explotador capitalista. Sabinski insiste en esta relectura social mostrando los crímenes de Katerina como la consecuencia directa e inevitable del arbitrio social que reina entre los Izmaïlov: la protagonista mata a su suegro porque es sorprendida por éste en los brazos de su amante, pero también porque ha engañado a los campesinos; mata a su marido para poder vivir con su amante, pero también porque éste, por codicia, ha matado previamente a uno de sus obreros. La película presenta las muertes al espectador, por tanto, como la expresión de una revancha social, despojando al relato de Leskov de su acento de cuento popular, en pos de su reconversión en narrativa de edificación socialista.

La adaptación de Shostakóvich de *Lady Macbeth*, sin embargo, no podría ser íntegramente comprendida sin la edición ilustrada de Leskov

publicada por Boris Kustodiev, quien, en sus litografías, enfatiza de manera evidente la dimensión erótica de la novela de Leskov. Lejos de la apariencia de comerciante respetable que Kustodiev confiere a la Katerina destinada a ilustrar *La Tormenta* de Ostrovski, su Lady Macbeth, por el contrario, aparece recurrentemente en posturas sugestivas, en ocasiones cercanas al espíritu de algunas de sus obras más osadas como *La esposa del comerciante y el brownie* (1922). Sabemos, además, que junto a las ilustraciones legítimas y oficiales elaboradas por Kustodiev, el autor había confeccionado un ingente número de variables eróticas sobre el tema, no destinadas a la publicación y destruidas por su familia tras su muerte por temor a las represalias políticas, y que, no obstante, sí fueron vistas por Shostakóvich antes de la concepción de su *Lady Macbeth*, condicionada ya en su imaginario irresolublemente.

Los temas de la sexualidad y la desalienación sexual de las mujeres habían estado particularmente de moda durante los años veinte en la Unión Soviética (Stites, 1990; Goldman, 1993). El más flagrante ejemplo del interés por la cuestión es, sin duda, el encarnado por la política Aleksandra Kollontai, cuyas proclamas sobre el amor libre le valdrían su oposición a Lenin (Kollontai, 1978). Las producciones cinematográficas y teatrales de estos años, por su parte, propondrían numerosos espectáculos relacionados con temáticas afines a la liberación de las mujeres y su sexualidad (Fitzpatrick, 1992); piénsese por ejemplo en los casos de la película de Abram Room *Cama y Sofá*, de 1927, en la que se abordaban cuestiones relativas a la posibilidad de una nueva moral, socialista y emancipadora, validada por el triángulo amoroso de sus protagonistas, o la pieza de teatro de Serguei Tretiakov de 1926 *¡Quiero un hijo!*, en la que se ahondaba en los problemas de reproducción marital. Pero el lapso de tiempo que separa la génesis de *Lady Macbeth* de sus primeras representaciones la condenarían a una disonancia fatal: a mediados de los años treinta, no son ya los debates sobre la sexualidad, y mucho menos la afirmación de la libertad sexual, los que estarían de actualidad. Las escenas de cama desaparecen visiblemente de las pantallas y escenarios.

El paso del erotismo latente de Leskov al exacerbado de Shostakóvich queda ilustrado en el episodio en el que Axinia, la criada de Katerina es

apresada por los empleados. El compositor transforma en violación colectiva la escena, completando en cierta manera el gesto interrumpido de Leskov, sustituyendo los placeres de la metáfora y el doble sentido por los de la plena y completa satisfacción de los deseos. En ella, todos los medios musicales expresan la violencia sexual: saturación del espacio sonoro, encadenamiento continuo de los motivos, rapidez de *tempo*, subida cromática de gritos que concluyen en un *fortissimo* paroxístico de la orquesta, seguido de un brusco silencio. Podríamos multiplicar los ejemplos en los que la atmósfera está saturada de violencia, cierto es, pero es ésta más sexual que social, pese a la intencionalidad de denuncia por parte del compositor, de la brutalidad de las relaciones sociales bajo la época zarista (Shostakóvich, 1934). La ópera de Shostakóvich se convierte así por tanto en una obra de los años veinte, desafortunadamente enmarcada en los años treinta, los de la normalización sexual, la prohibición del psicoanálisis, la toma de medidas a favor de la familia, la heroicidad de la figura maternal.

Tuvo un rotundo e inmediato éxito, sin embargo, hasta que Stalin acudió a una de sus representaciones en el Teatro Bolshoi. Pocos días después, un editorial anónimo –que pudo ser inspirado o aún escrito por el propio Stalin– en Pravda, el diario oficial del partido, bajo el título Caos en lugar de música (Anónimo, 1936), condenaría a la ópera, que contaba hasta el momento con 83 representaciones en Leningrado y 97 en Moscú, al síndrome orwelliano de 1984, por ser “una partitura neurótica y vulgar”. Acusando de abrumar al oyente deliberadamente con un flujo de sonidos embrollados, la publicación de Pravda provoca la estrepitosa caída en picado de la carrera de Shostakóvich y la retirada de Lady Macbeth de los teatros soviéticos durante tres décadas.

FIGURA 2. Columna de la crítica original de Pravda contra Shostakóvich del 28 de enero de 1936.



Los motivos de censura artística en tiempos de Stalin son innumerables: los más fundamentales y transparentes, como hemos visto, giran en torno a acusaciones de *formalismo* y *modernismo*, dos términos vagamente definidos que han sido utilizados por facciones conservadoras y modernistas dentro de la propia RAMP, para menospreciar y clasificar cualquier composición considerada antisoviética por burguesa, de difícil lenguaje y complicada comprensión para el pueblo. En cualquier caso, la modernidad, incluso definida como irreverencia, disonancia, irregularidad formal o incorrección política era mucho menos radical en *Lady Macbeth* que en *La Nariz*, la cual, aunque también fuertemente criticada por la RAMP, no obstaculizó la carrera del compositor (Wells, 2001). Pero ya no era 1930. La explicitación sexual de la obra parece configurarse, pues, como el punto central de la discordia, si bien, debiéramos considerar otras cuestiones subyacentes como la patente simpatía del libreto por la asesina de un tirano, a la que la supuesta frivolidad que, aparentemente éste hacía de los conflictos existentes entre los campesinos ricos y los pobres proletarios tampoco ayudaron. En definitiva, una historia de sexo, muerte y terror policial, o, en su defecto,

la materialización escénica de todo aquello que contrariaba la cuidada reputación –interior y exterior– de la URSS de los años treinta, bañada con una partitura ácida y de exacerbado sentido dramático que, sobradamente, valdría la afirmación de un desconocido pero perspicaz crítico musical cuando sentenció “*esto solo lo podría haber escrito un compositor soviético, impregnado en las mejores tradiciones de la cultura soviética*” (Grigoryev & Platek, 1981).

3. LA QUINTA SINFONÍA Y EL REGRESO TRIUNFAL DE SHOSTAKÓVICH. ¿ABANDONO DE PRINCIPIOS O LUCHA SIN PRECEDENTES?

La declaración de Shostakóvich como *enemigo del pueblo*, y el consecuente pánico por parte del autor, de la esperada irrupción en su casa del Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos –la NKVD, posteriormente sustituida por la GESTAPO–, se reflejan claramente en los golpes en la puerta que se distinguen en el Cuarteto para Cuerdas nº8 en Do menor (Op. 110) que compondría en 1960. Y no era para menos. Para el momento en que el compositor escribiese en 1937 los primeros compases de su Quinta Sinfonía en Re menor (Op. 47), en Leningrado ya había sido detenido el marido de su hermana, quien a su vez fue deportada a Siberia. Sus abuelos también habían sido desterrados. Shostakóvich afronta la composición de su nueva sinfonía, presa de una desmesurada carga emocional. La presión era mucha: ¿complacer a las opresivas instituciones artísticas soviéticas? ¿arriesgarse a una nueva *Lady Macbeth* con la que no tuviese tanta suerte? Para muchos, ni una cosa, ni otra.

FIGURA 3. *Dimitri Shostakóvich entre el público en la celebración del Homenaje a Bach celebrado en 1950.*



Encontramos paralelismos en la construcción semántica de Shostakóvich con otros compositores, como Bizet, Mahler, Thaikovsky y particularmente Beethoven –uno de los pocos autores clásicos que consiguieron sobrevivir al gusto soviético– (Huband, 1990), de los que se sirve en ocasiones para las construcciones melódicas de algunos temas, tratamientos orquestales y textura musical. Inspirándose en los modelos de la tercera y quinta sinfonía de Beethoven, desenvuelve, no sólo un lenguaje más clásico y entendible para un público proletario, sino un final glorioso y heroico acordes con los preceptos estalinistas que le valieron la admiración general y su readmisión entre los círculos ortodoxos intelectuales y artísticos del momento.

Siguiendo el modelo tradicional de cuatro movimientos, y el esquema de desarrollo de la novena de Beethoven, el primer movimiento, *moderato*, empieza con la cuerda en octavas, presentando un dramático tema, desarrollado ampliamente por la cuerda, hasta la introducción del segundo tema, que comienza en los primeros violines, acompañados por el ritmo palpitante de la cuerda. Una idea secundaria es presentada por la flauta, donde las palpitations de la cuerda terminan la exposición. Una marcha grotesca nos lleva a la culminación del movimiento, con gran intervención de los metales. La recapitulación devuelve al espectador a una calma misteriosa, transmitiendo sensaciones de inquietud.

El segundo movimiento, *allegretto*, constituye el scherzo de la obra. Distanciándose del sentimiento de pavor provocado por el primero, inicia con una entrada enérgica por parte de las cuerdas, y con el jugueteo de los vientos. De repente, un vals en forma de *länder* que hace pensar en Mahler, intercala sus melodías con un vals tranquilo para violín y arpa, y el scherzo, constituyendo un trío de paso frenético. Una rítmica coda pone fin al movimiento.

El tercer movimiento, *largo*, recobra un aire más introspectivo, más frío y triste, con la melodía de los terceros violines, a los que se añaden poco a poco los segundos y los primeros, evocando las propuestas del pueblo, y finalizando con una súplica desgarradora. El lamento y la esperanza resurgen en las solitarias voces del oboe, del clarinete y de la flauta respectivamente, conduciendo la desesperación y la impotencia a manos de los violonchelos, y progresivamente a todos los integrantes de la

orquesta, que culminan en una canción de cuna que transmite la turbación de aquél que se resiste a dormir sin saber si volverá a ver amanecer. Y de repente, como si de la nada fuese, aparece el cuarto movimiento, *allegretto non troppo*, abriéndose paso triunfalmente, con los vientos de metal anunciando su llegada, y dando el relevo al ritmo frenético y enloquecido de los violines. La música avanza, se retuerce sobre sí misma, adoptando nuevas y complejas formas, hasta llegar a una suerte de marcha fúnebre. El lamento prosigue, y poco a poco va tomando fuerza la sensación de victoria, hasta que finalmente, como si se arrasrase por el suelo, consigue ponerse en pie y celebrar la gloria del triunfo. Un triunfo agrídulce, forzado, impuesto, donde los violines y los timbales dejan entrever la amargura y el dolor de la victoria, acabando de forma agresiva, casi sin aliento, sin fuerzas.

Definida por Shostakóvich como una sinfonía lírico-heroica, el propio compositor afirmaría que:

La idea principal es la experiencia emocional y el optimismo triunfante del hombre. Quería mostrar cómo, venciendo una serie de conflictos trágicos, debidos a la lucha intensa que agita violentamente el alma humana, nace el optimismo como una concepción del mundo. Toda obra de arte contiene elementos autobiográficos y el tema de mi sinfonía es el de un hombre que se está haciendo (Fay, Shostakóvich: *A Life*, 2000).

Desconocemos si el subtítulo que acompañó a la obra, *la respuesta de un artista soviético a una merecida crítica*, fue voluntario, impuesto o añadido posteriormente. Tampoco sabemos si el glorioso final fue compuesto por Shostakóvich siguiendo los preceptos institucionales. Nos queda, en su descargo, la afirmación del magistral violinista y estrecho amigo del compositor, Mstislav Rostrópovitch:

El final es una tragedia. Irreparable. Estirada sobre el potro de la Inquisición, la víctima intenta todavía sonreír en su dolor. Quien crea que el final de la sinfonía es alegre, es realmente un idiota (Rostropóvich, 1984).

El director de orquesta Kurt Sanderling declararía posteriormente algo parecido:

Todos entendimos lo que estaba diciendo. No era el Triunfo de los poderosos, de los que estaban en el poder. No hubo necesidad de más explicaciones (Sanderling, 1996).

Shostakóvich nunca abandono la URSS, pese a haber tenido la posibilidad de hacerlo en varias ocasiones. Decidió quedarse y seguir componiendo, modulando su discurso musical para gustar a las masas, convencer a las instituciones, y hablar a aquellos que sabían escuchar. Porque alguien debía quedar para contar esa otra historia.

FIGURA 4. De izquierda a derecha: Mstislav Rostópovich, Dimitri Shostakóvich y Sviatoslav Richter en 1968.



4. CODA

Mucho se ha especulado con la postura política de Shostakóvich frente al Partido Comunista. El compositor nace en el año 1906, apenas once años antes de la Revolución de Octubre, la cual marcaría las primeras directrices de una educación nacional socialista, que habría de conocer en los próximos años un acervo y radicalización sin precedentes. Difícil es, consideremos en primera instancia, oponerse frontalmente a lo que se vive si no se conoce otra realidad.

Lo que sí sabemos es que Shostakóvich fue un hombre enormemente torturado con la idea de la muerte, y que vivió, sobre todo después del episodio en *Pravda*, consecuencia de su ópera *Lady Macbeth del distrito Mtsensk*, aterrizado por las posibles represalias de un sistema que, en ocasiones, –por no decir, de manera frecuente–, era aleatorio en sus denuncias por *anti-sovietismo*, e implacable en las penas impuestas y de ellas derivadas. Las posibilidades, sin embargo, de que Shostakóvich fuese un topo que escondiese mensajes ocultos en sus composiciones, como se ha especulado, es una cuestión bastante más improbable.

La principal referencia con la que contamos acerca de esta hipótesis es la publicación de las memorias del compositor, *Testimonio*, editada por Solomon Volkov, crítico musical huido de la URSS pocos años antes, (Volkov, 1979), en las que se afirma taxativamente esta posibilidad, y en las que se pone en boca del propio Shostakóvich la confesión de tales asuntos (Whitney, 1979). No obstante, es importante recordar que Volkov publica su obra en Estados Unidos, cuando el compositor hace ya cuatro años que ha muerto y no puede rebatir su escrito, al tiempo que la URSS, aún existente, se desmoronaba irremediamente. Esta última, especialmente cuidadosa con la imagen internacional que ofrecía, máxime en estos años de franca depresión, hizo lo que estuvo en su mano por impedir la publicación, al tiempo que se encargaba de promocionar contra-biografías del compositor que refutasen las tesis de Volkov (Lesser, 2011). Esta última coyuntura benefició sin duda al autor.

Debemos, además de todas estas cuestiones, estimar las declaraciones del entorno de Shostakóvich, y particularmente las de su viuda, relativas a la entrevista mantenida por este último con Volkov, que no superó los 30 minutos –escasos para las extensas revelaciones por éste planteadas–, en las que el compositor habría sido bastante más opaco en sus confesiones de lo que su biógrafo sugiere en *Testimonio* (Fay, 1980).

FIGURA 5. *Dimitri Shostakóvich votando en la elección del Consejo de Administración de Músicos Soviéticos en Moscú en 1974.*



La tardía filiación de Shostakóvich al Partido Comunista en 1960 tampoco ayudan a desmadejar esta maraña. Ampliamente criticado por ello, además de por sus incriminaciones a otros colegas supuestamente alejados de los preceptos soviéticos, el autor participó abiertamente en no pocos mítines por éste organizados, en los que, todo hay que decirlo, se limitaba a leer extensos y ardorosos manifiestos, con voz atona y sin vida, mientras su vista se clavaba en las páginas que los contenían, como si de un acto de resistencia a la confrontación con su público se tratase.

Muy seguramente, las composiciones de Shostakóvich no escondiesen ningún mensaje político anticomunista oculto. Más probablemente, el compositor fuese consciente de la imposibilidad de imprimir una libertad creativa total a sus partituras, al tiempo que su sensibilidad artística clamaba rabiosamente por transmitir su desazón frente a un sistema en el que alguna vez creyó, y que durante varios decenios torturó a unos compatriotas que supieron tácitamente apreciar en ellas su común desasosiego y desamparo. Como Rostrópovich, como la soprano Galina Vishnevskaya como el violonchelista Valentín Berlinski (Wilson,

2006), y como todos aquellos que, sensiblemente emocionados, clamaban bises en sus conciertos. Si en un entorno árido y hostil para el espíritu humano, teñido por la opresión y el miedo, el logro de que la creación artística propia, en cualquiera de sus formas y expresiones, sea capaz de reconectar, aunque solo sea momentáneamente, las sensibilidades de aquellos que no tienen voz, en un sentimiento común y comunitario, –¡tan simbiótico con el Comunismo! –, no es conquistar, díganme ustedes qué es.

5. REFERENCIAS

- Anónimo. (28 de enero de 1936). Caos en vez de música. *Pravda*.
- Atencia Conde-Pumpido, B. (2021). París, ¿capital de las vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la Primera Guerra Mundial. *Ricerche di Storia dell'Arte*, 133, 61-74.
- Baldassari, A. (2021). Icons of Modern Art, The Morozov Collection. [Iconos del Arte Moderno: La Colección Morozov]. Gallimard.
- Bebel, A. (1887). *Die Frau in der Vergangenheit*, [Mujer y Socialismo]. Schweizerische Volksbuchhandlung.
- Emerson, C. (1989). Back to the Future: Shostachóvich's Revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District", [Regreso al Futuro: La revisión de Shostakóvich de la "Lady Macbeth del distrito Mtsenks" de Leskov]. *Cambridge Opera Journal*, 1, 59-78.
- Emerson, C. (2011). Shostakóvich's "Lady Macbeth of Mtsensk". *All the Same The Words Don'ts Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition*, [De todos modos las palabras no desaparecen: ensayos sobre autores, heroes, estética y adaptaciones escénicas de la tradición rusa]. Academic Studies Press.
- Fay, L. E. (1980). Shostakóvich Versus Volkov: Whose Testimony? [Shostakóvich Versus Volkov: ¿Qué testimonio?], *Russian Review*, 39, (oct.), 484-493.
- Fay, L. E. (2000). *Shostakóvich: A Life*, [Shostakóvich: Una vida]. Oxford University Press.
- Ferec, A. (2004). Music in the socialist state [Música en el estado socialista]. En Edmunds, N. *Soviet music and society under Lenin and Stalin: The Baton and sickle*, [Música soviética y socialismo bajo Lenin y Stalin: la batuta y la hoz]. (8-18). Taylor & Francis Group.

- Fitzpatrick, S. (1992). *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, [El Frente Cultural: Poder y Cultura en la Rusia Revolucionaria]. Cornell University Press.
- Géry, C. (2012). La "soviétisation" des héritages du XIXe siècle: l'exemple de Nikolaï Leskov, *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, [La "sovietización" de las herencias del siglo XIX: el ejemplo de Nikolaï Leskov, *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*]. *Revue Russe*, (39), 29-38.
- Goldman, W. (1993). *Women, the State, and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917-1936*, [La Mujer, el Estado y la Revolución: Política familiar soviética y vida social, 1917-1936]. Cambridge University Press.
- Grigoryev, L., & Platek, I. (1981). *Shostakóvich: About Himself and His Times*, [Shostakóvich: Sobre él mismo y sus tiempos]. Progresso Publishers.
- Huband, D. (1990). *Shostakóvich's Fifth Symphony: A Soviet Artist's Reply...?*, [La Quinta Sinfonía de Shostakóvich: ¿la réplica de un artista soviético?], *Tempo*, (173), 11-16.
- Janecek, G. (1996). *Zaum: The transrational poetry of Russian futurism*, [Zaum: la poesía transracional del futurismo ruso]. San Diego University Press.
- Kean, B. W. (1983). *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in preRevolutionary Russia*, [Tosos los palacios vacíos: los mecenas del arte moderno en la Rusia pre-revolucionaria]. Universe Books.
- Kelly, C., & Shepered, D. (1998). *Russian Cultural Studies*, [Estudios Culturales Rusos]. Oxford University Press.
- Kirkman, A. (2016). *Contemplating Shostakóvich: Life, Music and Film*, [Contemplando a Shostakóvich: Vida, música y película]. Routledge.
- Kollontai, A. (1978). *Conferences sur la libération des femmes*, [Conferencias sobre la liberación de las mujeres]. La Brèche.
- Lenin, V. (1937). *New Economic Policy*.
- Lesser, W. (2011). *Music for silenced voices. Shostakóvich and his fifteen quartet*, [Música para voces silenciadas. Shostakóvich y sus quince cuartetos]. Yale University Press.
- Mally, L. (1990). *Culture of the Future: The proletkult Movement in Revolutionary Russia*, [Cultura del futuro: el movimiento prolekult en la Rusia revolucionaria]. University of California Press.
- Malraux, A. (1934). *L'art est une conquete*, [El arte es una conquista]. *Commune*, (septiembre-octubre), 68-71.

- McBurney, G. (2004). Declared dead, but only provisionally. Shostakóvich, Soviet music-hall and Uslovno ubityi, [Declarado muerto, pero solo provisionalmente. Shostakóvich, el music-hall soviético y los asesinatos condicionales]. En N. Edmunds, N. Soviet musci and society under Lenin and Stalin: The baton and sickle, [Música soviética y socialismo bajo Lenin y Stalin: la batuta y la hoz] (33-66). Taylor & Francis Group.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2018). *Dadá Ruso, 1914,-1924*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Nelson, A. (1993). *Music and the Politics of Culture in Revolutionary Russia 1921-1930*, [Música y Política en la Cultura Rusa Revolucionaria 1921-1930]. Ph.D. Dissertation. University of Michigan.
- Petrova, E., & Marcadé, J. C. (2005). *La Russie à l'Avant-Garde, 1900-1935*, [Rusia a la vanguardia, 1900-1935]. Fonds Mercator.
- Prieto, C. (2013). *Las artes en Rusia en 1917-1924*. Arte Universal.
- Rostropóvich, M. (1984). From a Conversation with Mstislav Rostropóvich. 410-509-2. (Ribkey, J. Entrevistador, & D. Grammophon, Editor)
- Russian Museum State, Tate Tetriakov Gallery, Ekaterina Cultural Foundation. (2004). *The Knave of Diamonds in Russian Museum*, [La Jota de Diamantes en los museos rusos]. Palace Editions.
- Sanderling, K. (1996). Performers on Shostakóvich: Kurt Sanderling, [Artistas sobre Shostakóvich: Kurt Sanderling]. *DSCH Journal*, (6) 14.
- Schwardtz, B. (1983). *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1981*, [Música y vida musical en la Rusia soviética, 1917-1981]. Indiana University Press.
- Semenova, N. (2018). *The Story of Sergei Shchukin and His Lost Masterpieces*, [La historia de Sergei Shchukin y sus obras de arte perdidas]. Yale University Press.
- Sheinberg, E. (2000). Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakóvich, [La ironía, la sátira, la parodia y lo grotesco en la música de Shostakóvich]. Ashgate.
- Shostakóvich, D. (1934). *My Opera, Lady Macbeth of Mtsensk*, [Mi ópera, Lady Macbeth de Mtsensk]. *Modern Music*, 23.
- Sitsky, L. (1994). *Music of Repressed Russian Avant-Garde 1900-1929*, [Música representativa de la vanguardia rusa 1900-1929]. Praeger Publishers Inc.
- Smirnov, A. (2013). *Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*, [Sonido en Z. Experimentos con sonidos y música electrónica a principios del siglo XX en Rusia]. Koenig Books.

- Stites, R. (1990). *The Women's Liberation Movement in Russia*, [El movimiento de liberación de la mujer en Rusia]. Princeton University Press.
- Volkov, S. (1979). *Testimony: the Memoirs of Dimitri Shostakovich*, [Testimonio: las memorias de Dimitri Shostakovich]. Harper&Row.
- Volkov, S. (2004). *Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*, [Shostakovich y Stalin: la extraordinaria relación entre el gran compositor y el brutal dictador]. Knopf.
- Wells, E. A. (2001). *Lady Macbeth and Sexual Politics in the Stalinist Era*, [Lady Macbeth y la política sexual en la era de Stalin]. *Cambridge Opera Journal*, 163-189.
- Whitney, C. (8 de noviembre de 1979). *Soviet Calls Memoirs of Shostakovich "Fake"*, [La URSS llama a las Memorias de Shostakovich "bulo"]. *New York Times*, 19.
- Wilson, E. (2006). *Shostakovich: A Life Remembered*, [Shostakovich: el recuerdo de una vida]. Faber&Faber.

PROPUESTAS PARA EL ANÁLISIS Y LA
INCORPORACION DE FUENTES AUDIOVISUALES EN
INVESTIGACIÓN ETNOGRÁFICA: MÚSICA POPULAR
GALLEGA, MUJERES MAYORES Y SECCIÓN
FEMENINA DE FALANGE ESPAÑOLA

AARÓN PÉREZ-BORRAJO¹³⁰
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Este capítulo se configura a partir de mi experiencia en el trabajo con fuentes audiovisuales y en base a los profundos debates suscitados a la hora de reflexionar sobre cómo efectuar su análisis y cómo materializar su incorporación en mi investigación doctoral. Dirigida por la Prof. Dra. Matilde Olarte (Universidad de Salamanca) y por la Prof. Dra. María Jesús Pena (Universidad de Salamanca), esta se encuentra adscrita al Programa de Doctorado de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca, llevando por título provisional: "La Sección Femenina y la construcción cultural de la provincia de Pontevedra: género y folklore (1939-1977)".

El objetivo general de esta investigación consiste en analizar el papel llevado a cabo por la Sección Femenina respecto a los usos, funciones y a la construcción de imaginarios e identidades de género a partir del folclore. Para ello, abordo la actividad musical de las agrupaciones de Coros y Danzas de la provincia de Pontevedra durante el segmento temporal 1939-1977. Esta estuvo subordinada a las doctrinas y a los idearios nacionalsindicalistas y nacionalcatólicos. El ámbito temporal de

¹³⁰ Personal Investigador en Formación en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Salamanca (USAL). aaronborrajo@usal.es. ORCID iD: <https://bit.ly/3nbfSBn>.

este estudio se circunscribe al período de oficialidad institucional de esta entidad, desaparecida tras la disolución del Movimiento Nacional en 1977 con arreglo al Real Decreto-ley 23/1977.

Sin embargo, la selección de este ámbito temporal difiere y contrasta con la planteada por otros autores. Este podría ser el caso de Murcia y su tesis doctoral sobre las agrupaciones de Coros y Danzas de la Región de Murcia (2018). Dicho investigador opta por trabajar un escenario temporal que abarca desde 1939 hasta 1978. Dicha elección le otorga la posibilidad de examinar la transición del Régimen hacia un contexto de preautonomías. Aunque estas no se definan hasta la vertebración de los pactos autonómicos de 1981, su creación estaba garantizada en virtud del artículo 137 de la Constitución de 1978. Con todo esto, únicamente pretendo exponer las múltiples posibilidades que surgen al intentar definir una investigación. Estas diferencias a la hora de delimitar y concretar escenarios, a pesar de las posibles similitudes temáticas, no son más que decisiones que cada autor va tomando a lo largo de su experiencia personal de investigación.

Inicialmente, el planteamiento metodológico de mi trabajo doctoral se articulaba a partir de la profundización en cuatro categorías principales: fuentes bibliográficas, fuentes documentales, fuentes orales y fuentes hemerográficas. Sin embargo, en el transcurso de esta primera etapa de investigación comprendí que la dimensión audiovisual aportaba una información sumamente interesante, accesible y que merecía ser incorporada. En este sentido, hablar de fuentes audiovisuales durante el Franquismo implica hacer referencia al Noticiario Documental o NO-DO, plataforma oficial del Régimen, activa entre 1942 y 1981, y que ofrecía productos tales como: noticiarios, documentales en blanco y negro, documentales en color y Revista Imágenes.¹³¹ Con un rol hegemónico y con una funcionalidad eminentemente propagandística, ejerció un

¹³¹ El papel del cine documental en el NO-DO ha sido analizado en aportaciones como las de Matud (2007) y Matud (2008).

monopolio informativo hasta la aparición de Televisión Española (TVE).¹³²

En primer lugar, la utilidad del Noticiero Documental no sólo se debe a los datos que las fuentes audiovisuales pueden proporcionar, sino a que estas nos facilitan el acceso a la comprensión y a la visualización del contexto espacial y social en el que la actividad musical tiene lugar. Es decir, aportan una información contextual y performativa que supera con creces las descripciones que nos aportan, por ejemplo, las fuentes documentales. Sin embargo, este potencial debe ser matizado puesto que, indudablemente, las prácticas que se nos muestran en la pantalla están sometidas y subordinadas tanto a los corsés ideológicos y sociales del Franquismo como a las limitaciones técnicas de esta plataforma audiovisual. Por ello, resulta tan importante identificar lo que ocurre como lo que se oculta o se omite: las presencias y las ausencias.

Al mismo tiempo, el NO-DO también puede funcionar como herramienta para conectar con las informantes durante el trabajo de campo, contribuyendo a amplificar procesos de investigación paralelos. Este es uno de los objetivos principales a desarrollar en este capítulo. Más allá del análisis filmico, la incorporación de este tipo de fuentes incrementa el alcance de otros métodos de investigación, abriendo así nuevas posibilidades. Si reflexionamos sobre la importancia de presentar y de compartir material fotográfico o documental para reforzar y establecer una relación, para estimular una conversación, para profundizar en aspectos de nuestro interés, o para materializar una reciprocidad y un aporte mutuo entre la informante y el investigador: ¿Por qué no utilizar las fuentes audiovisuales de idéntica manera en las entrevistas con mujeres informantes mayores? En la actualidad, la digitalización de estos documentos audiovisuales y la fácil portabilidad de los aparatos necesarios para

¹³² A pesar de circunscribir la huella audiovisual de la Sección Femenina a los noticieros y a los documentales producidos y emitidos por el NO-DO, también debemos hacer referencia a su presencia en la producción cinematográfica española de la época. En este sentido, cabe destacar la investigación de Amador sobre el retrato filmico de las actividades musicales y culturales de esta organización en películas como *Ronda Española* (1952) (2003, pp. 101-119).

su reproducción facilitan la aplicación de este proceso en una investigación etnográfica.

2. METODOLOGÍA

En primer lugar, para considerar y valorar la implementación de esta propuesta metodológica en mi investigación etnográfica, fue preciso efectuar un vaciado del corpus audiovisual del NO-DO. El análisis del Noticiero Documental fue realizado en el marco de una estancia internacional en el Centro de Estudios Interdisciplinarios do Século XX (CEIS20) de la Universidade de Coimbra (UC).¹³³ Esta se llevó a cabo entre septiembre y noviembre de 2021, siendo dirigida y supervisada por el Prof. Dr. Jorge Seabra (Universidade de Coimbra, Instituto Politécnico de Tomar).

La producción audiovisual del Noticiero Documental se encuentra digitalizada en su totalidad por la Filmoteca Española de Radio Televisión Española (RTVE).¹³⁴ De este modo, tras concluir con dicha fase de revisión filmica, generé una muestra compuesta inicialmente por 515 fuentes audiovisuales relacionadas con mi objeto de estudio. Estos 515 ítems se desglosaban en 486 noticiarios, 5 documentales en blanco y negro, 10 documentales en color, y 14 fuentes pertenecientes a la Revista Imágenes.

Para la selección de las fuentes filmicas más pertinentes opté por el escrutinio de los programas de mano asociados a cada uno de los noticiarios. Estos también se encuentran digitalizados y disponibilizados en el espacio web de la Filmoteca Española. Mi proceso de trabajo consistía en leer tantos programas como partes tuviera el noticiero: A, A - B, o A - B - C. La información que estos proporcionan a modo de resumen es significativamente completa. Si la lectura de esta fuente documental me indicaba o sugería la aparición de cuestiones relacionadas con el ámbito gallego o con la dimensión músico-popular, procedía a la visualización de dicha sección. A veces estas alusiones eran muy explícitas,

¹³³ Espacio web del CEIS20 (UC): <https://bit.ly/3F84RXr>

¹³⁴ Sitio web de la Filmoteca Española dedicado al NO-DO: <https://bit.ly/3HMD5S4>

pero otras no tanto. En caso de que la sección analizada incluyese material de interés, pasaba a ser registrada y convenientemente citada.

Se estableció un modelo para citar estas fuentes audiovisuales de manera sistemática. Se debían cubrir los siguientes campos: número y parte de noticiario, fecha de emisión, título de la sección, minutaje de la sección, y enlace al sitio web en el que el noticiario se encuentra digitalizado. Con todo, es importante hacer referencia a que la Filмотeca Española dispone de un buscador de noticiarios por palabras clave. No obstante, consideré que apostar por este procedimiento podía suponer la pérdida de información relevante en función de si la palabra clave aparecía en el título de sección o en el programa. Esta elección personal implicó un trabajo más arduo, pero útil dentro de esa noción tan extendida de optimización de recursos.

Los criterios temáticos que justificaban la selección y la conexión entre estas fuentes audiovisuales fueron los siguientes: Sección Femenina, Coros y Danzas, música popular gallega, prácticas músico-populares, y eventos tradicionales y folclóricos. A pesar de que en un principio no me circunscribí exclusivamente a mi escenario geográfico, posteriormente extraje aquellas fuentes vinculadas a mi ámbito espacial para valorar su incorporación al trabajo de campo. Esta amplitud inicial respondió al interés en conocer y en comprender qué proponía esta misma institución en otras regiones, reflexionando sobre cuáles eran los motivos que estaban tras las posibles semejanzas y diferencias.

Ahora bien, una vez examinamos y revisamos todo este corpus audiovisual, surgen las siguientes preguntas: ¿Qué hacemos con él? ¿Cómo procesamos y gestionamos este volumen de fuentes? El primer paso es proceder a su registro. En este caso, clasifiqué estos archivos fílmicos en cuatro categorías en función del tipo de producto al que responden: noticiario documental, documental en blanco y negro, documental en color y Revista Imágenes. El procedimiento empleado para su recopilación y citación ya ha sido comentado anteriormente. En resumen, realizar esta primera muestra fílmica puede funcionar como punto de partida: es el resultado final de vaciado del NO-DO y sirve como base a partir de la cual construir y erigir el trabajo posterior.

Completado el inventario, nos encaminamos hacia la siguiente etapa: la descripción de las fuentes. Este trabajo consiste en resumir y en sintetizar la información más relevante que aparece en estos filmes, promoviendo la generación de ideas e impresiones sobre los mismos. No obstante, el desarrollo de estas últimas deberá realizarse en otro apartado diferenciado y posterior. La utilidad de esta herramienta de trabajo a la hora de enfrentarse a un volumen de fuentes tan grande es evidente. Posibilita una visión panorámica sobre todas ellas, lo que nos ayuda a discernir qué documentos filmicos nos pueden servir para abordar un aspecto concreto de la investigación.

Las fases de registro y de descripción de las fuentes audiovisuales están acompañadas por una última etapa analítica. De acuerdo con el modelo de análisis filmico propuesto y adaptado por el Prof. Dr. Jorge Seabra para este objeto de estudio, cada noticiario o documental debería someterse a una descomposición y fragmentación a partir de dos tablas compuestas por ítems diferenciados. La primera de ellas divide el documento en función de sus secciones, indicando los planos que las componen. Este, unidad filmica y narrativa básica, es el elemento que posibilita la citación del archivo audiovisual de una forma sistemática, científica y objetiva:

(...) a numeração de plano pode ser utilizada para indicar o início e o fim de citação, tal como fazemos quando pretendemos fazer uma afirmação que tenha por base uma ideia expressa entre várias páginas de um livro (Seabra, 2014, pp. 71-72).

La segunda tabla únicamente se aplica a la sección del noticiario de nuestro interés. Nuevamente con el plano como unidad de medida, se analiza cómo los planos sonoro y visual actúan de manera conjunta para configurar el discurso narrativo. Dentro del ámbito sonoro deberíamos responder a categorías como: narración (diálogos, modulaciones); música (preexistente, original, diegética, no diegética, etc.); ruido (clasificación tipológica y naturaleza diegética o no diegética); y anotaciones personales. En plano visual atenderíamos a factores como: escala (variable en función de la figura humana); ángulo (variable en función del objeto enfocado); cámara (movimiento y posición respecto al objeto);

personajes (caracterización física y psicológica); espacio (dentro y fuera del campo); acción; y anotaciones personales.

En el momento en el que estas fuentes audiovisuales son identificadas, registradas, descritas y analizadas formalmente, podemos pasar a la siguiente fase: la discriminación o diferenciación entre filmes de alto interés y filmes complementarios. Esta labor resulta necesaria cuando manejamos una muestra de 515 fuentes. El hecho de que estas sean lo suficientemente valiosas como para haber sido seleccionadas no implica que todas aporten información que vaya a ser utilizada en la investigación. Por ello, una primera criba de la muestra inicial obtuvo como resultado una segunda submuestra compuesta por 70 fuentes. El criterio temático seleccionado para la composición de esta compilación se basó en la adscripción de lo que se recoge en el plano visual y sonoro a Galicia, así como a su dimensión cultural y músico-popular.

Efectuado este proceso, la siguiente etapa consistiría en identificar cuáles son las fuentes audiovisuales más adecuadas e interesantes para su incorporación al trabajo de campo en esta investigación etnográfica. En este sentido, si tenemos en cuenta el escenario espaciotemporal al que se circunscribe este trabajo doctoral, comprenderemos que emplear archivos filmicos dedicados a otras regiones del estado español quizás no sea lo más adecuado. Por ello, para realizar esta selección partimos de la submuestra filmica de 70 fuentes a la que anteriormente nos hemos referido. Los criterios de elección dependerán del papel que estos filmes puedan jugar en las entrevistas con mujeres informantes mayores.

Habitualmente, estos documentos audiovisuales se refieren a Delegaciones Locales o a agrupaciones de Coros y Danzas en vez de a agentes culturales o individuos concretos. Este hecho dificulta la identificación de informantes potenciales. Debido a ello, en muchas ocasiones nos vemos abocados a valernos de las conexiones que podamos ir estableciendo durante el trabajo de campo. Por ejemplo, podemos poner en práctica esta estrategia si entrevistamos a una mujer mayor perteneciente a una Delegación Local de la cual nos consta su aparición en el NO-DO. Tras la visualización conjunta del filme, quizás pueda identificar quiénes son las personas que aparecen en él. En resumen, el acceso a informantes a partir de fuentes audiovisuales es una empresa

sumamente compleja. Demanda un gran trabajo de documentación previo, una configuración de mapas conceptuales específicos por Delegación Local, y no siempre garantiza un resultado positivo o satisfactorio.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A la hora de hablar de investigación etnográfica nos referimos al proceso de descripción y de análisis de un grupo o de una comunidad a partir de los datos extraídos u obtenidos gracias a prácticas y herramientas ligadas al trabajo de campo. Generalmente, las investigaciones etnomusicológicas o dedicadas al estudio del folclore musical –como en este caso– se adscriben al ámbito etnográfico. Con todo, antes profundizar en la incorporación de fuentes audiovisuales en esta dimensión, es preciso establecer una diferenciación entre los archivos filmicos preexistentes y aquellos que nosotros mismos podemos producir durante este proceso, a caballo entre el documento etnográfico y el cine documental. En este caso, nos situamos ante fuentes audiovisuales que funcionan como recursos complementarios. Son documentos filmicos gestados por instituciones franquistas con una finalidad propagandística y divulgativa.

Sin embargo, ¿Cómo implementar estas fuentes en una experiencia etnográfica articulada a partir del trabajo de campo? En principio, distinguimos entre dos tipologías principales: la aplicación indirecta y la aplicación directa. Probablemente podamos reflexionar sobre la idoneidad o el valor de estas denominaciones. No obstante, ambas cumplen con su función, estableciendo ámbitos claramente diferenciados entre sí y sirviendo como punto de partida y marco operacional. Para profundizar en estas dos categorías, examinando las distintas posibilidades que nos ofrecen, me gustaría plantear el estudio de caso uno de los primeros noticiarios emitidos por el NO-DO. Concretamente, analizaremos la sección titulada "Santiago de Compostela" del Noticiario No. 6, emitido el 8 de febrero de 1943.¹³⁵

Esta noticia nos muestra la Clausura del VII Congreso Nacional de la Sección Femenina celebrado en Santiago de Compostela en 1943. La

¹³⁵ Noticiario No. 6 (08/02/1943). "Santiago de Compostela": <https://bit.ly/3n8J9g0>

sección da comienzo con un número musical y coreográfico asociado a prácticas músico-populares pretendidamente gallegas en las que claramente se observa una repartición de responsabilidades musicales en función del sexo del agente cultural: ellas bailan, ellos tocan.¹³⁶ Esta fuente filmica respalda la información proporcionada por autoras como Martínez sobre la composición femenina de los grupos de danzas, los cuales únicamente estaban acompañados por un número limitado de instrumentistas varones (2012, p. 238). Este evento musical transcurre en la Praza das Praterías, espacio colindante con la Catedral de Santiago de Compostela. En esta noticia, la imagen y el sonido parecen no corresponderse: no están en sincronía. Sin embargo, esto no quiere decir que no se trate del sonido original.¹³⁷ El empaste deficiente entre el plano sonoro y el plano visual revela las carencias técnicas del NO-DO, al menos durante su primera etapa.

Si atendemos a la locución del narrador en voz en *off*, sobresale el hecho de que no se refiere a bailes populares gallegos, sino a danzas españolas de naturaleza antigua y tradicional. En esta selección narrativa, la cual responde al discurso oficial del Franquismo difundido a través de órganos de propaganda como el propio NO-DO, percibimos la presencia ideológica y uniformizadora de un supranacionalismo español que funciona como aglutinante estatal. Su objetivo principal consiste en evitar que cualquier tipo de regionalismo pueda transformarse en un nacionalismo competidor de carácter interno.

¹³⁶ Podría ser discutible si la distribución de funciones musicales se realiza en función del sexo o del género de los agentes culturales que intervienen en la actividad musical. A pesar de ello, es probable que durante este periodo la noción de género no funcionase como categoría analítica o como fórmula para la ordenación social, al menos si la contemplamos desde una óptica franquista.

¹³⁷ Las dudas acerca de si el plano sonoro de esta sección se corresponde con el sonido original se deben a que la misma música popular es utilizada en otra noticia relativa a Galicia. Concretamente, me refiero a la sección "El Caudillo en Galicia", perteneciente al Noticiero No. 18, emitido el 3 de mayo de 1943. En definitiva, es plausible que esta muiñeira sea ajena a lo que vemos en pantalla, siendo añadida durante el proceso de montaje, o puede que se corresponda con el sonido original de la sección más antigua. Sin embargo, nunca podrá ser considerada como el sonido original de ambas noticias. Autoras como Busto también se refieren a este caso a la hora profundizar en la reutilización de música en el NO-DO, indicando el empleo de este mismo material musical en el Documental "Tarea y Misión" (DOC BN 147) de 1944 (2016, p. 224).

La consciencia sobre el potencial ideológico y subversivo de prácticas músico-populares como las que aparecen en este fragmento obliga al Régimen a intervenir a través de la Sección Femenina, aportando una interpretación determinada y altamente ideologizada sobre el hecho cultural. Este propósito justifica una lectura musical configurada a partir de interpretaciones tergiversadas sobre conceptos como «tradición», el cual funciona como instrumento para la legitimación de dinámicas musicales diseñadas e inventadas desde su propio presente histórico. Se emplea el argumento de que si se fomentan tales prácticas es porque, supuestamente, estas siempre fueron así.¹³⁸

Por otro lado, en este número musical podemos confirmar que no sólo son ellas las que se responsabilizan del ámbito performativo, sino también quienes actúan como espectadoras. Pudiera parecer que nos situamos ante un espacio musical hecho por y para mujeres. Aquí, su puesta en escena, la exposición de su cuerpo en movimiento, y su participación artística y política en un espacio público es tolerada y permitida en tanto en cuanto funciona al servicio de una institución adscrita al Movimiento Nacional. Las afiliadas que asisten como espectadoras, las que consumen este número musical, contemplan la concretización de la labor que ellas mismas están llevando a cabo: se manifiesta así la importancia de su trabajo.

Estas mujeres aparecen convenientemente uniformadas, exhibiendo una igualación entre todas ellas que se materializa a través del factor estético. Este se conecta con conceptos como «corporización» u «homogeneización». En definitiva, podría representar metafóricamente uno de los grandes objetivos del falangismo: la superación de la lucha de clases a partir de la integración nacional (Molinero, 2013, p. 182, p. 188). A mayores, finalizando con el número musical que nos ocupa, se introduce una *pseudo*-danza de carácter histórico. Más allá de que los

¹³⁸ Durante el Primer Franquismo, esta riqueza cultural fue utilizada como argumento para avalar la grandeza de España como imperio. Por ello, se promovió la deslocalización de las prácticas músico-populares bajo la premisa de una España unida cantando al mismo son y representada por igual. Sin embargo, resulta interesante señalar la sincronía entre el cambio de rumbo ideológico del Régimen tras 1945 y la transformación de su visión sobre lo popular. El nuevo modelo, basado en la intervención y en la adscripción territorial de este tipo de manifestaciones, se orientó a la conversión de los posibles nacionalismos internos en «sanos regionalismos» (Martínez, 2012, p. 238).

bailarines no cambien de coreografía, o de que el espectador continúe escuchando el mismo material musical, llama la atención la incorporación de parejas mixtas y la utilización de un traje de reminiscencias cortesanas.

Tras esta primera parte musical, nos encontramos con una segunda mitad dedicada a la exaltación de Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la Sección Femenina, por parte de las afiliadas y de las autoridades locales. La aparición sistemática del saludo romano nos sitúa *de facto* en el Primer Franquismo. Será sólo después de la derrota del Eje en 1945 cuando se efectúe una progresiva desconexión institucional con esta dimensión simbólica, evitando cualquier tipo de representación pública que pueda asociar al Régimen a un fascismo internacionalmente derrotado y condenado (Pérez-Borrajo y Matas, 2021, p. 685). El recorrido triunfal que la Sección Femenina realiza por la ciudad gallega demuestra el peso de esta organización durante este período. Esta congrega a una multitud curiosa y reclama la presencia de los mandos institucionales y gubernamentales. En este sentido, la representación audiovisual de esta organización en el corpus audiovisual del NO-DO irá en paralelo a su papel en la esfera política: de la presencia a la ausencia.

Gracias al análisis de esta fuente audiovisual podemos extraer mucha información de diversa índole: argumental, temática, propagandística, musical, formal, estructural, etc. A partir de esta labor de documentación surgen múltiples preguntas, y todas estas cuestiones se pueden incorporar a las entrevistas con mujeres informantes mayores. En esto consiste, en definitiva, la aplicación indirecta de fuentes audiovisuales en el trabajo de campo. Por ejemplo, la visualización de la sección "Santiago del Compostela" podría ayudar a generar preguntas como las siguientes:

1. ¿Qué prendas formaban el traje regional gallego? ¿Identificas como tal lo que vemos en el primer número musical de esta sección?
2. ¿En las agrupaciones de Coros y Danzas de tu Delegación Local también había una diferenciación entre sexos a la hora de bailar y de tocar instrumentos? ¿Este marco podía ser transgredido?

3. ¿Reconoces el baile o el material musical tradicional gallego que aparecen en este número musical?
4. ¿Qué elementos formaban parte del uniforme de las afiliadas de la Sección Femenina? ¿Qué valores representaban? ¿Tenía alguna funcionalidad más allá de una dimensión uniformizadora o ideológica? ¿Todas las afiliadas podían tener acceso a uno? ¿Cómo se conseguía? ¿Quién lo proporcionaba?
5. ¿En tu Delegación Local se bailaban danzas históricas como las que vemos al final de este número musical? ¿La música empleada en estos eventos también era de procedencia popular? ¿Por qué crees que aquí sí se toleraba esta transformación estético-visual y la presencia de parejas mixtas?
6. ¿Cualquier afiliada podía asistir a los Congresos Nacionales de la Sección Femenina?
7. ¿En qué tipo de acontecimientos o eventos solía participar musicalmente tu Delegación Local?
8. ¿Cuál era la implicación institucional y popular que había en las diferentes actividades musicales que organizaba y realizaba tu Delegación Local?
9. ¿Cuál era el imaginario compartido entre las afiliadas sobre la figura de Pilar Primo de Rivera? ¿Alguna vez pudiste conocerla, verla o escucharla?

La aplicación indirecta de fuentes audiovisuales en investigación etnográfica se resumiría en la incorporación de preguntas a la entrevista a partir de lo que hemos analizado previamente. En función del caso, se puede valorar la posibilidad de visualizar el propio film junto a la informante.¹³⁹ Como es evidente, las preguntas anteriormente planteadas no deberían ser formuladas de esta forma durante el trabajo de campo. A lo sumo, podrían figurar en el guión que manejamos a la hora de plantear una entrevista semiestructurada, formato por el que se opta en esta investigación. Sin embargo, debemos atenernos constantemente a la noción de «accesibilidad cognitiva». Esta exige que formulemos las

¹³⁹ Si tenemos en cuenta el contexto de investigación en el que se puede aplicar esta técnica, este procedimiento podría situarse en una posición intermedia entre las dos dimensiones metodológicas contrapuestas que aquí se presentan.

cuestiones de tal forma que nuestras interlocutoras nos puedan entender.

Con todo, también podemos aplicar las fuentes audiovisuales en las entrevistas de manera directa. Es probable que, debido a la fecha de producción, y atendiendo a la edad media de la muestra de informantes, el estudio de caso que se ha abordado anteriormente no funcione bien en esta modalidad. No obstante, si tenemos en cuenta que la actividad del NO-DO se prolongó hasta 1981, podremos encontrar muchos ejemplos útiles. Esencialmente, dentro de este bloque metodológico diferenciamos entre tres grandes categorías: documentos filmicos en los que las informantes aparecen como participantes, documentos filmicos en los que se recogen eventos y personas que las informantes reconocen, y documentos filmicos cuyo contenido funciona como estímulo para dirigir la conversación hacia aspectos de nuestro interés.

La primera categoría probablemente sea la más compleja. Demanda un gran trabajo previo y no siempre se obtiene un resultado positivo e interesante para la investigación. El trabajo doctoral desarrollado por Busto (2016) puede considerarse como una de las pocas iniciativas dedicadas a este escenario espaciotemporal que contempló la aplicación de fuentes audiovisuales durante el trabajo de campo. Esta autora sólo encontró a una informante que apareciese en alguno de los productos filmicos producidos y emitidos por el NO-DO. Concretamente, se trata de una mujer de Santiago de Compostela cuya participación con una agrupación de Coros y Danzas no especificada fue registrada por el NO-DO en 1943 (Busto, 2016, p. 100).

Tal y como hemos comentado anteriormente, en este tipo de fuentes no se identifica a personas individuales, a veces ni siquiera a las Delegaciones Locales a las que se adscriben los grupos que interpretan los números musicales que vemos en el NO-DO. Esta barrera impide la identificación directa de informantes a partir de los archivos filmicos. Sin embargo, si conocemos la Delegación podremos orientarnos, dirigirnos a informantes potenciales adscritas a esta organización local y preguntarles si son capaces de reconocer a las personas que aparecen en el film. Ellas incluso pueden ayudarnos a establecer un primer contacto.

Si este hecho llegara a producirse, la fuente documental se introduce en la entrevista. Como si fuera una fotografía, nos permite recorrer conjuntamente momentos que pertenecen a su pasado. Le proporcionamos un recuerdo visual y fomentamos la reflexión sobre este, abordando también lo extradocumental: aquello que sucedió, pero que las cámaras no recogen. Es decir, nos situamos en un punto concreto, el evento grabado, pero nos dirigimos hacia ideas que ni siquiera podemos imaginar. Este, en principio, sería el contexto ideal para la incorporación directa de fuentes audiovisuales en investigación etnográfica.

Autores como Kvale consideran que aspectos como la sensibilidad y la empatía son habilidades fundamentales que el investigador debe adquirir (2011). En este sentido, al utilizar este tipo de estrategias no sólo obtenemos una información más específica y profunda, sino que promovemos una dinámica de reciprocidad bidireccional que también debe ser valorada. Dirigimos la conversación hacia aquellos ámbitos que son de nuestro interés, pero al mismo tiempo rescatamos y proporcionamos a la informante algo que pertenece a su pasado y a su memoria. En resumen, estas herramientas metodológicas traspasan lo académico para adentrarse en el terreno de lo emocional y de lo personal, fortaleciendo así la relación entre la informante y el investigador.

Las dos tipologías restantes quizás puedan parecer menos interesantes, pero son igualmente útiles. Concretamente, la segunda consistiría en implementar en la entrevista fuentes audiovisuales que exhiben acontecimientos que las informantes reconocen, aunque no hayan participado en ellos. Aquí podemos pensar en ejemplos como festividades o ferias populares en las que, entre muchas otras cosas, aparecen prácticas asociadas a la música tradicional. Este podría ser el caso del Carnaval y del entierro de la Sardina, eventos ampliamente documentados en el NODO.¹⁴⁰ El hecho de que estas mujeres mayores conozcan la realidad que se presenta en el plano filmico se debe a que son acontecimientos que

¹⁴⁰ En este caso, podría servir como ejemplo uno de los primeros noticiarios en los que se recoge audiovisualmente el Entierro de la Sardina: Noticiario No. 69 A (24/04/1944). "Celebración del Entierro de la Sardina en Murcia": <https://bit.ly/3HRHkf6>

disponen de un formato estándar que se repite año tras año, independientemente de la incorporación de posibles variaciones.

Por último, la tercera tipología de incorporación directa de fuentes audiovisuales en investigación etnográfica consistiría en visualizar conjuntamente el documento con la informante, convirtiéndolo así en un recurso para estimular el diálogo y el intercambio de ideas. No tenemos que circunscribirnos a lo que aparece en la imagen, sino que podemos ahondar en sus implicaciones, en aquello que más nos interese en función de cuál sea nuestro objeto de estudio. Es decir, debemos seleccionar un archivo filmico que describa alguna situación específica sobre la que queramos profundizar. Un ejemplo podría ser algo tan específico como las exhibiciones del Frente de Juventudes, temática recurrente en el NO-DO.¹⁴¹ Visualizando un ejemplo como este, podemos ayudar a la informante a recuperar recuerdos, a rescatar aspectos que haya podido olvidar y que sean de interés, o simplemente establecer un punto de partida a partir del cual articular toda una conversación.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo ha quedado patente la importancia del Noticiero Documental como plataforma audiovisual hegemónica del Régimen. Esta funcionó como una herramienta de propaganda y de adoctrinamiento, impactando directamente en la sociedad española y sirviendo como catalizadora de las consignas ideológicas promulgadas por el Franquismo. Su campo de acción fue sumamente amplio, puesto que pretendía analizar y radiografiar una realidad nacional e internacional adecuadas a la óptica franquista. Como parte de su actividad, se encargó de exponer y de difundir aquellas prácticas musicales populares y tradicionales pretendidamente españolas, trasladando así el trabajo de la Sección Femenina al conjunto de la población española. Por esta razón podemos justificar el interés a la hora de incorporar las fuentes

¹⁴¹ Durante los primeros años del NO-DO podemos encontrar múltiples secciones relativas a las prácticas musicales del Frente de Juventudes. Véase el siguiente: Noticiero No. 13 (29/03/1943). "El Frente de Juventudes celebra el día de la canción": <https://bit.ly/3tdRq5R>

generadas por esta plataforma al estudio de las agrupaciones de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange.

El objetivo de esta aportación ha consistido en reflexionar sobre cómo implementar este tipo de materiales en una investigación etnográfica adscrita al ámbito de la etnomusicología. Para ello, se ha definido la existencia de dos grandes categorías a la hora de valorar su aplicación en el trabajo de campo: indirecta o directa. El primer bloque, expuesto a partir del trabajo con el Noticiero No. 6 (08/02/1943), evidencia cómo el análisis filmico puede traducirse en la creación de preguntas a incluir en la experiencia de campo. El segundo bloque, en cambio, se concentra en la incorporación directa de las fuentes audiovisuales durante la entrevista con la informante, atendiendo a cuestiones como si ella aparece en el propio film, si reconoce los acontecimientos o manifestaciones que en él se muestran, o si una visualización conjunta nos permite incidir en aspectos de nuestro interés. La idoneidad sobre la adopción de una u otra categoría dependerá tanto de nuestros intereses como de nuestras posibilidades.

En definitiva, las propuestas que aquí se plantean, dedicadas al análisis y a la incorporación de fuentes audiovisuales en investigación etnográfica, sirven para profundizar en los relatos, para examinar los discursos oficiales y personales, y para facilitar una mejor conexión con las informantes durante el trabajo de campo. En primer lugar, nos permiten ahondar en cuestiones específicas con informantes potencialmente interesantes. En segundo lugar, posibilitan la comparación entre las narraciones institucionales que transmiten los archivos filmicos y las experiencias y cosmovisiones personales de mujeres que formaron parte de la Sección Femenina. En este escenario, la opinión oficial se enfrenta directamente a la opinión popular sin mediadores e investigadores que actúen como intermediarios. En base a lo visualizado, la informante puede refutar, ratificar o matizar. Por último, con este tipo de procedimientos también correspondemos el esfuerzo que hacen estas mujeres al compartir sus recuerdos y vivencias. Se establece así una relación bidireccional que no sólo se fundamenta en la extracción, sino en la aportación.

5. AGRADECIMIENTOS Y APOYOS

Esta investigación ha sido desarrollada gracias al apoyo del Grupo de Investigación Reconocido "Intangible Heritage, Music and Gender International Network" (IHMAGINE) de la Universidad de Salamanca. Concretamente, este trabajo ha sido realizado en el marco de los siguientes proyectos de investigación: "La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular (1917-1961)" (Proyecto Referencia HAR2017-82413-R: Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. IP: Dra. Matilde Olarte); y "De mujeres e identidades culturales: roles de género y circulación de patrimonio musical español" (Proyecto Referencia SA004G19: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. IP: Dra. Matilde Olarte). Por último, también me gustaría hacer extensible estos agradecimientos a la Prof. Dra. Matilde Olarte (USAL), a la Prof. Dra. María Jesús Pena (USAL) y al Prof. Dr. Jorge Seabra (Universidade de Coimbra, Instituto Politécnico de Tomar).

6. REFERENCIAS

- Amador Carretero, P. (2003). La mujer es el mensaje. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismo/s*, 2, 1-32.
- Busto Miramontes, B. (2016). La Galicia proyectada por NO-DO. La arquitectura del estereotipo cultural a partir del uso del folclore musical (1943-1981). Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Constitución Española. Boletín Oficial del Estado, núm. 311, 29 de diciembre de 1978.
- Kvale, S. (2011). Las entrevistas en investigación cualitativa. Morata.
- Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). En P. Ramos (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (229-254). Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- Matud Juristo, Á. (2007). El cine documental de NO-DO (1943-1981). Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid.
- Matud Juristo, Á. (2008). La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO. *Historia y Comunicación Social*, 13, 105-118.

- Molinero Ruiz, C. (2013). Falange y la construcción del régimen, 1939-1945. La búsqueda de unas bases sociales. En M. Á. Ruiz (coord.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (181-198). Institución «Fernando El Católico».
- Murcia Galián, J. F. (2018). *Música, refolklorización e identidad: los grupos de Coros y Danzas en Murcia desde la posguerra hasta la preautonomía (1939-1978)*. Tesis doctoral: Universidad de Salamanca
- Pérez-Borrajo, A., Matas de Íscar, I. (2021). La II Concentración de la Sección Femenina (El Escorial, 1944). Funciones, espacios, y límites conductuales a partir de la dimensión músico-popular. En M. del Pozo (dir.), A. Rodríguez (coord.), *Estudios interdisciplinarios de género (679-694)*. Thomson Reuters Aranzadi.
- Real Decreto-ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 83, 7 de abril de 1977, 7768-7770.
- Seabra, J. H. (2014). *Cinema: tempo, memória, análise*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

LA CREACIÓN MUSICAL DE JUAN VARA: MÚSICA DESVELADA DESDE LA OTRA ORILLA

CARLOS VILLAR-TABOADA
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

En el panorama de la música gallega contemporánea, un grupo de compositores nacidos entre 1954 y 1962 protagonizó, desde la década de los años ochenta, una profunda renovación que respondió a la transformación de su propio contexto: el empuje de la tradición folclórica popular y del sistema tonal declinó, en favor de una diversificación técnica y estilística, desde posturas mayoritariamente individualistas, que elevaron la música, en el canon cultural gallego, a un rango de normalización poética homologable al de las demás artes, con tintes cercanos a lo postmoderno (Villar-Taboada, 2004). Entre estos músicos, varios de los cuales fundaron y protagonizaron las primeras actuaciones de la Asociación Galega de Compositores, se destaca Juan Vara, cuya música demandaba atención por parte de la investigación musicológica.

2. OBJETIVOS

Se asume la hipótesis de trabajo de que el compositor Juan Vara se haya influido por la tradición musical germánica, en sus líneas postromántica y expresionista, por su adopción de un marco armónico cromático o abiertamente pantonal y porque, desde un posicionamiento artístico sumamente personal, ha sabido forjarse una rica iconografía simbólica mediante la que evoca el encanto poético de lo misterioso.

Los objetivos que se derivan de lo anterior consisten en identificar los elementos que cimientan su lenguaje musical, especialmente en lo referido al tratamiento de la armonía y de lo tímbrico, y en comprender

la naturaleza de sus referentes y de sus planteamientos poéticos correspondientes, conjugando el examen técnico con la reflexión sobre sus implicaciones estéticas.

3. METODOLOGÍA

Se plantea un examen selectivo de la obra creativa de Juan Vara, mediante un comentario analítico selectivo de sus partituras, para elucidar qué define su técnica musical; y mediante el escrutinio crítico de sus escritos autoanalíticos, para discutir su pensamiento estético. Todo lo anterior se ha contrastado con el propio compositor en diversas entrevistas, de formatos variados, mantenidas a lo largo del tiempo, así como en las escasas referencias bibliográficas existentes, donde es retratado como un músico proclive a gestos de gran capacidad expresiva (Villar-Taboada, 2007, p. 237), con imágenes evocadoras que despiertan la inquietud por el misterio de su encantamiento tímbrico (Villar-Taboada, 2011, p. 211), o decantado por la ambigüedad atonal (López Cobas, 2013, pp. 271-272).

4. RESULTADOS

Compositor y docente, Juan Vara García (A Coruña, 1959) ganó desde los noventa un considerable prestigio, primordialmente como músico sinfónico y por el sugerente imaginario simbólico que nutre sus creaciones. Aunque estudió en los conservatorios de A Coruña y Vigo, no duda en señalar explícitamente como “el artista más decisivo” en la definición de su poética y de su técnica al compositor catalán Josep Soler (1935). Profesionalmente ejerció como docente en el conservatorio coruñés, hasta su jubilación, en 2020. Preocupado por la defensa del patrimonio musical de Galicia y comprometido con su difusión, ha colaborado en la catalogación de los fondos musicales depositados en el Archivo Musical de Galicia, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña. Además, es uno de los fundadores de la Asociación Galega de Compositores, en la que ocupó diversos cargos directivos.

Puede contar como auténticos éxitos profesionales los encargos recibidos para aportaciones sinfónicas, por parte de entidades del prestigio de

la Orquesta Sinfónica de Galicia –en varias ocasiones–, la Fundación Autor y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. Pero esas obras orquestales no restan interés al resto de su producción, también cuidada al detalle y de una calidad técnica comprometida inequívocamente con el respeto a intérpretes y público, pues son músicas entendidas como actos comunicativos.

El referente lingüístico y estético reconocido, Josep Soler, con quien estableció contacto musical y personal desde 1983, es seguido en su gusto por la expresividad, su admiración por Wagner y la apelación al oyente desde una emotividad intimista (Villar-Taboada, 2003, p. 98), que técnicamente proporciona modelos para el tratamiento de la disonancia en contextos armónicos pantonales. También señala Vara afinidades con el estadounidense Carl Ruggles (1876-1971), por utilizar la armonía cromática como un elemento expresivamente tensional, capaz de sugerir atmósferas de un cierto misticismo. Como buen conocedor tanto de la tradición musical como del panorama más actual, también valora aportaciones de maestros posteriores, como “algunas proyecciones expresivas de Ligeti”, según precisa. La síntesis de todo ello confiere la definición más original a su música, que navega en el mar de la pantonalidad.

El compositor es muy elocuente al describir su música, aclarando su preferencia por la pantonalidad como herramienta armónica principal:

Hasta la fecha (1998), sus obras camerísticas y sinfónicas no se apoyan en un método compositivo único, sino que el objetivo sensorial deseado en diferentes momentos es lo que determina el empleo de un sistema concreto con sus recursos propios. De todas formas, puede señalarse como hilo conductor, hasta hoy, la aplicación del total cromático en la sistematización pantonal, buscando y resultando una atmósfera específica que encuentra una correspondencia tangencial con la síntesis derivada del impresionismo francés y de la segunda escuela vienesa (Vara, 1998).

Su reducido catálogo, con una veintena de títulos, podría confundir en su relativa parquedad de no atender al extremo cuidado con que está revisada su escritura, minuciosa en su atención a las consecuencias de cada nota, desde sus primeras composiciones. Puede identificarse una indagación hacia caminos progresivamente más complejos: las obras

iniciales son pianísticas, las siguen otras camerísticas y para cuerdas y, finalmente, llegan las obras sinfónicas, donde describe un gradual acercamiento a lo dramático mediante la introducción de la voz: recitada en *Enigmas de la temporalidad* (2008), y ya cantada en *Noche más allá de la noche (Tres cantos de Antonio Colinas)*, su más reciente proyecto concluido, de 2009.

Definen los inicios compositivos la *Invención n° 1* (1987) y las tres *Piezas breves* (1983-1987), que comenta así el propio compositor:

Constatada la posibilidad de que las diferentes estructuras sonoras provoquen no ya percepciones igualmente diferentes, sino variaciones en la percepción misma, me resulta claro intentar encajar la música que escriba [...] dentro de un espectro emocional que se teje y se aparece en mi personal itinerario y del que, por sus características, no puedo desprenderme. Las presentes tres piezas son un ejemplo válido de tal intento. No están organizadas en base a una planificación tonal clásica, sino a métodos derivados de la evolución misma de la tonalidad [...]. En cada una de las piezas, los momentos finales requirieron un cuidado especial, a fin de que el discurso no encuentre una detención dudosa o forzada. Se diría que se encuentran envueltas en una atmósfera desolada, misteriosamente estremecida por los soplos de catárquica tristeza, temor, dulzura resignada, tensión, melancolía (Vara, 1991).

El texto, elocuente del pensamiento estético del autor, apegado a un gran deseo comunicativo, delata raíces románticas. Vara adjudica tácitamente a la pantonalidad un valor premeditadamente ambiguo, porque esa indefinición, lejos de restar, amplía el marco de libertad expresiva que necesita para transmitir una emotividad que siente propia.

La *Pieza breve n° 1* (1983) es justamente un comienzo representativo de lo antedicho, por su concepción armónica, dotada con un sentido de atracción propio de la tonalidad, y enriquecida mediante un tratamiento libre de la disonancia, con fines expresivos, en pequeños grupos de notas, cromáticamente saturados. La voz melódica, donde tal característica resulta más evidente, prolonga algunas notas para crear puntos de reposo que sirven como focos de atracción. La sucesión entre los diferentes segmentos se basa en relaciones básicas (ampliación, transposición, oposición). Por contraste, la generación de tensiones queda garantizada gracias a sonoridades diferentes, entre las cuales se prefieren aquellas más disonantes respecto del comportamiento normal de la

tonalidad común, como las basadas en el tritono. Así, aunque en la estructura profunda funcionen esquemas tonales, la superficie del discurso, liberada de ataduras, discurre por cauces atonales. Todo esto se puede observar en la primera figura, presentada en tres pentagramas para facilitar la observación del análisis. Se señalan ahí los fragmentos melódicos cromáticos, los grupos cromáticamente saturados, los puntos de reposo, y la sonoridad contrastante.

FIGURA 1: Fragmento (cc. 1-7) de la *Pieza breve n° 1* (1983)

The image shows a musical score for a piano piece, annotated with various analytical terms. The score is written on three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The time signature is 3/4. The tempo is marked '♩ = 48'. The score is annotated with several terms in Spanish, including 'tricordo cromático', 'Ampliación', 'Tetracordo cromático', 'Transposición (3ª M ascendente)', 'Trisecuencia cromática', '5ª arm.', 'introducción del tritono básico', 'Ampliación', 'tritono', 'Trisecuencia cromática (2ª M ascendente)', 'sonoridad contrastante', 'tritono básico', and 'Puntos de reposo'. The annotations are connected to specific notes or groups of notes in the score by dashed lines.

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Las estrategias compositivas dirigidas a preservar una sonoridad armónica pantonal se retoman en la *Pieza breve n° 2* (1986). Aquí, la solución adoptada implica múltiples perspectivas (figura 2). La voz superior utiliza la armonía cromática, incluso duplicando líneas a distancia de cuarta justa. La otra utiliza pequeños motivos, agrupados desde los dos hexacordos por tonos enteros, alternándolos. La armonía por tonos enteros es defectiva: los hexacordos nunca se muestran completos. Pero, lejos de perjudicar la fluidez da música, esa disposición permite no condicionar excesivamente la sonoridad global resultante y, además, favorece una ambigüedad armónica enriquecedora. Así, la combinación de dos enfoques armónicos diversos —cromático y tonos enteros—, define, nuevamente, un entorno armónico que no es ni tonal, ni atonal, sino pantonal, el preferido por Vara. En el pasaje recogido en el segundo ejemplo, estos materiales son utilizados para transitar desde un contexto de hemitonía saturada (el pentacordo cromático), pasando por un pequeño clímax con pentacordos derivados, hacia un reposo sobre el eje

mi-si –con un intervalo de quinta justa de claras connotaciones tonales– . Estos procedimientos evidencian una calculada variedad armónica, sobre la que Vara ha trabajado no intuitivamente –para crear oposiciones– , sino minuciosamente –para generar una continuidad orgánica fruto de una transformación paulatina de la sonoridad– línea

FIGURA 2: Fragmento (cc. 15-21) de la *Pieza breve n° 2* (1986)

Escalas por tonos enteros:
 - Heptacordo A: do-re-mi-fa-sol-la-si
 - Heptacordo B: do#-re-mi-fa-sol-la-si

pentacordo cromático
 triacordo derivado de A
 triacordo derivado de B
 pentacordo derivado de A
 pentacordo derivado de B
 triacordo derivado de A
 triacordo derivado de B
 A: tritacordo derivado de A
 B: tritacordo derivado de B

doble línea cromática descendente (a distancia de 4^{ta})

línea cromática superior
 línea cromática inferior

sus. con funciones de eje

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Insistiendo en ideas semejantes, la *Pieza breve n° 1* «Ravel in memoriam» (1987) añade un elemento nuevo: una referencia a otra obra. El homenaje a Ravel se plasma compositivamente en una alusión motivica a la *Rapsodie espagnole* del maestro francés. Además, se vuelve a recuperar, en el final de la pieza, el diseño melódico-rítmico principal presentado al comienzo y nuevamente basado en breves giros cromáticamente descendentes. El reposo final se alcanza mediante un aligeramiento de la sonoridad, que pasa de seis elementos en los compases iniciales a cuatro y tres en los finales, reflejando una voluntad de no concluir dubitativamente.

Tras las primeras composiciones, Vara encaró paulatinamente proyectos de mayor extensión y creciente complejidad. Primero optó por proseguir al piano, con *Invencción n° 1* que comenta prolijamente en las notas al programa del estreno:

La *Invencción* para piano es una composición a dos voces en que se intenta reflejar la presencia de una atmósfera cargada de inquietud. Las dos líneas sonoras consiguen la cohesión lógica del discurso merced a un juego interválico rigurosamente sopesado, que crea un claro equilibrio de fuerzas en rápido movimiento, unas sonoridades propias del contenido emocional manifestado y una forma global en que las voces

recurren a procedimientos contrapuntísticos como necesidad estética y estilística (Vara, 1989).

Sabemos así que las técnicas contrapuntísticas son respuesta a una demanda “estética y estilística” de expresar inquietud. La *Invencción n° 1* —cuya numeración no ha continuado—, comparte con las anteriores composiciones el control interválico como seguro de cohesión motivica, pero difiere en lo concerniente a la organización formal, que, ahora sí, sigue un esquema ternario cerrado (la tercera sección repite la primera). Tal característica, exigida en un contexto tonal, es gratuita en armonía pantonal, eximida de tal resolución para resultar coherente. Consecuentemente, su finalidad es expresiva: cerrando la forma, el compositor ilustra la inquietud que menciona cuando comenta obra: que da vueltas, pero no se resuelve; que gira y se agita, pero no alcanza una solución.

FIGURA 3: Fragmento (cc. 47-56) de *Invencción n° 1* (1987)

The figure displays a musical score for a fragment of 'Invencción n° 1' (1987). The score is written on a single staff in 3/4 time. The first part, labeled '(mano derecha)', shows a melodic line with annotations: 'modelo' (circled), 'progresión' (circled), and 'progresión' (circled). This is followed by an 'acorde de 7ª dim. (enlace)'. Below the staff, a 'Reducción analítica de la melodía' is shown, with annotations: 'descenso pseudocromático', 'movimiento ascendente' (indicated by a dashed line), and 'movimiento simétrico' (circled notes).

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Los contornos melódicos del motivo inicial (figura 3) inciden en el equilibrio interválico y, por eso, la irrupción del acorde de séptima disminuida supone un corte anunciador de un evento estructuralmente relevante: los siguientes cuatro compases, que ponen fin a lo anterior para conducir hacia la siguiente sección. Bajo una apariencia sencilla, la música de Vara esconde un calculado proceso de escritura interválica.

Tras las comentadas experiencias pianísticas, Vara se aventuró en ampliar progresivamente los efectivos instrumentales, buscando un lenguaje más dramático, algo patente al incorporar la voz, en las últimas composiciones, como instrumento definitivo para tal meta poética. La primera composición de este camino exploratorio fue el dúo *Tiempo para una distancia secreta*, inicialmente (1990) escrito para

violonchelo y piano, con otra versión para violín y piano (1992). Vara expuso su comentario autoanalítico, donde declara buscar una representación emocional de “percepciones muy concretas”

La finalidad consiste en representar lo más claramente posible en una estructura musical los efectos causados por tales percepciones. Teniendo en cuenta el cómo y la manera en que la mente se ve afectada, el mejor procedimiento constructivo es organizar el material musical en forma cíclica, en un sólo movimiento. [...] El movimiento interválico y armónico de toda la pieza se deriva de las propiedades unificadoras y resolutorias de la pantonalidad (Vara, 1991).

Resulta novedosa en su trayectoria la asociación entre intención expresiva y forma cíclica, quizás comprensible como una flexibilización del esquema, más estático, de la *Invención n.º* □ Además, las propiedades “unificadoras y resolutorias” atribuidas a la pantonalidad señalan un reconocimiento explícito de los argumentos por los que usa esta armonía: una solución a caballo entre la capacidad expresiva implícita en la atonalidad libre –que emancipa al compositor su comunicación– y la jerarquía y el orden sintáctico tonales, que habilitan una construcción semántica. Finalmente, respecto al plano estético –explicado más adelante–, desde la elocuencia del título se apunta hacia una poética evocadora, nostálgica del misterio y de la memoria erosionada por el tiempo, que confunde sus objetos hasta convertirlos en emociones.

El mismo horizonte estético protagonizaba otro proyecto de la misma época, aún no materializado como estaba originalmente previsto, pero inequívocamente significativo de las inquietudes creativas subyacentes: *Confines de la desolación*, para orquesta de cuerdas. Además de insistir en intenciones poéticas evocadoras de atmósferas misteriosas y lugares fronterizos, supone un claro precedente de *Aparición en la distancia secreta* (1994), para idéntica plantilla, que inaugura la fructífera relación entre Vara y la Orquesta Sinfónica de Galicia, prolongada desde entonces. Resulta evidente la continuidad de este particular imaginario musical, casi narrativo, casi novelado –no en vano señalé la investigación de lo dramático como argumento axial de la trayectoria de Vara–, en *Tiempo para una distancia secreta*. Ciertamente, prosigue su personal exploración del espacio ideal de aquella antedicha “distancia secreta”, que viene a ser la localización ficticia, cerca del idílico ámbito

de los sueños, de su arte. En esta composición, tal espacio se asocia al empleo del tritono, ejemplarmente ambiguo –e interesadamente misterioso y rico por las interpretaciones a las que invita– en el contexto armónico pantonal, porque puede ser el más estable o el más inestable, según sus tensiones se organicen en términos tonales o atonales: es el ámbito de la frontera, del límite. Evidentemente, tal asociación no deja de ser arbitraria, pero es un símbolo apropiado, que ayuda a comprender tanto aspectos técnicos del discurso sonoro como del mismo tiempo –ahora “aparecido”, según el desarrollo poético del compositor–; orientaciones concernientes al plano de lo genuinamente significativo. El uso de este imaginario introduce un cierto componente programático que supone un primer paso, plenamente coherente en Vara, en su exploración de la expresión dramática.

Otro rasgo destacable de la composición es la tímbrica, homogeneizada a través del conjunto de cuerdas. Esa uniformidad sonora cobra relieve por facilitar la creación de armonías elaboradas y permitir revisiones de los demás parámetros. Buena muestra de ello se da en la construcción de los climas: repetición de motivos mínimos, progresiva conquista del registro agudo, uso de unísonos o ampliación de los intervalos melódicos, habitualmente conjuntos, a grandes saltos.

El imaginario onírico, poblado de recuerdos misteriosos, teñidos de lo secreto, también inspira la siguiente composición, para un infrecuente dúo de oboe y vibráfono: *Aquel recuerdo ahora desvelado* (1996). Continúa desarrollando el espacio idílico localizado en la “distancia secreta”, desvelado al oyente que desee escuchar:

La pieza *Aquel recuerdo ahora desvelado* trae a la memoria algo extraño que sucedió en algún momento, transformándose en un recuerdo íntimo que viene a ser revivido por el discurso musical que el oboe e el vibráfono plantean. Lo que sucedió tuvo lugar en la Segunda Realidad, allí donde el espíritu experimenta una exaltación irremediable (Vara, 1996).

La nueva “Segunda Realidad” es la instancia desde la cual Vara invita a disfrutar de la “Arcadia soñada” que la música sugiere, evocándola con imágenes vagas y sugerentes. La estrategia poética resulta

conocida: invita a un viaje emotivo por un mar de sonidos, ofreciendo como puerto para la travesía un discurso verbal lleno de símbolos atractivos.

Y todo este afán por contar sin describir, por sugerir sin mostrarlo todo, despierta con plenitud en *La novia de medianoche* (1997), banda sonora original para el filme homónimo de Antonio Simón. La fusión de la música con la narración visual resulta exitosa, siendo esa inclinación hacia lo misterico de la que siempre está teñida muy apropiada para ilustrar un argumento intrigante, originariamente escrito por Buñuel, donde la música enriquece el relato “contando” sin palabras.

FIGURA 4: Fragmento (cc. 220-229) de *Música para un poema desconocido* (1998) [partitura en do]

The image shows a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed are vibraphone (vib.), trumpet (tr.), clarinet/bassoon (cl.b.), violin (v.), viola (vc.), and cello/bass (cb.). The score is in C major and 8/8 time. Annotations include: 'por tonos enteros' (whole tones) above the vibraphone part; 'trícordo de tonos enteros' (triad of whole tones) in the violin part; 'tetracordos paninterrálicos (sonoridades neutras)' (pan-interracial tetrads (neutral sonorities)) in the violin part; and 'nueva sonoridad' (new sonority) in both the vibraphone and violin parts.

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Si en la anterior obra el filmico era el texto extramusical detonante, la siguiente, *Música para un poema desconocido* (1998), dará una vuelta de tuerca, aludiendo a otro, ahora elíptico; sólo implícito. Escrita para un variado conjunto instrumental (clarinete, trompa, percusión, violín, violonchelo y contrabajo), esta pieza pretende establecer, según el compositor, posibles analogías con un poema; desconocido por él mismo, pero intuido, cuya temática alude a una atmósfera de soledad.

Técnicamente, vuelve a emplearse un calculado trabajo interválico para construir el tejido polifónico, ahora guiado por la percusión. Resulta inevitable recordar cómo el particular timbre del vibráfono fue reivindicado en *Aquel recuerdo ahora desvelado*, precisamente como realización del imaginario poético del autor relacionado con la memoria, con lo misterioso, con la expectación y lo sorprendente.

Claramente, el punto de partida es un juego, una provocación al oyente, para que escuche la obra; pues ¿quién no sentiría curiosidad por escuchar una música que nace por un poema desconocido? Se trata de una petición de complicidad al público, un gesto de humor irónico que reivindica la comunicabilidad musical. Así, el simbolismo utilizado alrededor del sonido y las necesariamente arbitrarias correspondencias establecidas entre imágenes fantásticas y técnicas musicales concretas, asumen un renovado valor: elementos que suscitan una percepción sonora que el compositor busca controlar en sus aspectos germinativos, predisponiendo favorablemente para una audición atenta; una escucha sólo parcialmente condicionada, para conducir hacia la sugestiva distancia secreta de la música de Vara.

El pasaje analizado (figura 4) representa un buen ejemplo del control de la sonoridad –timbre y armonía– exhibido por el compositor. Situado tras un clímax, y con funciones de enlace, este segmento muestra su técnica de transición armónica: desde los tonos enteros hacia la introducción de semitonos. El instrumento que conduce la línea melódica de referencia es el vibráfono, de timbre resonante, muy apreciado por Vara por su capacidad para prolongar su sonido en el tiempo, como un eco – como una constante actualización de la memoria del pasado–. Siguiéndolo puede observarse una primera parte (cc. 220-227) donde claramente se suceden las dos escalas por tonos enteros. El resto del conjunto instrumental sigue el mismo marco armónico, pero diferenciándose: primero, las cuerdas sólo utilizan un tricordo derivado, y luego, apoyadas por el clarinete bajo, tocan dos tetracordos paninterválicos –los más neutros en la pantonalidad–, todo en valores rítmicos largos. Los tetracordos significan el cambio: similares a la sonoridad inicial, preparan, sin embargo, la nueva, protagonista a continuación (cc. 228-229), en

una única línea melódica enriquecida por la participación de varios instrumentos.

Atractivo del ejemplo es el uso de las armonías por tonos enteros y por tetracordos paninterválicos, pues tienden marcadamente a la neutralidad y al equilibrio, y tal carácter, por indefinido, es muy coherente con las intenciones poéticas del compositor, determinadas por lo evocador, lo misterioso; lo impreciso.

A raíz del éxito de *Aparición en la distancia secreta*, la Orquesta Sinfónica de Galicia encargó una nueva composición destinada a orquesta sinfónica: *Al fondo del espejo de la noche* (1997), donde nuevamente muestra su admiración por las armonías wagnerianas y la técnica del *leitmotiv*, ambas implícitas. Respecto a la armonía (figura 5), no obstante, se repite el marco pantonal, aceptándose diatonismo y cromatismo tonales y, además, la libre atonalidad, una práctica ya conocida. En lo relativo al *leitmotiv*, es aquí más ideación que técnica aplicada: Vara se vale de la repetición –con transformaciones– de ideas para representar el juego entre tiempo presente y tiempo del pasado, utilizando diferentes motivos musicales como actores dinamizadores de un discurso que proyecta un plano simbólico. Estas asociaciones determinan una articulación sonora enriquecida por la sucesión de imágenes evocadoras, de manera que, sin llegar a condicionar la música como descriptiva, sirven para gestionar la estructura musical dramáticamente.

Además, la planificación del imaginario simbólico atañe al ordenamiento de la tímbrica. El autor habla de un “encantamiento tímbrico” (Mayo, 1998), fruto de su preferencia por el mundo de lo misterioso, lo sugerente y, quizás, lo mágico: arpa, celesta, vibráfono y *glockenspiel*, instrumentos con una marcada capacidad resonante –sus sonidos se prolongan mucho en el tiempo, confundiendo lo percibido con lo recordado; presente y pasado–, ya explorada anteriormente (*Aquel recuerdo ahora desvelado* o *Música para un poema desconocido*) y que reaparecerá (particularmente, por el plano mágico, en *Julieta en sueños*). Las características acústicas de estos efectivos resultan una óptima traducción musical del afán evocador extramusical, pues sus ataques se prolongan, como recuerdos, en cada nueva ocasión, reiterando el conflicto entre pasado y presente.

Por otro lado, se realiza una segunda identificación simbólica, esta vez entre instrumentos graves, como el clarinete bajo y el contrafagot, y la oscuridad de la noche que se quiere retratar. Aunque, indudablemente, sea un recurso muy frecuente, Vara no persigue la originalidad, sino justamente servirse de su vigencia como técnica codificada, efectiva para la comunicación con el público.

FIGURA 5: Fragmento (cc. 84-89) de *Al fondo del espejo de la noche* (1997)

Fuente: Elaboración propia (partitura consultada del Archivo Particular de Juan Vara)

Globalmente, la escritura traza una textura limpia, primordialmente a dos partes, concediendo un gran peso al aspecto melódico, con abundancia de cromatismos, subrayados por duplicaciones entre las diferentes partes. La guía ordenadamente un contrapunto variado, que flexibiliza la superficie sonora.

Dos de las siguientes composiciones, aunque concentradas en el género camerístico de la canción, destilan la interiorización de un concepto dramático cada vez más patente: se trata de *Verde verderol* (1999), sobre el poema homónimo de Juan Ramón Jiménez, y *Quién no seu corazón* (2001), con texto de Ramón Cabanillas. Siendo obras de dimensiones reducidas, no extraña que su resolución formal parezca sencilla. Mas eso no es así exactamente, porque, en realidad, se constituyen como excusas con las que prosigue experimentaciones ya apuntadas. La primera, de naturaleza estilística, se refiere a la nitidez con que el

compositor se acerca a una poética reveladora de la suya propia: el modernismo literario y el simbolismo, una preferencia coherente con las principales características creativas de Vara, especialmente las relacionadas con el ámbito estético. Además, estas canciones suponen la exploración de un género nuevo para él, lo que habilita averiguar, cuando parecía que sus inquietudes preferían la orquesta, el porqué de tal cambio. Al margen de que sean piezas de encargo, se encuentra aquí una primera introducción de la palabra en la música: una verbalización antes sólo implícita, o aludida a través de los símbolos y las evocaciones, ahora se manifiesta como conformadora del discurso musical.

En el anterior sentido, ambas canciones también se pueden comprender como muestras significativas en sus pesquisas sobre la adición de contenidos dramático-emocionales a la música, constatables desde lo genuinamente metafórico y casi velado hasta lo más explícito: sugieren un diálogo entre música y texto.

Otro proyecto donde el compositor prosigue estas aproximaciones es el poema sinfónico infantil *Julieta en sueños* (2003). Este encargo de la Sinfónica de Galicia para su ciclo de conciertos didácticos es un proyecto creativo de especial originalidad, que enmarca una colaboración interdisciplinar donde, además del músico, intervinieron la escritora de literatura infantil María Rosa Mó y el ilustrador Federico Delicado. El resultado fue un disco-libro seductor para los niños y para el público general. La obra se organiza en dieciocho cuadros donde se corresponden cuadros musicales a sus respectivas escenas literarias del cuento ilustrado. Contrariamente a lo que se podría suponer, no es ésta una composición descriptivista, pese a la innegable incidencia de lo programático en la configuración musical. La orientación didáctica demandada repercutió en su definición lingüística, más tradicional que la usualmente adoptada por Vara, quien, atento a sus constantes intenciones comunicativas, se vale de recursos próximos al público joven: encuentra más inteligible alejarse de la pantonalidad y prefiere sonoridades del impresionismo –tan presentes hoy, por ejemplo, en cine de animación o de aventuras–. La invitación a lo fantástico queda traducida en un discurso protagonizado por un melodismo sin complicaciones, enriquecido, sobre todo, por el tratamiento tímbrico, mediante el que

busca constantemente ofrecer estímulos sonoros atractivos. Siguiendo con su tesis sobre “el encantamiento tímbrico”, *glockenspiel*, arpa, campanas, celesta y piano, por su capacidad resonante a la que Vara atribuye poder de sugestión, cumplen un papel relevante.

Con un nuevo encargo de la Sinfónica de Galicia, Vara reiteró su solvencia orquestal: *Desde el abismo a la otra orilla* (2004) supone un nuevo avance en su exploración de lo misterioso; más quizás teñido, esta vez, de un mayor énfasis sobre los aspectos pesimistas de la experiencia. Cierta angustia vital se encuentra anclada en el germen melancólico de esta composición que, no obstante, reivindica la capacidad del arte para trascender de lo cotidiano. La elección del lenguaje pantonal –con todas las variantes armónicas que admite en su seno–, la coherencia del discurso musical –basada en un trabajo motivico no exento de asociaciones simbólicas–, y la importancia del timbre como vehículo expresivo de primer orden –por su estímulo al oyente– son recursos empleados para construir la metáfora sonora de una mirada, revivificante a través del arte, sobre el pasado perdido del mundo interior y de la infancia, esperanzado por la resolución “en la otra orilla”.

La penúltima composición estrenada (2008) fue *Enigmas de la temporalidad* (sobre un poema de Eloy Sánchez Rosillo), encargo de la Fundación Autor y de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas – que ha propiciado la grabación en CD–, a propuesta de la Real Filarmonía de Galicia, protagonista del estreno. Su principal innovación consiste en incorporar un recitador solista junto a la orquesta. Juzgo esta opción muy vinculada a su afán por subrayar el componente simbólico de su música y que, sucesivamente, ha completado y enriquecido hasta conformar un universo poético capaz de hablar coherentemente, con plena consistencia en sí mismo, al público. El poema escogido, “Desde aquí”, perteneciente al poemario *La vida* (1989-1995), de Eloy Sánchez Rosillo, viene a ser una elegía de imágenes transparentes que permanecen, devoradas por el tiempo, como preguntas sin respuesta – enigmas–, en un imaginario afín al habitual en el músico. Gracias al apoyo literario, que condiciona la articulación musical, el compositor se dedica a la elaboración tímbrica y armónica, estimulando la comprensión de las imágenes literarias mediante las sugerencias musicales.

En el retrato de la atmósfera enigmática del poema, utiliza otra vez la celesta y el arpa del encantamiento tímbrico y selecciona un sesgo oscuro para los colores orquestales, al sumar el clarinete bajo y el contrafagot, que adquieren una notable presencia en el contexto de una sección de maderas integrada por seis instrumentos.

El éxito del proyecto anterior está presente en la concepción del siguiente y hasta ahora último estrenado, en 2010, nuevamente encargado por la Orquesta Sinfónica de Galicia: *Noche más allá de la noche (Tres cantos de Antonio Colinas)*, la composición más extensa del autor, con alrededor de media hora de duración. Como una reaproximación a la problemática de la obra precedente, confirma y amplía sus procedimientos: “los tres cantos se articulan sin pausas, enlazándose con transiciones instrumentales, en un único movimiento ininterrumpido”, repite el énfasis en los alomorfos graves de las maderas en la orquesta (significativamente, en los metales no hay trompetas ni trombones, aunque sí tuba) y, avanzando más el proceso creativo de conquistar lo dramático para la música, reivindica la poesía a través del canto.

5. DISCUSIÓN

La estética de Juan Vara cuenta con importantes puntos de contacto con quien es considerado por él su maestro, Josep Soler, en cuanto a la admiración por Wagner, el gusto por la expresividad y la preocupación por comunicarse con el oyente mediante la creación de atmósferas sonoras donde el control de los detalles y la generación de imágenes evocativas se concitan para producir una emotividad intimista de gran capacidad expresiva.

Constantes a lo largo de su producción son los temas relacionados con lo misterioso, lo nocturno, lo onírico; lo indefinido e ignoto, de una melancolía a veces angustiosa; lo secreto y, también, cierto componente sensual. Además, entrelaza tales imágenes con reflexiones sobre el tiempo, la memoria, o la percepción, si bien alejándose de lo gratuitamente especulativo. Poco a poco, Vara crea un imaginario poético propio mediante el cual, con la construcción de metáforas de gran poder evocativo, ofrece sugerencias sobre la comprensión de sus obras, en una

demostración bastante abierta de su afán por no olvidar la voluntad comunicativa hacia el oyente, en quien busca una complicidad que prepara ofreciéndole un encantamiento sonoro intimista y sensual.

Ligado a lo anterior se encuentra el hecho de que aprecia la imprescindible labor del intérprete, lo que evidencia mediante el uso de una escritura instrumental siempre respetuosa, que huye de exhibiciones técnicas innecesarias y que, si exige en algún instante una pericia especial, la justifica por el desarrollo formal. El virtuosismo que propugna positivamente es expresivo, basado en los matices y en lo sutil, como comenta muy explícitamente:

Su preocupación por la fenomenología de la experiencia estética es constante. Su música busca, ante todo, posibilitar determinados estados y sensaciones que palpitan en el fondo del ser, con su potencial transfigurador y catárquico. Un ejemplo de ello lo constituyen las obras *Aparición en la distancia secreta* y *Al fondo del espejo de la noche* [...], donde el discurso avanza sobre un trasfondo lírico y enigmático (Vara, 1998).

La huella postromántica y expresionista es evidente, en el sentido de que la comunicación musical queda idealizada al otorgarle un poder “transfigurador y catárquico”, de inconfundible influencia wagneriana. Pero también es relevante, en el contexto del artista contemporáneo, observar su huida de la meditación cerrada en sí misma, pues alcanza su pleno significado precisamente gracias a la complicidad con el oyente: esa “preocupación por la fenomenología de la experiencia” supone un posicionamiento que no especula: reflexivo y, al mismo tiempo, reivindicativo de lo sensual.

Además, vale la pena recordar su indisimulada preferencia por los juegos de significados, por un componente parcialmente lúdico que se traduce en la multiplicidad de sentidos asumibles por sus imágenes simbólicas, con fuertes correspondencias en lo musical. A Vara le gusta enriquecer las posibles lecturas de sus composiciones con sus comentarios; a modo de ejemplo, escribiendo sobre las pianísticas, señala que

[...] al igual que otras obras que había escrito o tal vez llegue a escribir en adelante, responden a la posibilidad tácitamente aceptada por el autor de intentar encontrar una realidad sonora que venga a fundirse, de manera evidente, en un tiempo donde se suceden algunas emociones

vitales imposibles de eludir. Esa realidad sonora, a efectos de identificación y comprensibilidad probables, tiene que ser voluntariamente articulada, moldeada conforme a misteriosas fuerzas [...]. Las obras musicales de corta duración [...] se muestran a veces [...] como fugaces confidencias sugestivas o como revelaciones de una Totalidad que guarda en sí misma dones para la mente (Vara, 1991).

El texto se resume como descripción de un intenso deseo expresivo. Su impulso poético se presenta como una realidad tan vaga que apenas existe como probabilidad, casi como casualidad, pues la forma a través de la cual queda plasmado el contenido emotivo de la música es condicionada por “misteriosas fuerzas” que la descubren como “confidencias” o “revelaciones”. Ese repertorio de términos remite a la tradición romántica, muy significativamente en los aspectos más ligados al trascendentalismo implícito en las alusiones a la “Totalidad” y a las “revelaciones”. La concepción musical que así se dibuja es fronteriza, más que con la magia –ilusoria y, finalmente, baldía–, con el misticismo –trascendente– y muy coherente con las influencias de Wagner.

Por otra parte, el elemento autobiográfico también cumple un papel relevante en la validación de los contenidos emocionales transmitidos a través de la música, en tanto los autentifica. Resultan inevitables las comparaciones, por coincidencias evidentes, con el universo imaginario del modernismo –incluyendo su visita a Juan Ramón–. Y la preferencia por la pantonalidad, caracterizada por su calculadamente ambigua versatilidad, es un vehículo coherente con todo lo anterior: la flexibilidad y la libertad que exhibe acreditan al universo armónico como medio idóneo para la concreción sonora de ese imaginario subjetivo.

Con tales ideas como referencias principales, Vara construye a lo largo de su producción un marco poético para que su música acontezca. Así, al hilo de *Tiempo para una distancia secreta*, comenta:

Desde la primera hasta la última nota surge una atmósfera inquietante y misteriosa (no exenta de dramatismo), que parece revelar recónditos secretos y confidencias extrañas del Ser. De ahí el título de la obra, que hace referencia al acontecer sonoro propio de un espacio oculto que sólo puede ser ocupado cómoda y desinteresadamente por aquellos seres que procuran ansiosamente las puertas del ensueño, la imaginación, las imágenes oníricas y la fantasía como una catarsis, una salida –la

única salida– del irremediable desamparo al que la condición humana se ve destinada (Vara, 1993).

El campo semántico revela el gusto por lo inaprensible, en el umbral entre la consciencia y la ensoñación. Existe una visión pesimista, en tanto la fantasía se convierte en el único refugio, “la única salida” pero, además, tal enfoque hace del arte un instrumento de redención catárquica, condición que asume la música en la “distancia secreta”, ese espacio fronterizo donde la música es hallada como revelación. Tal es la perspectiva en *Aparición en la distancia secreta* (1994):

La “distancia secreta” es un espacio ideal, separado de lo mundano, al que se llega mediante un uso retórico del tritono, el intervalo tabú de la armonía tradicional. [...] Pero, a pesar de ser un espacio idílico, a él llegan los ecos del mundo, por lo que, aun en ese ámbito apartado, se pueden experimentar sentimientos similares a los que ocurren en el espacio normal. Porque la distancia secreta no es ni una huida del mundo ni un escape, es más bien una atalaya desde la que se experimenta y contempla de una forma panorámica el devenir de la sociedad. Es por ello por lo que Vara puede construir esa distancia –remarcada por abundantes recurrencias misteriosas del tritono– una especie de poema con sus momentos dinámicos de agitación y rebelión y, por último, su redención final: paraíso-drama-redención; el origen, el destino y el anhelo del hombre, todo ello experimentado en la distancia especial de un espacio inventado en el que Vara encuentra un gran potencial para la creación artística (Suárez-Pajares, 1994).

El mismo imaginario onírico persiste en *Aquel recuerdo ahora desvelado* (1996), donde precisa la existencia de una “Segunda Realidad” como hogar para la revelación de la distancia secreta. Ese despertar a la imaginación es patente en *Música para un poema desconocido* (1998), que le lleva a escribir lo siguiente, para las notas del estreno:

La presente obra, *Música para un poema desconocido*, intenta establecer posibles analogías con un poema desconocido por mí. No sé si ha sido escrito o no, si se escribirá o no, si existe realmente o si se conserva en algún lugar quizá inaccesible. Mi conocimiento sobre su hipotético contenido es, pues, puramente intuitivo. Viene a ser un ente ideal que nunca me correspondería a mí materializarlo en texto poético, pero sí aproximarme, obedeciendo a un íntimo cumplimiento, en el papel pautado, pues intuyo igualmente que soy o sería uno de sus destinatarios (Vara, 1996).

La formulación de la perspectiva poética ante esta composición implica una importante dosis de ironía y de juegos de complicidad con el público, no muy alejada, en intenciones, de algunos relatos de Borges sobre las paradojas de la posibilidad, como “La Biblioteca de Babel” (*Ficciones*, 1944) o “El libro de arena” (*El libro de arena*, 1975). Lo explicaba con otras palabras en las notas al estreno de *Desde el abismo a la otra orilla*:

Nuestra travesía en el mundo está rodeada de sufrimiento, de dolor, de injusticia, de inestabilidad, de crueldad, de maldad, de grosería, de vulgaridad. El arte es el único consuelo, la única salida y el refugio (hoy más que nunca) ante un mundo hostil, asfixiado de problemas y enfrentado a incontables incertidumbres que nos desconciertan y nos agobian (Vara, 2004).

El pesimismo de esas declaraciones no oculta cómo, al mismo tiempo, la bondad del arte musical –capaz de convocar al buen humor y también a la metafísica– sublima su naturaleza al revelarse como refugio frente al mundo.

6. CONCLUSIONES

Aunque romántico en muchas de sus concepciones, la actualidad de la estética de Juan Vara y la gran coherencia entre su formulación conceptual y la plasmación técnica de la misma lo convierten en uno de los compositores más destacables del actual panorama compositivo de Galicia y está llamado a mayores reconocimientos en el entorno español. Su apelación al mundo de la imaginación, persiguiendo y perseverando en todo momento la dimensión comunicativa con el público constituye uno de sus mayores atractivos. Otro viene dado por sus recursos técnicos, notablemente su maestría en la instrumentación y en el diseño de la articulación estructural desde las interválicas más básicas de la armonía. Las características de su música lo señalan como un autor de perfil individual perfectamente marcado, independiente de agrupaciones, generaciones y modas, comprometido sólo con la búsqueda de una plena coherencia artística en obras de calidad donde persigue “desvelar”, desde el misterio de “lo secreto”, la música procedente de “la otra orilla de la realidad”.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

El autor desea expresar su agradecimiento al compositor Juan Vara, por su permiso para reproducir en este texto los ejemplos musicales incluidos para ilustrarlo, tomados de partituras inéditas procedentes de su archivo particular, así como algunos comentarios suyos que se han señalado convenientemente, en el texto final, entre comillas.

8. REFERENCIAS

- Carreira, X. M. (2002). Vara García, Juan. En E. Casares (Dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (vol. 10, p. 726). SGAE
- López Cobas, L. (2013). Historia da Música en Galicia. Ouvirmos
- Mayo, A.F. (1998). Juan Vara: Al fondo del espejo de la noche. *Orquesta Sinfónica de Galicia. Temporada 97-98. Programa n.º 17* [notas al programa de mano]. Orquesta Sinfónica de Galicia
- Suárez-Pajares, J. (1994). Juan Vara: Aparición en la distancia secreta. En *Orquesta Sinfónica de Galicia. Temporada 94-95* [notas al programa de mano]. Orquesta Sinfónica de Galicia
- Vara, J. (1989). Invención n.º 1. En *Asociación Galega de Compositores. II Ciclo de Concertos* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores – Xunta de Galicia, Consellería de Cultura
- Vara, J. (1991). Tiempo para una distancia secreta. En *III Ciclo de Concertos da Asociación Galega de Compositores* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores
- Vara, J. (1993). Tiempo para una distancia secreta (2ª versión). En *Asociación Galega de Compositores. V Ciclo de Concertos* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores
- Vara, J. (1996). Aquel recuerdo ahora desvelado. En *Asociación Galega de Compositores. VI Ciclo de Concertos* [notas al programa de mano]. Asociación Galega de Compositores
- Vara, J. (1998). Piezas breves 1, 2 y 3. Invención n.º 1. En *Obras para piano. Asociación Galega de Compositores* [librillo del CD]. Edicións do Cumio – Xunta de Galicia, IGAEM
- Vara, J. (2004) Desde el abismo a la otra orilla. En Orquesta Sinfónica de Galicia. Temporada 2004/2005 [notas al programa de mano]. Orquesta Sinfónica de Galicia
- Villar-Taboada, C. (2003). Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia. En V. Cavia Naya (Ed.), *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España* (pp. 91-104). Universidad de Valladolid, Centro Buendía

- Villar-Taboada, C. (2004). Tradición y actualidad en la configuración de la identidad musical gallega: conflictos en la construcción de la cultura. En J. Martí y S. Martínez (Eds.), *Voces e imágenes de la musicología* (pp. 121-135). Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica
- Villar-Taboada, C. (2007). Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas. *Revista de Musicología*, 30 (1), 233-240
- Villar-Taboada, C. (2008). A creación musical actual en Galicia: diversidade e calidade. En J. E. González Miguens (Coord.), *Conservatorio Profesional de Música de Ourense: 1957-2007, cincuenta anos de música* (pp. 24-34). Xunta de Galicia, Consellería de Cultura
- Villar-Taboada, C. (2011). A música contemporánea en Galicia. En M. R. Larrosa San Luis (Dir.), *Gran Enciclopedia Galega. Apéndice 2005-2010. Tomo 44* (pp. 180-223). Novos Vieiros

RECURSOS INTERPRETATIVOS PARA LA ENSEÑANZA
DEL ACOMPAÑAMIENTO DE LA GUITARRA
FLAMENCA AL CANTE. UN MODELO PARA
ACOMPAÑAR LOS CANTES MINEROS

DAVID SANTOS MARINA

Conservatorio Profesional de Música “Cristóbal de Morales”

FRANCISCO JOSÉ GARCÍA GALLARDO

Universidad de Huelva

1. INTRODUCCIÓN

El acompañamiento al cante flamenco en los estilos libres derivados del Fandango requiere un adecuado conocimiento de la armonía específica de cada uno de ellos y de su aplicación a la práctica del instrumento con el que se ha desarrollado la armonía en el Flamenco: la guitarra.

El proceso de creación musical para las obras interpretadas por la guitarra flamenca tiene lugar en el mismo instrumento, el compositor flamenco parte y se apoya en la guitarra para crear sus propias obras y piezas musicales. Consideramos que este distintivo procedimiento, determina y condiciona el modo de encadenar acordes en la creación de falsetas (micro-composiciones flamencas) o de acompañar los diferentes estilos y palos flamencos.

En este trabajo de investigación seleccionamos como objeto de estudio el Taranto de Pedro el Morato, grabado en variadas ocasiones durante la etapa de oro de los Cantes Mineros, las primeras décadas del siglo XX. Entre la complejidad de los Cantes Mineros, consideramos que se trata de uno de los menos complicados para que nuestros estudiantes de guitarra flamenca de enseñanzas profesionales de música comiencen a acompañar estos cantes.

Como modelo original de acompañamiento recurriremos a la versión de Adela López «El corazón me lo partes» (1914), donde comprobamos que el acompañamiento orquestal deja clara la estructura posterior de todos los acompañamientos de los cantes por Tarantos tanto para el baile como para el cante.

Partiremos del registro sonoro de Antonio Chacón «El Corazón» (1913), para la transcripción de la melodía original de la versión más antigua grabada en discos de pizarra de esta letra por Tarantos de Pedro el Morato.

Asimismo, estudiamos la versión interpretada por Camarón de la Isla acompañado por Paco de Lucía, perteneciente al disco *Potro de Rabia y Miel* (1992), versión de gran interés para analizar los recursos interpretativos del acompañamiento de este cante.

Como resultado del trabajo realizado, creamos una versión didáctica de este cante, un modelo interpretativo para su acompañamiento por la guitarra.

1.1. «AY, EL CORAZÓN». INTERPRETACIONES HISTÓRICAS

Vamos a comenzar con un comentario de Pepe de Lucía que recoge José Manuel Gamboa en el libro *Don Antonio Chacón*, como preámbulo a su capítulo «De Papa a demonio» (Martín, Soler, Castro y Gamboa, 2016, p. 249):

Viniendo de un concierto en Valladolid, durante el viaje íbamos escuchando en el coche a Antonio Chacón y dice mi hermano, Paco de Lucía: ¡Ese hombre no era un cantaor era un músico inmenso; nunca da una nota igual y en un solo tercio puede meter quince o diecisiete!

Este comentario introductorio explica algunas cuestiones muy importantes dentro de lo acaecido durante la producción del último disco de Camarón *Potro de rabia y miel* (Polygram Ibérica, 1992).

La forma de acompañar Paco de Lucía el primer cante minero que aparece en la pista número tres, «Se me partió la Barrena», que parece de preparación para el segundo, una Cartagenera, siempre nos pareció muy

novedosa. Cuando Camarón canta el primer tercio o verso “Ay el corazón” que acaba en la nota sol (dentro de la tonalidad de Taranta, con 2# en su armadura), Paco de Lucía hace un cromatismo en el bajo hasta la nota *la*, añadiéndole bordaduras inferiores con la nota precedida a cada cromatismo, completándola con un acorde de D⁷ en segunda inversión con cuerdas al aire; creemos que hasta ese momento nadie lo había hecho antes, y nos referimos a lo del cromatismo y lo de las cuerdas al aire. Además, cada acorde que interpreta Paco de Lucía está más que pensado y abraza a la melodía interpretada por Camarón añadiendo impresiones musicales sin restar al cante, en nuestra opinión.

Seguimos buscando de dónde provenía ese cante y, con el paso de los años, encontramos una grabación¹⁴² bastante interesante de Rafael Romero “El Gallina” en la que interpretaba este mismo cante acompañado por Perico del Lunar en 1959, con la misma melodía (salvo diferencias en la interpretación personal) y letra. En este caso aparecía rotulado como Cante de Madrugá. Durante un tiempo pensamos que esta melodía pertenecía a los Cantes de Madrugá, aunque nuestra experiencia nos aconsejaba no fiarnos de las rotulaciones en los discos.

El acompañamiento lo realiza el Sr. Perico a ritmo de Taranto, en esta época aún se interpretaban a compás, o al menos así lo registraron estos grandes artistas. En la introducción de la guitarra después de los rasgueos sobre los ligados característicos del toque minero, aparecen motivos de la escobilla del baile por Tarantos, aunque recreados magistralmente en una bifurcación final que se aleja del baile.

Cabe destacar que no aparece el acorde típico de los cantes mineros D⁹/F[#], en su primera posición, aunque sí un D⁷/A (con cejilla al III que nos recuerda al C⁷/G del toque por malagueña) que lo encadena con C^{#7}/G[#] (suele realizarle unos ligados tirando y pisando el dedo 2, jugando con la tercera del acorde a veces mayor y a veces menor, Mi[#] y Mi natural, característico de esta época) como dominante tonal de F[#] (I grado del toque por Tarantas). Cabe resaltar que Paco de Lucía parte del acompañamiento realizado por Perico del Lunar ya que los

¹⁴² Grabación disponible en Rafael Romero. ¡Cantes de época! de Gamboa Rodríguez (2010), libro acompañado por tres CDs.

cromatismos en el bajo antes descrito en la grabación del disco de Camarón, no llegan a ser tal cual los hace Paco de Lucía, pero sí que Perico realiza el encadenamiento $C^{\#7}/G^{\#} - D^7/A$, solo le faltaba la nota Sol entre $Fa^{\#}$ y $Sol^{\#}$, además, Paco de Lucía rasguea sobre el acorde de D^7/A , con alguna cuerda al aire añadida, y no un $D^9/F^{\#}$ en primera posición, como hubiese realizado cualquier guitarrista de nuestra época. Paco de Lucía respeta la inversión del acorde de D^7 tal cual lo hace Perico del Lunar (y esto sí que me parece una genialidad y un gran conocimiento del flamenco).

Años más tarde, Carlos Martín Ballester (Martín, Soler, Castro y Gamboa, 2016), en colaboración con la Junta de Andalucía edita un magnífico libro-cd sobre D. Antonio Chacón y ahí vuelve a reaparecer nuestro misterioso Guadiana, en el track 14 del CD nº 2 aparece la primera Minera que grabó D. Antonio Chacón en 1913, nuestro endemoniado Papa (demonio para unos y Papa del cante para otros), y canta la misma letra y melodía que cantará Camarón de la Isla en 1992, casi ochenta años deambulando por esos mares flamencos, la primera Minera que grabó D. Antonio Chacón y la última que grabó Camarón de la Isla. Suponemos que existirán grabaciones anteriores y masterizaciones de este cante, pero no lo escuchamos hasta diciembre de 2017.

Este cante se identifica musicalmente con el Taranto de Pedro El Morato (Chaves y Kliman, 2012, p. 190),

la nomenclatura actual para este sistema de cantes obliga a definirlo como ‘taranto’, sin olvidar que el término “minera” queda patente en viejos cantaores cercanos en el tiempo. (Chaves y Kliman, 2012, p. 192)

Este Taranto de Pedro El Morato es cantado además por El Niño de Cabra acompañado por Montoya en 1913, por Adela López acompañada por una orquesta en 1914 y por el Cojo de Málaga en cinco ocasiones acompañado de Miguel Borrull en 1921, 1923 (2 ocasiones), en 1924 y en 1925 acompañado por Montoya (Chaves y Kliman, 2012, p. 193).

Después de todo este periplo de casi ochenta años queda patente la admiración de Camarón y sobre todo de Paco de Lucía, hacia el magisterio

de don Antonio Chacón. Continúa ostensible la importancia del estudio de los grandes maestros que nos han precedido como punto de partida de las futuras creaciones flamencas, que nos van a garantizar la sonoridad e integridad flamenca, con los pies en el barro, y la brújula señalando a un nuevo futuro enriquecido por la hibridación respetuosa y una preparación científica sin dejar de lado el corazón. “*Ay, el Corazón*”.

Además de indagar la procedencia de este Cante Minero, nos propusimos el análisis y el diseño de recursos interpretativos para que nuestro alumnado de guitarra flamenca lo pueda acompañar. Si bien podemos acceder a una amplia variedad de publicaciones para la enseñanza del acompañamiento musical de diversos palos del flamenco, como el *Método flamenco para instrumentos melódicos* de Juan Parrilla (2009), no siempre incluyen los estilos libres del flamenco, como las Tarantas. Asimismo, contamos con métodos o manuales como el de Luis Maravilla (1955) o el de Merengue de Córdoba (Jundt y Mermoud, 2000), para que el guitarrista flamenco aprenda a acompañar entre otros, cantes de Levante o Mineros. Sin embargo, hemos considerado que con nuestro trabajo de investigación y propuesta didáctica, contribuiríamos a revisar y actualizar los pasajes interpretados por la guitarra, a ampliar con nuestra transcripción y estudio del pasaje de la primera Minera cantada por D. Antonio Chacón, ese material disponible y ya publicado.

2. OBJETIVOS

Para la realización de este trabajo de investigación nos propusimos los siguientes objetivos:

- Localizar, seleccionar, analizar y comparar interpretaciones históricas en diversas fuentes documentales y discográficas del Taranto de Pedro el Morato.
- Transcribir a notación musical las grabaciones del mismo Cante Minero interpretado por Antonio Chacón con la guitarra de Niño Ricardo y por Camarón con Paco de Lucía.
- Estudiar y modelizar la estructura formal y armónica de los Cantes Mineros a través del análisis melódico del cante de

Antonio Chacón y Camarón; y de los recursos armónicos y falsetas de Niño Ricardo y Paco de Lucía.

- Diseñar recursos didácticos e interpretativos para que nuestro alumnado de guitarra flamenca acompañe la primera Minera grabada por Antonio Chacón.
- Facilitar a los estudiantes de cante flamenco y de guitarra flamenca de los conservatorios de enseñanzas profesionales el acercamiento, conocimiento e interpretación de los Cantes Mineros.

3. METODOLOGÍA

Nos basaremos en una inicial y continuada búsqueda, revisión y análisis tanto bibliográfico como de diversas fuentes documentales, registros sonoros y audiovisuales. Se realizarán transcripciones musicales de los diversos Cantes Mineros seleccionados, análisis musical a partir de las transcripciones elaboradas como de las propias grabaciones sonoras, análisis comparativo de las diversas versiones musicales.

Se elaboran transcripciones musicales de grabaciones de los principales intérpretes (Antonio Chacón y Camarón) de la primera Minera grabada por D. Antonio Chacón. A partir del análisis auditivo de estas grabaciones apoyados en las transcripciones realizadas, se estudian los rasgos y características formales, armónicas y melódicas de estos cantes para luego proceder al estudio comparativo de las diversas versiones. Asimismo, se revisan y transcriben recursos tradicionales de guitarra tomados de intérpretes y creadores como Paco de Lucía, en este caso acompañando a Camarón. A partir de estos, se proponen distintas formas de acompañar con la guitarra estos cantes y un modelo de interpretación musical para estudiantes de las enseñanzas profesionales de guitarra flamenco y de cante flamenco.

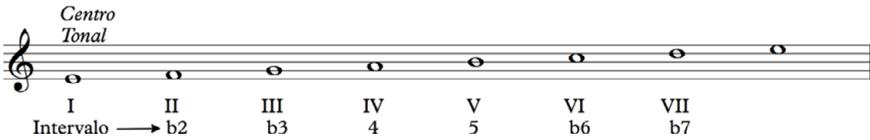
3.1. MODO Y TONOS FLAMENCOS COMO MARCO ANALÍTICO DE REFERENCIA

Para el análisis musical de los cantos y los acompañamientos de la guitarra que nos ocupan, tomamos como referencia el modo Flamenco o modo de Mi, propio de los cantes mineros, también llamados de levante.

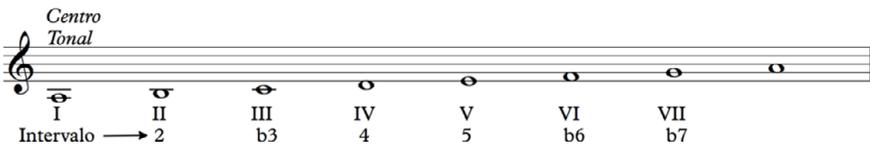
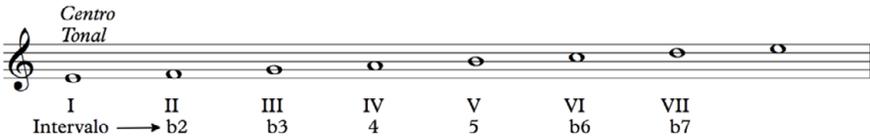
Figura 1, 2, 3 y 4. Modo de Mi, con centro tonal en el sonido Mi.



Esta organización crea unos intervalos concretos entre cada uno de los grados y su centro tonal, también conocido como primer grado (I). Todos los intervalos son menores excepto el cuarto y quinto grado que son justos.



Si nos fijamos, al estar su III a distancia de tercera menor, debemos compararlo con el modo menor para hallar su nota característica del modo, puesto que los acordes primarios del modo serán los que contengan la nota característica.



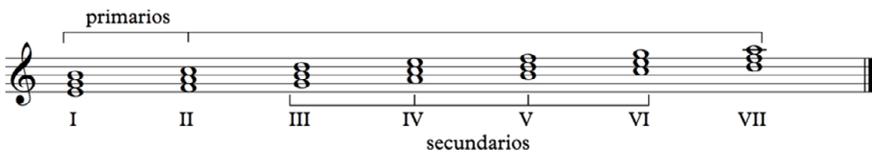
Como podemos comprobar en la imagen anterior, el único grado que crea un intervalo distinto con el centro tonal es el segundo, puesto que se crea una segunda menor en el modo de Mi, mientras en el modo de La es una segunda mayor. En la imagen los intervalos mayores o justos

se señalan con un número, mientras que los intervallos menores van precedidos con un bemol (*b*).

Esta comparación nos muestra cuál es la nota característica del modo o grado característico del modo, en este caso *Fa*, que es nuestro segundo grado.

Vincent Persichetti en su libro *Armonía del siglo XX* establece “una serie de acordes dentro de los límites diatónicos de cada modo”. Persichetti (1985, p. 30) afirma:

Los acordes primarios son la tónica más dos dominantes equivalentes. Estas dobles dominantes son aquellas triadas mayor y menor que incluyen los grados característicos de la escala que produce el color especial del modo. En cada modo acecha una triada disminuida; este es un acorde difícil porque su quinta disminuida tiende a sugerir una séptima dominante del modo mayor con el mismo número de sostenidos o be-moles del modo en cuestión.



Fuente: elaboración propia

Siguiendo a Persichetti, el modo frigio como vemos en la imagen anterior cuenta con los acordes primarios I - II - VII (Mi menor, Fa Mayor y Re menor), siendo el II y el VII las dominantes equivalentes, es decir, para crear una cadencia sólo necesitamos encadenar II - I, o VII - I, teniendo la misma importancia el II y el VII.

Este sería el esqueleto del que parte el Modo Flamenco, que difiere en algunas cuestiones del Modo Frigio. Estas diferencias son fundamentalmente tres:

- El primer grado del modo flamenco es un acorde mayor, con lo que la nota *Sol* cuando se encuentra en primer grado se convierte en *Sol[#]*.
- El uso de cuerdas al aire (cuerdas que se tocan sin ningún dedo de la mano izquierda pisándolas) cuando encadenamos los distintos grados, es decir, cuando el músico flamenco usa el

acorde de *Fa Mayor* en el modo de *Mi*, o sea el del segundo grado, se le puede añadir las notas *Si* de la segunda cuerda y *Mi* de la primera cuerda, añadiéndole la 11ª aumentada y 7ª mayor respectivamente. Tensiones en los acordes que serán fundamentales a la hora de crear en las diferentes sonoridades en cada uno de los tonos flamencos.

- Una característica fundamental del modo Flamenco es la inclusión de tritonos en los acordes correspondientes. En el modo frigio tal como nos explica Persichetti (1985, p. 32), se huye de la sonoridad del acorde de dominante del periodo clásico-romántico anterior.

Los Tonos Flamencos con los que se han acompañado los cantes tradicionalmente son cuatro, que según las alteraciones recogidas en su armadura serían:

- Por Medio (1 bemoles en su armadura), centro tonal *La*.
- Por Arriba (ninguna alteración en la armadura), centro tonal *Mi*.
- Granaínas (1 # en la armadura), centro tonal *Si*.
- Tarantas (2 # en la armadura), centro tonal *Fa#*.

A continuación, incluimos varias ilustraciones en las que se muestran estas tensiones en cada tono flamenco, tensiones diferentes en un mismo grado de las diferentes tonalidades flamencas ya que siempre serán las mismas notas al aire, *Mi-Si-Sol* (las de las tres primeras cuerdas de la guitarra), mientras que las distintas tonalidades parten de notas distintas en cada uno de sus grados.

ARMONÍA POR MEDIO

(Piano y Guitarra)

A⁽⁹⁾ B^b(¹¹) Gm¹³ C⁷ F A⁷ Dm F⁷ B^b(¹¹) D⁹/F[#] Gm G⁷ C B^b(¹¹)/D C⁹ Gm¹³ A¹¹(⁹)

I II VII V⁷/VI VI V⁷/IV IV V⁷/II II V⁷/VII VII V⁷/III III II III VII I

Acordes Primarios Modulación Relativo Mayor Modulación Relativo Menor Enfatización del II Enfatización del VII Enfatización del III Cadencia Flamenca

Fuente: elaboración propia

Mostramos en esta transcripción algunos acordes que se usan en el toque por medio con sus tensiones características, debido a la introducción de notas al aire en cada uno de sus grados. En el toque por medio no se suelen añadir tensiones con la segunda cuerda al aire, que es la nota *Si*, ya que en la armadura tenemos un *Si bemol*.

Comenzamos transcribiendo los acordes primarios del toque por medio, incluyendo además su gráfico de acorde correspondiente con su cifrado anglosajón, que es el más usado actualmente:

- I: *La mayor* con la 9^a menor añadida
- II: *Si bemol mayor* con la 11^a aumentada añadida (primera cuerda al aire, añadiendo la nota *Mi*)
- VII: *Sol menor* con la 13^a añadida (primera cuerda al aire, añadiendo la nota *Mi*)

Proseguimos con las modulaciones intro-tonales hacia los relativos mayor y menor. Para distinguir las enfatizaciones armónicas usaremos la nomenclatura grado+cifrado (si fuese necesario) /grado, el primer número romano con cifrado nos describe qué grado es sobre el segundo número romano que es el grado de nuestra tonalidad, que queremos enfatizar. En el toque por medio el sexto grado es *Fa Mayor* y su dominante es *Do séptima*, con lo que en esta tonalidad “V⁷/VI” significa el

acorde de *Do séptima*. Esta nomenclatura indica que es el acorde de dominante secundaria del sexto grado.

Continuamos con las enfatizaciones de los grados II, VII y III, puesto que se suelen emplear mucho las dominantes secundarias de estos grados durante el acompañamiento al canto y en el desarrollo de los encadenamientos armónicos en el proceso de creación y recreación de la guitarra flamenca.

Concluimos con una cadencia flamenca (cadencia andaluza a la que se le añaden las tensiones propias de las cuerdas al aire o puede que se sustituya algún acorde de la cadencia andaluza). El IV, *Re menor*, se ha sustituido por un *Si bemol Mayor* en primera inversión (con bajo en *Re*) al que se le añade la primera cuerda al aire, o sea su 11ª aumentada. También se sustituye el II grado de la cadencia andaluza por el VII grado, con su 13ª añadida (primera cuerda al aire). Así la cadencia andaluza (IV-III-II-I) se convierte en II-III-VII-I, muy usada en los toques por medio.

ARMONÍA POR ARRIBA (Piano y guitarra)

The image displays a musical score for piano and guitar. It consists of two systems of music. The top system shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The bottom system shows the guitar part with a treble clef and a bass clef. Above the piano part, a series of chords are written: E⁽⁹⁾, Fmaj⁷(#11), Dm⁹/F, G⁷(add13), C, E⁷(b9), Am, C⁷(add11)/G, Fmaj⁷(#11), A⁷, Dm⁹/F, D⁷(add9)/F#2, G⁷(add13), Am, G⁷(add13), Fmaj⁷(#11), and E⁽⁹⁾. Below the piano part, Roman numerals are provided: I, II, VII, V⁷/VI, VI, V⁷/IV, IV, V⁷/II, II, V⁷/VII, VII, V⁷/III, III, IV, III, II, I. Labels below the Roman numerals describe the progression: 'Acordes Primarios' (I, II, VII), 'Modulación Relativo Mayor' (V⁷/VI, VI), 'Modulación Relativo Menor' (V⁷/IV, IV), 'Enfatización del II' (V⁷/II, II), 'Enfatización del VII' (V⁷/VII, VII), 'Enfatización del III' (V⁷/III, III), and 'Cadencia Flamenca' (IV, III, II, I). The guitar part below shows chord diagrams for each of these chords, with the same Roman numerals and labels as the piano part.

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar hay ciertas diferencias entre el toque por arriba y el toque por medio. El II grado añade la 7ª mayor (primera cuerda al aire) además de la 11ª aumentada (segunda cuerda al aire), como sucedía en el toque por medio. Al usar el bajo desde la sexta cuerda se añade

una nota más. Además, la armadura por arriba, sin ninguna alteración en ella, permite pulsar la segunda cuerda al aire.

El VII grado del toque por arriba (*Re menor*), está en primera inversión (*Fa* en la sexta cuerda) para poder rasguear las seis cuerdas, aunque también se utiliza bastante en estado fundamental (rasgueando sólo desde la cuarta cuerda). Al VII grado se le añade la novena que es la primera cuerda al aire, recordemos que el VII grado del toque por medio (*Sol menor*) se le añadía la 13, que era la primera cuerda al aire.

En el toque por arriba es más común el uso de la cadencia flamenca sin sustituciones en los grados de la cadencia andaluza, aunque puede ocurrir que el II sustituya al IV. Si recordamos el toque por medio suele usar II-III-VII-I, aquí en el toque por arriba se producirá como IV-III-II-I con algunas tensiones creadas con las cuerdas al aire en alguno de los grados.

ARMONÍA POR GRANAINA
(Piano y Guitarra)

Fuente: elaboración propia

La primera diferencia fundamental que tiene el toque por *Granaina* con respecto a los toques anteriores es la de añadirle la 11ª al I grado, que se produce al tocar al aire la primera cuerda. El III grado se interpreta a veces añadiéndole un equisóno en la sexta cuerda pisando el quinto traste, con la quinta cuerda al aire, creando así una segunda inversión, con la nota *La* duplicada en el bajo produciendo equisóno, del acorde

de *Re* □^a (con la primera cuerda al aire, *Mi*). También podemos tocar el primer grado con la fundamental *Si* (traste IX en la cuarta cuerda), su tercera mayor (*Re*[#]) en la tercera cuerda y las dos primeras cuerdas al aire (como podemos ver en la imagen cuando se usa como dominante del IV grado).

Hay una forma muy especial de interpretar la dominante secundaria del II grado, que ya tocaba D. Ramón Montoya en su *Granaína*, este *Sol* □^a en primera inversión (Faucher, 1994, p. 28) se pisa con el *Si* en la sexta cuerda traste VII, el *Fa natural* en la quinta cuerda, las notas *Re - Sol* al aire (4^a y 3^a cuerda), en 2^a cuerda la nota *Sol* y en primera cuerda la nota *Re*. También lo usa Paco de Lucía en su *Granaína Reflejo de Luna*, desarrollándolo con arpeggios simples que van subiendo desde la primera hasta la sexta cuerda (Cañizares, 2005, p. 73). Esta fórmula la podemos extrapolar y usarla cuando necesitemos hacer una dominante secundaria del II grado (*Sol* □^a) hacia el II (*Do Mayor*).

En cuanto a la cadencia flamenca, es muy característico de la *Granaína* hacer el IV y III grados muy breves mientras que el II grado se desarrolla bastante, a veces añadiéndole su sustituto de tritono de dominante (*F*^{#3}), que a su vez coincide ser la dominante de la tonalidad de *Sí mayor*, para concluir con los motivos de ligados y guisando desde *Fa*[#] hasta *Si*.

ARMONÍA POR TARANTA (Piano y Guitarra)

The image shows a musical score for 'Armonía por Taranta' in D major, featuring piano and guitar parts. The score is divided into two systems, each with a piano part (treble clef) and a guitar part (bass clef). Above the piano part, a series of chords is listed: F2(b9sus4) G7(add13) Em7, A9, D9#, F2(b9sus4) Bm11, D7(add9)/F2 G7(add13), B7(add13)/F# Em7, E7, A9, Bm11(b13) A7(add13) Gmaj7, F2(sus4b9). Below the piano part, a series of Roman numerals and harmonic descriptions are provided: I, II, VII, Acordes Primarios; V7/V1 VI, Modulación Relativo Mayor; V7/IV IV, Modulación Relativo Menor; V7/II II, Enfatización del II; V7/VII VII, Enfatización del VII; V7/III III, Enfatización del III; IV, Cadencia Flamenca; III, II, I. The guitar part includes chord diagrams for each chord and a final cadence diagram. The score concludes with a 'Cadencia Flamenca' section.

Fuente: elaboración propia

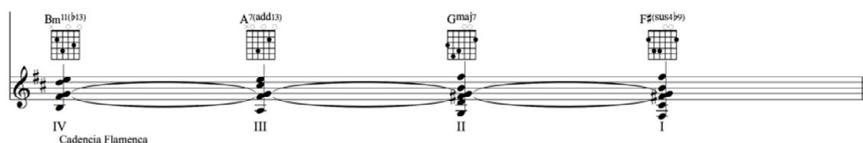
El I grado de la armonía por Taranta nos incluye además de la 11^a (segunda cuerda al aire), como ocurría en la armonía por *Granaínas*, la 9^a

menor (tercera cuerda al aire), la 7ª menor (primera cuerda al aire). Estas tensiones crean un ambiente y sonoridad especial que caracterizan el toque por Tarantas. Otra diferencia fundamental es la de agregar la 13ª mayor al acorde del II grado (primera cuerda al aire).

Al III grado se le puede incorporar la 9ª mayor (segunda cuerda al aire *Si*), y a veces un equisónono en el bajo, cuando se encuentra en estado fundamental (sexta cuerda V traste - quinta cuerda al aire).

La primera cuerda al aire también nos añadirá una 11ª al IV grado. Las dos primeras cuerdas al aire le suman al VI grado la 6ª y la 9ª.

A veces, al realizar la Cadencia Flamenca (andaluza variada con tensiones o sustituciones) se pueden crear dobles pedales de I y II grados (*Fa[#]-Sol*), en la parte interior de los encadenamientos (no en los bajos, ni en las sopranos), que, si se analizan individualmente los acordes del IV y III, que les adicionarán 6ª o 13ª.



Fuente: elaboración propia

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

A lo largo del trabajo transcribimos y analizamos las dos versiones que entendemos más interesantes del Taranto de Pedro el Morato: la de Chacón y la de Camarón.

En la grabación¹⁴³ de Don Antonio Chacón en cuanto al registro, podemos observar que Ramón Montoya le acompaña con la cejilla al III por Granaínas, una tesitura altísima (en tonos de Tarantas corresponde a la cejilla al VIII). Con la cejilla al VIII nuestro centro tonal más bajo se encuentra en el traste X en la sexta cuerda. Casi no se pueden realizar variaciones o falsetas, y puede que esta fuese una de las razones por las

¹⁴³ Grabación de 1913 disponible en el Canal Youtube de Gran Sol y tomada de la publicación Don Antonio Chacón (Martín Ballester, Soler Díaz, Castro Buendía y Gamboa, 2016), que contiene un libro y 3CDs. <https://www.youtube.com/watch?v=KcMiOHYnulw>

que el genio del opresor Polifemo de oro se decidiese a usar el toque por Granaínas, pero la facilidad puede no ser razón suficiente en la elección del centro tonal en la guitarra para desarrollar un estilo flamenco. Veámoslo con mayor detalle a continuación.

En *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares* de Eduardo Ocón (1874) se incluye la transcripción de las Granadinas y Murcianas en tono de Si flamenco (1# en su armadura). Ocón transcribe sólo los acordes de la guitarra y comenta: “Nos abstenemos de escribir las melodías respectivas de estas canciones, por desconocer sus giros especiales, pudiendo sólo decir que son muy análogos al del fandango, su tipo.” (p. 85)

Según José Manuel Gamboa en *Una historia del Flamenco*, Chacón entabló amistad con el Rojo el Alpargatero (Antonio Grau Mora), llegando a vivir con él una temporada en La Unión a finales de la década decimonónica de los ochenta y al igual que con las Malagueñas, completará y perfeccionará los Cantes Mineros (Gamboa, 2018, p. 403).

Estamos hablando de tan sólo una década o algo más, desde que Eduardo Ocón transcribiese la Murciana en tono de Granaína, a cuando don Antonio Chacón asimilase los cantes del Rojo el Alpargatero y su entorno. No es muy descabellado pensar que esos fandangos primitivos que se cantasen en La Unión fuesen acompañados en tono de Granaína y que en 1913 aún se acompañasen en esa tonalidad.

En cuanto al ritmo, todavía no está muy definido ya que hay momentos en los que la guitarra realiza un ritmo ternario y otros en los que se nota el tiempo cuaternario.

Lo que sí deja claro don Ramón Montoya es que se quiere alejar de los recursos de la Granaína, no realiza los glisandos característicos, ni los arpeggios en las primeras cuerdas; busca muchos recursos de pulgar, una manera diferente de crear una sonoridad minera, y alejarse de la sonoridad de la ciudad de la Alhambra, que casi es inevitable por la tonalidad base.

En cuanto a las tonalidades, consideramos: *Si flamenco* que es la tonalidad en la que acompaña Montoya (la cejilla III convierte la guitarra

en un instrumento transpositor, tocamos un *Si* en la guitarra, pero en realidad suena un *Re*), *Fa# Flamenco* que es la tonalidad actual en la que se acompañan con la guitarra los cantes mineros. Vamos a mostrar a continuación una transcripción transportada al *modo de Mi* de la primera Minera grabada por Chacón.

Voz Modo de Mi

Minera D. Antonio Chacón

Bordadura superior:	▲
Bordadura inferior:	▼
Doble bordadura:	▲▼▲
Nota de paso:	⊙
Apoyatura:	■
Cambiada:	•

Trans.: David Santos Marina

Salida C⁷ F G³ 3 3 3 F E

Modo Flamenco
V⁷/II II III II I

10 C⁷ F C
Modo Mayor
V⁷/IV IV I

15 C⁷ D⁷
V⁷/IV V⁷/V

19 G C⁷ 3 3 F C
V V⁷/IV IV I

24 3 3 3 3 3 3 G
V⁷/V V

29 3 3 3 3 3 3 F C⁷
IV V⁷/IV V⁷/II

34 3 3 3 3 3 3 F =♯
Modo Flamenco
IV II

36 =♯ E F⁷/D[♯] E
I II I

El co-ra-zó n se me pa-r-te
Cuan-do pien so u en tus par-tí a y-
Cuan-do te ten-go de-lan te e
to lo ma - lo u se me ol vi - a A - y y-
y ten - go que per - do - na r -
te e yu gu i i yu gu i gui

Fuente: elaboración propia

Tras esta transcripción de la primera Minera grabada por Don Antonio Chacón en 1913, y pormenorizado análisis¹⁴⁴ que recogeremos con mayor y extenso detalle en próximas publicaciones, mostramos a continuación la transcripción de la grabación de Camarón, así como el estudio comparativo de ambas versiones, trabajo previo y necesario para nuestra propuesta de modelo de acompañamiento a los cantes mineros.

La versión de Camarón de la Isla¹⁴⁵ pertenece al LP *Potro de Rabia y Miel*, acompañado magistralmente por Paco de Lucía. Se diferencia de la anterior interpretada por Chacón y Montoya en varias cuestiones. La de Chacón se encuentra con cejilla al III en tonalidad de Granaina y la de Camarón al V en tonalidad de Tarantas: Chacón en Re Flamenco o Frigio (Sib Mayor) y Camarón en Si Flamenco o Frigio (Sol Mayor). Camarón lo canta tono y medio más bajo que Chacón. En cuanto a la interpretación Chacón canta en torno a 160 notas mientras que Camarón en torno a 100 y el ritmo de la guitarra de Paco de Lucía es libre, siendo el de Montoya unas veces binario y otras veces ternario. Paco de Lucía se dedica a dar acordes en los momentos precisos y a responder frases musicales en los lugares estipulados como comentaremos más adelante, que es la forma de acompañamiento actual de los cantes mineros.

¹⁴⁴ Ortega Castejón en su extenso y detallado trabajo sobre los cantes de las minas aporta la transcripción y el análisis melódico por grados de este mismo cante (2011, pp. 197-201; 2017, pp. 204-206). En nuestro análisis, estudiamos los grados armónicos en lugar de melódicos, nuestro interés se centra en los encadenamientos armónicos como recurso didáctico para el alumnado. Además, introducimos todas las transposiciones necesarias para el seguimiento del análisis desde todos los puntos de vista armónicos: el de las notas reales que suenan, el modo de Mi, el de la guitarra de la grabación que está en tono de Granainas (por si se necesita hacer un seguimiento desde la guitarra) y la tonalidad actual en la que se suele acompañar este cante Minero (Taranta).

¹⁴⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zZZNdgpPiO6w>

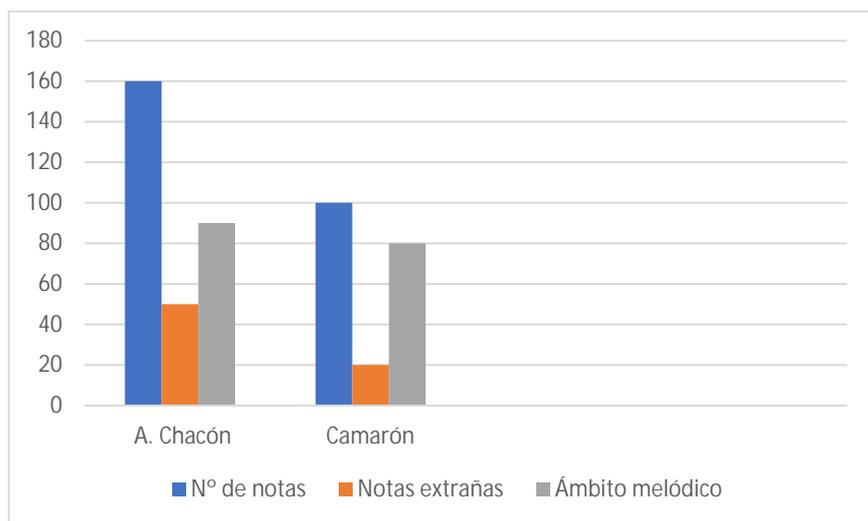
Cuadro resumen con las diferencias de ambas interpretaciones:

	D. Antonio Chacón	Camarón de la Isla
Nº de Notas	≈ 160	≈ 100
Notas extrañas a la armonía	(31,25%) ≈ 50	(20%) ≈ 20
Ritmo	A compás	Libre
Ámbito melódico 1er verso	Sol - Sib → La - Do (1 T + 1/2 T)*	Sol - Do (2 T + 1/2 T)
Ámbito melódico 2º verso	Fa - Sib → Sol - Do (2 T + 1/2 T)*	Sol# - Do (2 T)
Ámbito melódico 3º verso	Fa - Si → Sol - Do# (3 T)*	Sol - Do# (3 T)
Ámbito melódico 4º verso	Mi - Do → Fa# - Re (4 T)*	Fa# - Do# (3 T + 1/2 T)
Ámbito melódico 5º verso	Fa - Si → Sol - Do# (3 T)*	Sol - Re (3 T + 1/2 T)
Ámbito melódico 6º verso	Re# - Sib → Mi# - Do (3 T + 1/2 T)*	Fa# - Re (4 T)
Ámbito melódico Letra	Re# - Do → Mi# - Re (4 T + 1/2 T)*	Fa# - Re (4 T)

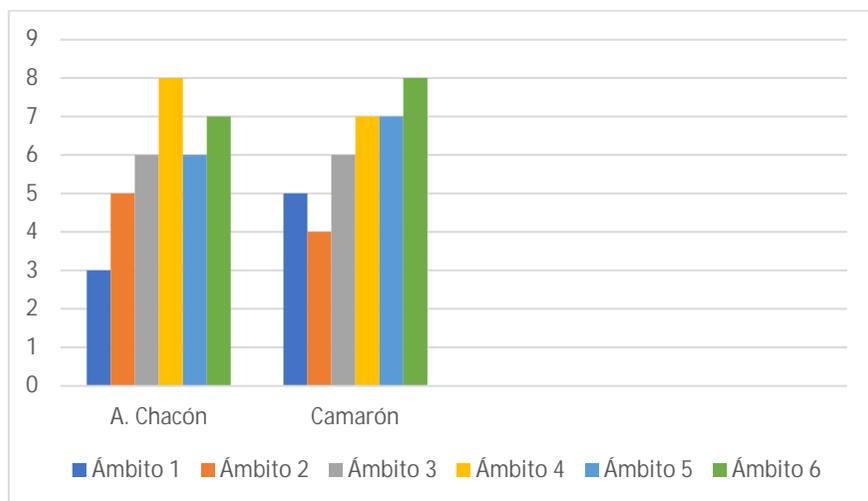
*Para el ámbito melódico de Chacón los intervalos se encuentran en las tonalidades del Modo de Mi y de Tarantas. Fuente: elaboración propia.

Podemos comprobar en este análisis cuantitativo que Chacón cantaba en su interpretación unas 60 notas más que Camarón, un 31,25% más de notas extrañas a la armonía (según nuestro análisis), un ámbito melódico mayor (1/2 tono más) aunque Camarón en tres de los seis versos usa un ámbito melódico más amplio, mientras que Chacón lo interpreta en tan sólo dos versos y lo canta un tono y medio más alto que Camarón.

Ámbito melódico verso a verso (por semitonos)



Fuente: elaboración propia



Fuente: elaboración propia

Como podemos comprobar en estos gráficos, aunque Chacón en el Taranto completo realiza un ámbito melódico mayor por un semi-tono, Camarón desarrolla un ámbito melódico mayor en los versos 1, 5 y 6. Sólo coinciden en el tercer verso con el mismo ámbito melódico; mientras, Chacón, describe un ámbito melódico mayor en los versos 2 y 4.

Con respecto a la guitarra, Montoya no realiza ninguna frase de respuesta. Principalmente se dedica a tocar los acordes de la armonía en tonalidad de Granaína con la cejilla al 3, como si fuese un fandango más cercano al tradicional o popular, sobre un ritmo binario o al menos así lo sentimos.

Por el contrario, Paco de Lucía rasguea algunos acordes en momentos importantes, no se le escucha un ritmo determinado de acompañamiento, lo lleva libre y responde con frases muy creativas con armonías mucho más complejas, en tonalidad de Taranta, como se acompaña en la actualidad los cantes mineros. En algunos momentos Paco de Lucía toca acordes (como D⁷/A con cejilla al III) que aparecen en las grabaciones históricas comentadas durante este trabajo de investigación, denotando el gran conocimiento que atesoraba, con lo que garantizaba la flamencura en su forma de acompañar y el respeto por los grandes artistas anteriores a él. Versión de Camarón:

5. DISEÑO Y ELABORACIÓN DE RECURSOS DIDÁCTICOS PARA EL ACOMPAÑAMIENTO DEL TARANTO

Como resultado final del trabajo realizado, creamos una versión propia del cante estudiado, el Taranto de Pedro el Morato, un modelo interpretativo para su acompañamiento por la guitarra. Para facilitar el acceso al mismo, incluimos su interpretación por David Santos Marina y Juan Reina Dávalo en el documento audiovisual¹⁴⁶ que recoge tanto la grabación sonora como la transcripción musical de voz y de guitarra, que a continuación describimos con detalle.

Para la elaboración del modelo, construimos la estructura formal de un cante minero transcribiendo para la guitarra una introducción tradicional, el acompañamiento de la Salida y la letra y un Puente entre la Salida y la primera letra. Analizamos cada una de sus partes y elaboramos diverso material audiovisual para su mejor comprensión. Los recursos que vamos a compartir han sido diseñados para estudiantes de Enseñanzas Profesionales de Guitarra Flamenca.

Vamos a comenzar describiendo la estructura formal que suelen tener los Cantes Mineros, que habitualmente es la misma que de los Cantes Libres derivados del Fandango (Malagueñas, Granainas, Cantes Mineros y Fandangos Personales). La guitarra comienza con una Introducción característica de cada estilo en su tonalidad correspondiente. Prosigue la cantaora o el cantaor con una Salida usando ayeos que le sirve de temple o colocación y afinación de la voz. A continuación, el guitarrista flamenco suele hacer una pequeña Variación o Puente antes de la primera letra. A partir de este punto se interpretarán tantas Letras como el cantaor o cantaora haya decidido. Entre cada una de las letras el guitarrista interpretará una Falseta, micro-composición dentro del estilo correspondiente, que hace las veces de puente entre las letras. La Introducción, el Puente y las Falsetas, son secciones que el guitarrista interpreta solo, mientras que en las demás se encuentra acompañando y respondiendo las melodías cantadas. La forma de un cante minero de dos letras quedaría como aparece en el siguiente cuadro:

¹⁴⁶ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=me_2mLdEWes

Introducción	Salida	Puente	Letra 1	Falseta	Letra 2
--------------	--------	--------	---------	---------	---------

Fuente: elaboración propia

5.1. INTRODUCCIÓN

El encadenamiento armónico de una introducción para los Cantes Míneros suele ser el parecido al de la Salida del cante, sección que le precede. En la tonalidad de Taranta, donde alumnos y alumnas deben aprender actualmente a acompañar estos cantes, quedaría de la siguiente forma:

I - II - V7/II - II - I.

F# - G^{7(add13)} - D⁷/F# - G^{7(add9)} - F#

Introducción

(Tarantas)

Guitarra

Tradicional / David Santos Marina

F#7(b9add11)

I

El número de grupos de ligados al gusto, las veces que le apetezca al intérprete. Cada vez deben ser menos para crear tensión. En este caso hemos diseñado grupos de 4 y 3 para F# y de 3 y 2 para G, pero pueden ser los que quiera el guitarrista.

G7(add13)

II

D7/F#

i i p p iami Simile

VII

Esta sección de trémolos con rasgueos de pulgar puede ser más larga si el intérprete lo desea. Se alarga añadiendo notas de las dos primeras cuerdas de la guitarra (dentro de nuestra armadura), acabando en el cromatismo transcrito.

G7(add9)

p i m a m i p i m a m i a m i m a m i m a

II

F#7(b9add11)

p p i m a 9

I

Fuente: elaboración propia

5.2. SALIDA

Al ser un cante libre, el guitarrista debe acompañar con acordes respetando la dinámica interpretada por la cantaora o el cantaor, respondiendo con alguna frase musical en los momentos estipulados en cada cante, que suele tener la función, además, de permitir la toma de aire y el anclaje de la caja torácica para poder interpretar el verso siguiente, que necesitará de aire suficiente, para que todo este pasaje melódico suene afinado, e incluso para interpretar un “jipío”. Por todo ello las frases de respuesta deben ser adecuadas, si son cortas el/la cantaor/a tendrá que anclar más rápido de lo debido pudiendo no disponer de aire suficiente para el canto del siguiente verso con lo que su interpretación se verá mermada y puede que influya negativamente en el resto de la interpretación de esta sección. Si la frase de respuesta del guitarrista es larga en exceso el/la cantaor/a puede desconcentrarse y como suelen explicar en su argot “enfriar el cante”.

En la Salida de los cantes mineros sólo se suele interpretar una frase de respuesta sobre el II grado, todas las demás técnicas que utiliza el guitarrista son rasgueos y arpegios (pueden realizarse más técnicas, pero estas son las esenciales) sobre los acordes que acompañan la melodía. La frase de respuesta suele constar de dos partes: melodía de respuesta y relleno sobre el acorde correspondiente. Lo interesante es que la melodía no sea muy larga para no “enfriar el cante” y si necesita de más tiempo el cantaor/a, el/la guitarrista suele rellenar usando diferentes técnicas sobre acorde correspondiente. A continuación, proponemos varios ejemplos, con sus grabaciones disponibles en Youtube (Ejemplo 1¹⁴⁷ y Ejemplo 2¹⁴⁸).

¹⁴⁷ Ejemplo 1 disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UgO1HeHxv0k>

¹⁴⁸ Ejemplo 2 disponible en https://www.youtube.com/watch?v=gQtmu8_1hPg

Melodía de respuesta

Se repite la técnica cuanto estime oportuno el guitarrista para ayudar al canto

Relleno armónico

Ejemplo 1. Fuente: elaboración propia

Melodía de respuesta

Se repite la técnica cuanto estime oportuno el guitarrista para ayudar al canto

Relleno armónico

Ejemplo 2. Fuente: elaboración propia

Vamos a realizar una transcripción de la Salida con el acompañamiento de la guitarra, que puede ser variable, ya que la duración de las notas del canto y las notas no son fijas y el acompañamiento de la guitarra debe adaptarse, teniendo presente que el mismo guitarrista puede improvisar su interpretación.

Voz **Salida** D⁷

Guit. D⁹/F[#] V⁷/II

p p p i m ^a 10

D⁷/F[#] p i i p p p

gliss. V⁷/II

Voz G

Guit. G⁶ II

3

Melodía de respuesta sin relleno armónico

Voz A 3 3 3 G F[#]

Guit. III II I

A G⁶ F^{#7}(b9add11)

6

Este acorde se suele omitir

Fuente: elaboración propia

Si nos fijamos las melodías de la guitarra suelen tener lugar en la octava grave, esto puede ser debido a que en esta octava no resta protagonismo melódico y sirve de contrapunto a la melodía interpretada en el canto.

5.3. PUENTE

El Puente entre la Salida y la primera Letra no suele ser una Falseta, pero puede ser igual de creativo, aunque si es del gusto del cantautor puede ser una Falseta. Sobre todo nos referimos a la longitud, después de la Salida no debemos realizar un Puente o Falseta más extenso que la propia Salida ya que estaría un poco desproporcionado formalmente, aunque para gustos colores. En el Puente se encuentra el guitarrista realizando un solo, de corta duración y que debe dejar clara la tonalidad para que el cantautor pueda comenzar la siguiente sección con seguridad en la afinación.

Vamos a realizar la transcripción de un recurso por Tarantas del Niño Ricardo, que nos parece ideal como Puente, para el alumnado de nuestro nivel.

The musical score is presented on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It includes a 'Puente' label and a G6 chord diagram. The second and third staves continue the melodic line with various chords and a G7(add2) chord diagram. The fourth staff features an F#7(b9add11) chord diagram and a 'p p i m a g' label with a fermata.

Fuente: elaboración propia

5.4. LETRA

Para comprender cómo debemos acompañar una letra de Cantes Mineiros, y en concreto la de este cante de Chacón, vamos a transcribir la interpretación de Camarón con Paco de Lucía, que, aunque hace ya unos treinta años de su grabación, entendemos que sigue vigente la forma de acompañar los cantes de las minas por Paco de Lucía en la actualidad.

En esta grabación no hay salida con lo que procederemos directamente con la letra.

5.4.1. Primer Verso

En este primer verso Paco de Lucía vuelve a recordarnos la forma de acompañar de mediados del siglo XX usando el acorde D^7/A que en su época se tocaba con la cejilla al III y a veces se usaban ligados con el dedo 2 y la cejilla, ligando Fa^\sharp con Fa natural (convirtiendo el acorde D^7/A en Dm^7/A continuamente). Paco lo evoluciona quitando la cejilla añadiéndole así la novena y la trecena, sin ligar, creando un acorde más estable y acorde a los tiempos actuales en nuestra opinión.

Voz

[Camarón]

3 3 3

Ay el co-ra-zón

Guit.

$D^9(\text{add}13)/A$

$D^9(\text{add}13)/A$

V^7/IV gliss. IV

6 1

Fuente: elaboración propia

Cuando el cante llega la nota Si Paco realizan un glisando desde el bajo La, apoyando finalmente la nota Sol, lanzando la respuesta sin molestar al cante. Esta respuesta es muy creativa ya que de una forma tradicional se intenta llevar a Re, mientras que Paco lo lleva desde Sol hasta La cromáticamente añadiendo bordaduras superiores a cada nota del cromatismo. Este La de llegada pertenece a Re Mayor en segunda inversión. Con lo que sigue manteniendo la estructura del encadenamiento armónico del Fandango, recrea la melodía y mantiene el acorde de D^7

en segunda inversión como se hacía en una época anterior, en la actualidad se suele tocar un acorde de D⁹ en primera inversión.

5.4.2. Segundo Verso

En este segundo verso tan solo debemos tocar el acorde de D⁹/F# cuando el cantaor interprete el Do becuadro largo (blanca en la partitura) y el G⁶ cuando cante la nota Si larga (blanca en la partitura). El acorde de La Mayor (V) que es el que corresponde al final de este verso Paco lo tocará inmediatamente después de la frase para no interferir en la interpretación de Camarón ya que realiza un “jipío” tal como realiza Chacón en su primera grabación.

Fuente: elaboración propia

5.4.3. Tercer Verso

Mantenemos el acorde de A⁹, hasta que la melodía del cantante interpreta la nota Si, donde volveremos a tocar el acorde de G⁶.

Fuente: elaboración propia

Cuando la melodía acabe en la nota Sol, Paco de Lucía interpreta la siguiente respuesta para llegar al acorde de I grado del relativo Mayor que es el que corresponde a este momento de la armonía del Fandango.

Voz

Guit.

A⁹/G (Mi interior)

D

V

I

Fuente: elaboración propia

5.4.4. Cuarto Verso

Quizás sea este uno de los momentos de mayor creatividad de Paco de Lucía ya que comienza utilizando acordes de tres notas en los bordones de su guitarra, realizando un cromatismo desde la nota Sol hasta La, convirtiendo el acorde de Mi menor en Mi séptima de dominante (V^7/V) de La Mayor (V), con un bajo pedal que se convierte en una segunda inversión, que es el grado que corresponde en este momento de la armonía del Fandango. Una vez que llega al V grado comienza a reforzar la melodía del canto duplicándola en el bajo de la guitarra usando la técnica de arpeggios de horquilla.

Voz

Guit.

cuan-do te ten-go de lan-te

Em⁷(omit5) E⁷(omit5) A/E

II V⁷/V V

Fuente: elaboración propia

5.4.5. Quinto Verso

El acompañamiento de este verso contiene en nuestra opinión unos giros armónicos bastante atrevidos ya que Paco de Lucía introduce dos acordes que no acompañan la melodía, pero sí que enfatizan el IV grado de nuestro relativo mayor. El Fa# semi-disminuido en primera inversión como VII del IV, seguido del Ab⁷ como napolitano del IV, que además realiza un cromatismo en el bajo. Finalmente responde con una

frase parecida a la del primer verso pero más corta ya que se está preparando el final del cante.

Fuente: elaboración propia

5.4.6. Sexto Verso

En este ¡Ay!, en este “Quejío”, Paco vuelve a introducir el D⁷, en segunda inversión al estilo de mediados del S. XX, que nos sirve de acorde puente para volver al Modo Flamenco.

Fuente: elaboración propia

Ya sólo queda el acorde del II grado Flamenco o Frigio, al que Paco añade el G⁷, en tercera inversión, con el bajo en *Fa* (*Mi*[#]), con la falsa sensible en el bajo, aunque Camarón no la canta, pero el genial algecirenño la introduce ya que tradicionalmente se toca y armónicamente seguimos en el acorde de G⁷, mientras Camarón canta la nota *Sol*. Paco de Lucía culmina este magnífico acompañamiento con unos rasgueos en abanico a ritmo de fusas de una limpieza y ejecución formidable.

Voz

y ten-go... que per-do-nar-te

Guit.

Modo Flamenco II

I

Fuente: elaboración propia

La versión completa de este Cante Minero, cantado por Juan Reina acompañado por David Santos Marina, puede oírse a la vez que visualizar su transcripción en el enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=me_2mLdEWes

6. CONCLUSIONES

Hemos rastreado las interpretaciones históricas de este Taranto de Pedro el Morato, que se ha rotulado como Minera y como cante de Madrugá. Históricamente además de Antonio Chacón, lo han grabado El Niño de Cabra acompañado por Montoya en 1913, Adela López acompañada por orquesta en 1914 y el Cojo de Málaga en cinco ocasiones acompañado de Miguel Borrull en cuatro de ellas (1921, 1923 en dos ocasiones, 1924) y en 1925 acompañado por Montoya; y Rafael Romero acompañado de Perico el del Lunar en 1959. Posteriormente, además de Camarón de la Isla, también ha sido grabado¹⁴⁹ por Enrique Morante en 1990 acompañado por Sabicas en tono de Rondeña (en la última intervención discográfica antes de su muerte) y por Jeromo Segura en su álbum del 2014 *La Voz de la Mina. Antología de los Cantes Mineros de la Unión*, que vuelve a rotular como Cante de Madrugá¹⁵⁰. Actualmente, los cantaores lo denominan y conocen como Taranto.

Tras el análisis comparativo de las versiones de Chacón y de Camarón, y de las interpretaciones a la guitarra de Montoya con la de Paco de

¹⁴⁹ Segundo cante en la grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=KOVJfAyhCRg>

¹⁵⁰ Cante disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uFIPbnceAdA>

Lucía, tomamos de ambas grabaciones diversos recursos y materiales para nuestra propuesta.

Después de desgranar la estructura formal de los Cantes Mineros, transcribimos además de las melodías de Chacón y Camarón, material guitarrístico de grandes artistas flamencos que puede nuestro alumnado usar como recursos de introducción, puente y respuestas de acompañamiento, además de desvelar los acordes y los grados que se emplean en el acompañamiento de la Salida y de la letra de este Taranto.

Estas partituras también pueden resultar de utilidad e interés para el alumnado de cante flamenco de los conservatorios para el estudio y aprendizaje de los giros melódicos y los melismas interpretados por estos grandes artistas del Flamenco, utilizando la partitura en el Modo de *Mi*, que ayuda enormemente si se usa el piano a la hora de reforzar el aprendizaje de las melodías.

7. REFERENCIAS

7.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cañizares, J. M. (2005). *Fuente y Caudal de Paco de Lucía*. De Lucía Gestión S.L.
- Chaves Arcos, R. y Kliman, N. P. (2012). *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. El Flamenco Vive.
- Faucher, A. (1994). *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya*. AFFEDIS.
- Gamboa Rodríguez, J. M. (2010). *Rafael Romero. ¡Cantes de época!* El Flamenco Vive.
- Gamboa Rodríguez, J. M. (2018). *Una historia del Flamenco* (3.^a ed.). Espasa Libros.
- Jundt, B. y Mermoud, C. (2000). *La guitarra flamenca de Merengue de Córdoba*. Encuentro Productions.
- Maravilla, L. (1955). *Flamenco para guitarra*. Unión Musical Española.
- Martín Ballester, C., Soler Díaz, R., Castro Buendía, G. y Gamboa, J. M. (2016). *Don Antonio Chacón*. Colección Carlos Martín Ballester.
- Núñez, F. (2011a). *Formas*. Flamencópolis.
<https://www.flamencopolis.com/archives/1481>

- Núñez, F. (2011b). *Terminología*. Flamencópolis.
<https://www.flamencopolis.com/archives/2160#j>
- Ocón, E. (1874). *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*. Breitkopf & Härtel.
- Ortega Castejón, J. F. (2011). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Signatura Ediciones.
- Ortega Castejón, J. F. (2017). *Cantes de las minas, cantes por tarantas*. Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Parrilla, J. (2009). *Método Flamenco para instrumentos melódicos*. RGB Arte Visual.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Real Musical.

7.2. WEBGRAFÍA

- Camarón de la Isla. *Se Me Partió La Barrena*. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=7HJlmxzGRyo>
- Flamenco de la Historia. (2 de septiembre, 2010). *SE ME PARTIO LA BARRENA*. Recuperado el 14 de junio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=ZZZNdgPiO6w>
- Gran Sol. (12 de mayo, 2017). *Don Antonio Chacón - Colección Carlos Martín Ballester: Minerías Nº1 "El corazón / Que madrugar"*. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=KcMiOHYNulw>
- Morente, E. (24 de septiembre, 2015). *Pedro el Morato (Taranto en Tono de Rondeña)*. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=KOvJfAyhCRg>
- Romero, R. (8 de noviembre, 2014). *Cante de Madruga*. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2021 de https://www.youtube.com/watch?v=9h_YYyZN5Ac
- Santos Marina, D. (3 de junio, 2021). *Minera Chacon Partitura*. YouTube. Recuperado el 3 de junio de 2021 de <https://youtu.be/c9hMxMhz9IU>
- Santos Marina, D. (7 de junio, 2021). *Taranto Respuesta II 01*. YouTube. Recuperado el 7 de junio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=UgO1HeHxv0k>
- Santos Marina, D. (20 de junio, 2021). *Taranto de Pedro el Morato*. YouTube. Recuperado el 20 de junio de 2021 de https://youtu.be/me_2mLdEWes

Segura, J. (20 de agosto de 2018). *Jeromo Segura - El corazón se me parte (Cante de Madrugá)*. YouTube. Recuperado el 14 de junio de 2021 de <https://www.youtube.com/watch?v=uFIPbnceAdA>

7.3. DISCOGRAFÍA

Chacón, A. (1913). *El corazón (se me parte)...*[pizarra]. Madrid: Gramophone.

Romero, R. (2010). Cante de madrugá [Pista 17 - CD 1]. En *¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente*. Madrid: El Flamenco Vive S.L.

Camarón (1992). Se me partió la barrena [Pista 3]. En *Potro de Rabia y Miel*. Madrid: Polygram Ibérica S.A.

Morente, E. (1990). Pedro el Morato (Taranto en Tono de Rondeña) [Pista 1]. En *Nueva York - Granada*. Madrid: Sony BMG Music Spain, S.A.

Segura, J. (2014). El corazón se me parte [Pista 7]. En *La Voz de la Mina. Antología de los Cantes Mineros de la Unión*. Sevilla: Fods Records

GLI APPROCCI TRADUTTIVI DELLA *SINGABLE*
TRANSLATION: MACROSTRATEGIE A CONFRONTO
 NELLE HIT DEI RADIOHEAD E BONNIE TYLER

CARMELA SIMMARANO
Universidad de Sevilla
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

1. INTRODUZIONE

Quello della musica è uno dei linguaggi considerati “universali” per antonomasia, poiché in grado di trasmettere significati connotativi che vanno al di là delle barriere culturali, temporali e idiomatiche. Attraverso un canale di comunicazione privilegiato, che sembra far parte della stessa natura umana, la musica si inserisce a pieno titolo tra le forme d’arte assolute. Tuttavia, la parola si è affiancata con forza sempre maggiore alla melodia, creando quello che viene definito da diversi studiosi (Vitale & Guarracino, 2009; Low, 2017) un vero e proprio “matrimonio tra musica e parole”. La musica vocale, che caratterizza il panorama musicale dell’ultimo secolo, si compone di costruzioni intramusicali in cui parole, ritmo e figure retoriche convivono in un delicato equilibrio multisemiotico.

La presenza della parola ha creato nel campo musicale delle barriere linguistiche evidenti, e, conseguentemente, la necessità di oltrepassarle attraverso un processo traduttivo. Nel corso degli anni si è generata una grande mole di traduzioni in musica, relegate, insieme al panorama teorico sviluppatosi, ai margini dei *translation studies* tradizionalmente concepiti. La causa viene individuata principalmente nella mancanza di una netta distinzione tra le macrostrategie di traduzione, adattamento, cover e testo sostitutivo, e, allo stesso tempo, alla difficoltà nel riconoscimento di una figura professionale chiara in un ambito così interdisciplinare (Simon Frith, 2004, citato in Susam-Sarajeva, 2008: 188).

2. OBIETTIVI

Questo studio prenderà in analisi la tipologia di traduzione più vincolata nell'ambito musicale, la *singable translation*, ovvero la traduzione concepita per essere eseguita in musica. Si metteranno a confronto le traduzioni in lingua italiana di due hit pop-rock mondiali: *Creep* (Greenwood et. al, 1992a), della band inglese Radiohead e *Eclipse of the heart* (Steinman, 1983a), della cantante britannica Bonnie Tyler. Obiettivo dello studio è esaminare le macrostrategie adottate nella traduzione del testo cantato, mettendo a confronto due prodotti traduttivi che presentano le tipologie più distanti, secondo le definizioni dello studioso Peter Low (2017: 116): la traduzione e il testo sostitutivo.

L'analisi dei due casi pratici permetterà di stabilire contrasti e similitudini tra gli approcci, con l'obiettivo di individuarne le rispettive microstrategie e renderne più netta la distinzione teorica che, tutt'oggi, ne impedisce il pieno riconoscimento all'interno dei *translation studies* tradizionali. Le traduzioni saranno analizzate sulla base dei recenti approcci teorico-metodologici del Pentathlon Principle di Peter Low (2017) e delle microstrategie individuate da Schjoldager et al. (2008).

Oltre all'analisi linguistico-traduttiva, si prenderanno in considerazione il contesto e le finalità che portano alla scelta di una determinata macrostrategia, secondo i principi della Skopos Theory, dello studioso funzionalista Hans J. Vermeer (1989). Si prenderà atto del modo in cui la traduzione in musica si interseca con diverse discipline e contesti socioculturali, che donano al prodotto finale nuovi strati di significato che non avrebbe acquisito in un processo traduttivo meno intersemiotico.

3. METODOLOGIA

3.1. PRINCIPI DELLA TRADUZIONE IN MUSICA: LA *SKOPOS THEORY*

La canzone, secondo la definizione data da Johan Franzon (2008: 376), è una “composizione di musica e testo, in cui una viene adattata all'altro, o entrambi vengono adattati reciprocamente, destinata all'esecuzione vocale”. Il testo di una canzone è frutto di un processo creativo che coinvolge innumerevoli piani semantici, sia di natura musicale che

mediale. Quando il processo traduttivo interviene su un prodotto tanto intersemiotico, vengono fuori vincoli aggiuntivi rispetto al normale processo traduttivo, rendendo necessario un approccio multidisciplinare (Low, 2017: 4, Susam-Sarajeva, 2008: 190).

L'analisi delle caratteristiche del brano oggetto di traduzione è un primo e fondamentale passo nel processo traduttivo in musica, con un focus particolare sui due pilastri fondanti della canzone: il testo e la musica. Una canzone, infatti, può essere di natura logocentrica o musicocentrica, in base all'importanza che uno o l'altro elemento assume al suo interno (Low, 2017: 10). Una canzone logocentrica, ha come fulcro centrale le parole del testo, che presentano storie, giochi di parole e dialoghi fondamentali ai fini della sua fruizione (Low, 2017: 10). Al contrario, nei brani musicocentrici è la musica a ricoprire un ruolo fondamentale (Low, 2017: 13). Individuare la natura del brano permette di fare un bilancio di partenza sulla traducibilità della canzone e sulle strategie da mettere in atto nel processo traduttivo.

Il secondo passo di una traduzione in musica sta nell'analisi delle finalità del testo di arrivo e delle necessità del pubblico a cui la traduzione sarà rivolta (Low, 2017: 40). Il teorico funzionalista Hans J. Vermeer (1989, p. 230), utilizzò la parola greca *skopos* per indicare nel processo traduttivo il “fine o obiettivo definito dal committente della traduzione o, se necessario, individuato dal traduttore”. L'esecutore del brano, il tipo di ascoltatore, il mezzo di comunicazione attraverso cui verrà trasmesso il brano (CD, radio, TV o performance live), il numero di volte in cui l'ascoltatore ne potrà fruire, una fruizione individuale o di gruppo, l'affiancamento di una produzione visuale o di danza, sono criteri che cambiano la finalità del brano e che, di rimando, ne modificheranno le strategie traduttive (Susam-Sarajeva, 2008: 191)

3.2. LA TRADUZIONE IN MUSICA NEI *TRANSLATION STUDIES*

La mancanza di studi concreti e approfonditi sulla traduzione musicale, che per diverso tempo ha occupato un ruolo marginale negli approcci teorico-metodologici, è da attribuirsi secondo Simon Frith (2004, citato in Susam-Sarajeva, 2008: 188) alla seria difficoltà nello stabilire il suo ruolo culturale e il suo peso nei *translation studies* tradizionalmente

concepiti. La distinzione poco chiara tra traduzione, adattamento, cover e riscrittura, la mancanza di una figura professionale chiara nel mondo della traduzione in musica, così come le difficoltà specifiche legate a determinati generi, rendono la materia particolarmente spinosa e poco incline ad un approccio metodologico basato esclusivamente sul testo (Susam-Sarajeva, 2008: 189-190, Franzon, 2008: 374 & Mateo, 2012). La necessità di assetti e strumenti strategici nuovi e interdisciplinari è quindi evidente, pur dando alla materia una parvenza meno rigorosa ai fini del suo approfondimento scientifico.

3.3. LE MACROSTRATEGIE DELLA *SINGABLE TRANSLATION*

Peter Low (2017: 63) definisce la *singable translation* “una traduzione le cui parole risultano facili da cantare sulla melodia della canzone originale”. Oltre alle finalità preposte e ai fattori di carattere intermediale, il processo traduttivo delle *singable translation* si arricchisce di vincoli e limitazioni ulteriori, che la rendono di fatto la tipologia più complessa di traduzione in musica. Diversi studiosi hanno proposto una definizione delle macrostrategie che è possibile adottare in una *singable translation*, tracciando quei confini ritenuti mancanti ai fini dell’acquisizione di un maggior rigore scientifico.

Nel suo studio teorico-pratico “Translating Song”, Peter Low (2017, 114) individua le macrostrategie sulla base del cosiddetto Paradigma di Fedeltà. Una traduzione propriamente detta, secondo il suddetto paradigma, rispetta il testo di partenza e il suo autore, cercando di riprodurre ciò che è stato creato nella lingua originale senza sovrastarlo né distorcerlo (Low, 2017: 114). Il paradigma di fedeltà si concentra sul trasferimento delle unità di significato, per cui una traduzione può essere definita tale solo quando “tutte le unità di senso significative ai fini del racconto vengono riprodotte nel testo di arrivo” (Low, 2017: 116).

Un adattamento viene definito “una versione del testo originale in cui unità di senso significative non sono state riprodotte, pur essendocene l’opportunità” (Low, 2017: 116). Il processo di adattamento di un testo combina solitamente il trasferimento di unità di senso a modifiche non vincolate, attraverso omissioni, integrazioni e variazioni. Durante il processo di adattamento, il traduttore “disegna il proprio testo su quello

originale, ma applica modifiche sostanziali per adattarlo ad un nuovo contesto culturale” (Munday, 2009, citato in Low, 2017: 116).

Il testo sostitutivo, strategia più lontana in assoluto dal Paradigma di Fedeltà, è un testo in cui “le parole non mostrano alcun trasferimento semantico dal testo di partenza, ma sono comunque create per adattarsi al ritmo e alla melodia del testo di partenza” (Low, 2017: 117). Stiamo parlando, dunque, di una canzone completamente diversa, per via della totale mancanza di corrispondenza semantica, ma creata sulla stessa musica, come spesso accade in alcune cover o quando il testo originale non viene considerato abbastanza forte, ma la melodia viene ritenuta molto valida (Low, 2017: 118).

Anche Johan Franzon (2008: 376-377) individua un totale di cinque macrostrategie alla base della traduzione in musica, di cui tre che permettono la creazione di una *singable translation*:

1. Scrivere sulla musica originale un nuovo testo che non abbia alcuna relazione semantica con il testo di partenza
2. Tradurre il testo e adattare la musica in una sorta di nuovo processo compositivo
3. Adattare la traduzione alla musica originale

La prima modalità coincide con un testo sostitutivo, che effettivamente non implica una traduzione in senso linguistico. Tuttavia, questa viene comunque definita un’azione traduttiva, poiché avviene uno scambio di materiale musico-verbale tra lingue e culture (Franzon, 2008: 380). Il testo originale, infatti, potrebbe influenzare la percezione che il traduttore ha della melodia, portando il nuovo testo verso una direzione narrativa simile a quella originale. Allo stesso tempo, Franzon (2008: 380) afferma che ogni qualvolta un testo sostitutivo permette ad una canzone, in quanto artefatto culturale, di oltrepassare i propri confini linguistici, ci si trova di fronte ad un’evidente azione traduttiva.

La seconda modalità, che prevede la modifica della melodia in base alle necessità traduttive, può essere adottata solo nei rari casi in cui il traduttore ne abbia potere, in base all’accordo stipulato con il committente (Franzon, 2008: 384-385).

È invece l'ultima modalità ad essere più comune in una *singable translation*, poichè prevede una traduzione semanticamente vicina al testo di partenza e adattata alla struttura melodica originale (Franzon, 2008: 386). Questa traduzione viene richiesta soprattutto con la finalità di esecuzione in performance live. Per questa ragione, mentre il contenuto viene adattato alla lingua di arrivo attraverso omissioni, parafrasi o inserimento di nuovi concetti, risulta altrettanto importante adattarne il registro e lo stile linguistico, l'impatto emotivo e l'efficacia interpretativa (Franzon, 2008: 388-389).

Non è raro, tuttavia, che le tre modalità vengano sovrapposte durante il processo traduttivo, dando vita a prodotti che spesso rimangono in bilico tra una traduzione propriamente detta e un testo sostitutivo. In presenza di una traduzione così vincolata, infatti, bisogna dare priorità allo scopo finale di "creare un brano cantabile in cui vengano riprodotti quanto il più possibile il senso e l'impatto emotivo prodotti dal brano originale" (Reynolds, 1964, citato in Franzon, 2008: 377), a costo di ricorrere a strategie diversificate.

3.4. *IL PENTATHLON PRINCIPLE* E LE MICROSTRATEGIE DELLA *SINGABLE TRANSLATION*

Nei suoi studi dedicati alla traduzione in musica, e in particolare alla *singable translation*, Peter Low (2017: 79) ha messo a punto un modello traduttivo basato su cinque vincoli o principi: *singability*, senso, naturalezza, ritmo e rime. Il suo modello funzionale si struttura secondo la metafora di un pentathlon: ogni criterio è un evento sportivo in cui gli atleti devono competere per massimizzare il proprio punteggio generale, con lo scopo di ottenere un risultato soddisfacente in ognuno di essi, pur contemplando eventuali perdite strategiche (Low, 2017: 80). Sarà la valutazione dello skopos iniziale, e la scelta conseguente della macrostrategia, a determinare quale sarà il "punteggio ideale" della canzone in ogni criterio.

Il primo criterio preso in analisi è la *singability*, principio fondante della *singable translation*, che si basa sulla facilità di vocalizzazione, articolazione e risonanza nell'atto fisico del canto (Low, 2017, p. 79). Per risultare facile da cantare, il testo deve evitare scioglilingua,

raggruppamenti di consonanti, e parole complesse posizionate su note molto alte. Il senso, secondo criterio del *pentathlon principle*, viene inteso come accuratezza semantica rispetto al testo di partenza (Low, 2017: 87). Tuttavia, un'assoluta fedeltà semantica non è sempre auspicabile, poiché può compromettere inevitabilmente il criterio della naturalezza (Low, 2017: 87). Si ricorre, dunque, a strategie ed elementi testuali *ad hoc* che, pur non alterando il significato, diano più margine di libertà durante il processo traduttivo (Low, 2017: 80). La naturalezza si basa invece su stile e registro del testo tradotto. L'obiettivo è dare all'ascoltatore la sensazione che il brano sia stato originariamente scritto nella lingua di arrivo, perché tanto l'esecuzione quanto la performance risultino sincere e naturali (Low, 2017: 88). Il criterio più complesso in una *singable translation* è sicuramente il ritmo, poiché basato su una melodia preesistente che costituisce l'anima della canzone (Low, 2017, p. 95). Questo è il criterio che pone maggiori vincoli durante il processo traduttivo, poiché impone il rispetto della lunghezza e del numero di sillabe, degli accenti ritmici e del generale sistema metrico della canzone. L'ultimo criterio individuato da Peter Low è la rima, considerato utile ma non fondamentale ai fini della traduzione (Low, 2017: 103). Questo vincolo passa in secondo piano perché non tutte le canzoni utilizzano uno schema rimico rigido, nonostante il suo impiego renda il brano generalmente più orecchiabile per gli ascoltatori. È importante, dunque, concentrarsi sulle rime strategiche, ovvero quelle collocate in una posizione di rilievo nel testo, qualitativamente importanti e non sacrificabili (Low, 2017: 105-106).

Il *Pentathlon Principle* di Peter Low è una delle teorie più consistenti tra gli studi traduttivi sulla *singable translation*. Per questa ragione, molte teorie successive hanno appoggiato e ampliato la visione proposta dallo studioso, entrando nei dettagli delle specifiche strategie utili ai fini della traduzione cantabile. Schjoldager et al. (2008), in particolar modo, hanno proposto un modello teorico basato su dodici microstrategie (TABELLA 1), comprensive di tutte le tecniche applicabili alla traduzione cantabile di un brano musicale.

TABELLA 1

Microstrategia	Definizione
Direct transfer	Nessuna traduzione
Calque	Calco della traduzione originale
Direct translation	Traduzione letterale
Oblique translation	Traduzione del senso
Explicitation	Esplicitazione di un'informazione implicita
Paraphrase	Traduzione moderatamente libera
Condensation	Traduzione breve di un concetto più lungo
Adaptation	Ricreare lo stile o l'effetto dell'unità di significato originale
Addition	Aggiungere un'informazione
Substitution	Cambio del significato
Deletion	Omissione di un'unità di significato
Permutation	Traduzione di un'unità di significato in un punto diverso del testo

Fonte: Aminoroaya, Shiva & Zahra, Amirian (2016). "Investigating the Translation of Songs in Persian Dubbed Animated Movies" In "SKASE Journal of Translation and Interpretation" vol. 10, n° 2.

4. ANALISI

4.1. *A TOTAL ECLIPSE OF THE HEART*: PUBBLICAZIONE E STRUTTURA DEL BRANO

A total eclipse of the heart (Steinman, 1983a) è un brano del 1983, scritto dall'autore Jim Steinman e portato al successo dalla cantante britannica Bonnie Tyler. Il brano raggiunge la prima posizione nelle classifiche di tutto il mondo, in particolare nel Regno Unito e negli Stati Uniti (Genius.com, s.d.a). La canzone nasce, di fatto, nel 1982, quando entrambi gli artisti iniziano a lavorare per la *CBS Records* (Genius.com, s.d.a). Secondo il racconto dell'interprete (Genius.com, s.d.a), il singolo non ha mai avuto una demo, ma le è stato presentato direttamente al pianoforte, interpretato da Steinman e Rory Dodd, seconda voce del brano. La stessa registrazione è avvenuta in presa diretta, con l'aggiunta successiva di voci corali che creano un vero e proprio "oceano di suoni" all'interno del brano (Genius.com, s.d.a). Diverse melodie presenti nella canzone erano state precedentemente composte da Steinman per

la colonna sonora del film “*A Small Circle of Friends*”. Il risultato è un brano dai toni eterei e drammatici, che, nonostante diverse interpretazioni dei fan, parla di un amore appassionato in cui si scontrano luce e oscurità (Genius.com, s.d.a).

La versione originale del pezzo dura 6.58 minuti, e presenta una struttura composta da tre strofe, due ritornelli, due post-ritornelli, tre refrain (che ricoprono anche la funzione di pre-ritornelli), una parte strumentale e un outro (Genius.com, s.d.a). Avendo una durata maggiore rispetto alle tempistiche radiofoniche, il brano è presente anche in versione *radio edit*, in cui viene tagliata la terza strofa prima del ritornello (Genius.com, s.d.a).

Un elemento fondamentale della canzone è quello che Miller (2005: 230) definisce *hook*, ovvero la parte della composizione che viene ricordata di più, che può essere un riff, un giro di accordi o un verso, purché risulti accattivante e memorabile. In questo brano, l'*hook* è costituito da un coro presente prima di ogni verso, che amalgama il testo e lo caratterizza: *Turn around* e *Turn around bright eyes*. La frase viene riproposta da Steinman, che l'aveva inserita in un musical scritto da lui nel 1969 intitolato “*The Dream Engine*” (Genius.com, s.d.a). La continua ripetizione delle due frasi crea la sensazione di un *loop* infinito, in cui l'io narrante si ritrova vittima del suo stesso amore tormentato. Oltre alla caratterizzazione narrativa, il verso costituisce uno stratagemma che garantisce coesione e unità a fronte di una composizione lunga con diversi cambiamenti melodici. Tra questi, si nota in particolare un innalzamento della tonalità, che segue il crescendo della tensione emotiva del testo, passando da un Mi a un Lab, fino ad arrivare a un Mib nell'ultimo ritornello (Genius.com, s.d.a).

4.2. L'INTERPRETAZIONE DI L'AURA: ECLISSI DEL CUORE

Nel 2011 il grande successo pop di Bonnie Tyler rivive una seconda vita tutta italiana con la reinterpretazione della cantante Laura Abela dal titolo “Eclissi del cuore” (Steinman, 1983b). Il brano anticipa l'uscita del nuovo album dell'artista “Sei come me”, e vanta la collaborazione di Nek a reinterpretare i versi che originariamente appartenevano alla voce di Rory Dodd (Spada, 2011). La scelta ricade su questo

brano per la sua “pregevolissima fattura” tipica dei brani degli anni ’80 (Spada, 2011), risultando decisamente adatto a ricoprire il ruolo di “apripista discografico” per il lancio dell’album. La cantante si mette in gioco con un riadattamento italiano che ha come intento quello di “riuscire a conservare il significato del pezzo originale senza perderne la poesia” (Spada, 2011). Il processo traduttivo viene rivestito, dunque, di uno *skopos* legato alla natura logocentrica del brano e a una resa il più vicina possibile all’originale.

La struttura di “Eclissi del cuore” (Steinman, 1983b) recupera uno schema decisamente più classico rispetto all’originale, che non corrisponde né alla *long version*, né alla *radio edit*. Viene tagliata la seconda strofa, e viene invece recuperata la terza, inserita dopo il primo ritornello. La nuova struttura si compone di nove elementi – prima strofa, preritornello, ritornello, postritornello, seconda strofa, preritornello, ritornello, postritornello, outro – disposti secondo uno schema ordinato tipico della canzone pop (Miller, 2005: 229), e in particolar modo della produzione pop italiana. La scelta di recuperare la terza strofa, che nella versione *radio edit* viene tagliata, potrebbe derivare dalla maggiore tensione emotiva del testo, o dalle dichiarazioni di Bonnie Tyler sulla sua particolare preferenza per i versi presenti nella strofa (Genius.com, n.d.a).

L’*hook* del brano viene reso in traduzione attraverso una tecnica molto dibattuta nel panorama teorico: la traduzione omofonica. “*Turn around*” diventa “Tornerai”, mentre “*bright eyes*” viene reso con “Lo sai”. Si predilige, in questo caso, la funzione dell’elemento *hook* rispetto al significato denotativo dei versi, richiamando attraverso i fonemi quegli elementi memorabili della canzone originale. Si fa leva, in questo modo, sulla dimensione emotiva e nostalgica dell’ascoltatore, che potrebbe richiamare alla sua mente il brano originale proprio grazie a questa assonanza. Tuttavia, possiamo comunque ravvisare una sorta di *explicitation* nel verso “Tornerai”. *Turn around* è la richiesta disperata dell’io narrante alla persona amata, di girarsi per tornare da lei, che viene espressa con una sfumatura più decisa ed esplicita nel verso “Tornerai”. “*Bright eyes*”, d’altro canto, perde sia la metafora di luce che caratterizza tutto il brano, sia il richiamo al musical di Steinman,

conseguenza in ogni caso inevitabile dell'esportazione della canzone in un nuovo contesto tanto storico quanto geografico. Un ulteriore elemento ripetitivo appare nelle strofe del brano. Lì dove in inglese viene ripetuta la struttura "*Every now and then*", la traduzione italiana inserisce "Ogni tanto", che riporta il significato letterale del testo originale ma perde una sillaba. Questo permette di lasciare uno spazio maggiore al resto del verso, pur mantenendone sia il significato che la ripetitività.

Le due strofe del brano risultano generalmente meno dense dal punto di vista lessicale. I versi acquisiscono un respiro maggiore, grazie all'uso delle sillabe aperte che migliorano la *singability* ma non compromettono la resa del significato. Un esempio ne sono i versi "*Every now and then I get a little bit lonely/And you're never coming 'round*" tradotti nel brano italiano con "Ogni tanto sto da sola e sono sicura/che non mi ritroverai" oppure "*Every now and then I get a little bit nervous/That the best of all the years have gone by*" tradotti come "Ogni tanto guardo indietro e scopro come/il meglio di questi anni sia passato di già". Le microstrategie maggiormente adottate nelle strofe sono la *direct* e *oblique translation*, affiancate da una presenza importante di *condensation*, che permette la riproduzione di significato pur utilizzando un numero minore di parole. Nella seconda strofa, in particolare, si può notare l'uso di un'altra strategia che, pur non presente tra quelle individuate nello studio di Schjoldager et al. (2008), ricorre più di una volta: la modulazione. "*Every now and then I know you'll never be the boy/You always wanted to be*" diventa "Ogni tanto so che non sarai mai quell'uomo/che davvero io vorrei", cambiandone la prospettiva.

Il verso "*Every now and then I fall apart*", presente nel preritornello, viene reso in maniera letterale con "ogni tanto cado", che non perde totalmente il suo reale senso metaforico grazie all'*addition* di "e non ci sei".

Il ritornello, elemento più importante dei brani pop, presenta alcuni cambi strutturali che non ne intaccano, però, l'aspetto semantico. La canzone originale ripropone l'elemento "*And*" all'inizio di ogni verso. La versione italiana riproduce in parte questa struttura, inserendo un "Ora" ripetuto solo all'inizio dei primi due versi. Il verbo "*hold*", ripetuto nel terzo e quarto verso, viene invece sostituito dai verbi "sfiorerai"

e “stringeremo”. La ripetitività persa nella differenziazione di questi due verbi viene compensata nella parte finale del ritornello, in cui ritroviamo il verbo “stringere” nel verso “Per sempre tu mi stringerai” ripetuto due volte. Nel ritornello si fa uso di *condensation* e *oblique translation* come microstrategie principali, molto evidenti nei versi “*I don't know what to do and I'm always in the dark/We're living in a powder keg and giving off sparks*” tradotti con “È come dici tu, qui nella oscurità/La luce si confonde con la felicità”.

Il postritornello, infine, presenta una questione traduttiva molto interessante. C'è, infatti, un gioco di parole creato con i verbi sintagmatici “*falling in love*” e “*falling apart*”, i cui significati contrastanti vengono enfatizzati nei versi “*Once upon a time I was falling in love/But now I'm only falling apart*”. La carenza di verbi sintagmatici nella lingua italiana ne rende difficile la resa poetica, portando ad una normalizzazione dei versi attraverso un'*explicitation*: “Tempo fa speravo in una storia con te/Ed ora è solo un'assurdità”. Anche in questo caso troviamo una modulazione, applicata nel verso “*There's nothing I can do*” che sposta il soggetto dall'io al tu in “Se non ci pensi tu”. È nel postritornello, infine, che si trova il titolo della canzone “*A total eclipse of the heart*”. La traduzione italiana perde l'elemento “*Total*” all'inizio del verso, compensandolo con il verbo “sarà” che permette di collocare la sillaba accentata nello stesso punto dell'originale. Il risultato è il verso “Eclissi del cuore sarà”, che diventa, senza il verbo finale, anche il titolo della versione italiana.

Il brano “Eclissi del Cuore” (Steinman, 1983b) non viene considerato un'opera originale di Laura Abela, secondo quanto riportato dall'Istituto SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) (s.d.). La cantante, infatti, non viene inserita tra i sub-autori della canzone, che presenta i soli diritti del sub-editore italiano “BMG Rights Management (Italy) S.r.l.”. (Figura 1). Questo studio non approfondirà le questioni legate ai diritti d'autore delle opere musicali. Tuttavia, è importante sottolineare come la stessa mancanza di separazione tra la traduzione e l'originale dal punto di vista del diritto d'autore sia un ulteriore indicatore dell'effettiva fedeltà del testo tradotto, che non viene considerato un'opera originale, bensì una riproduzione altamente fedele del testo inglese. Si

concretizza, anche in questo senso, l'uso della macrostrategia di traduzione propriamente detta, secondo la definizione data da Peter Low (2017: 114).

FIGURA 1.

ECLISSI DEL CUORE
titolo originale: TOTAL ECLIPSE OF THE HEART

ISWC : T-072.441.997-9

Aventi diritto	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 0005575383
STEINMAN JAMES RICHARD	Editore originale (EO)	CODICE IPI : 00595808890
BMG PLATINUM SONGS US	Editore originale (EO)	CODICE IPI : 00052149489
LOST BOYS MUSIC	Amministratore (AM)	CODICE IPI : 00595808890
BMG PLATINUM SONGS US	Sub Editore (SE)	CODICE IPI : 00617588514
BMG RIGHTS MANAGEMENT (ITALY) S.R.L.		

- Visualizza contatti

Email: bmgit.royalty-copyright@bmg.com

Tel: 0277677300

Indirizzo Sede Legale GIACOMO MATTEOTTI, 20121 - MILANO

Fonte: <https://www.siae.it/it/archivioOpere>

4.3. CREEP: PUBBLICAZIONE E STRUTTURA DEL BRANO

Creep (Greenwood et. al, 1992a) è uno dei brani più famosi e rappresentativi della band inglese Radiohead, pubblicato nel settembre del 1992 (Genius.com, s.d.b). Il frontman Thom Yorke descrive il brano come la storia di un uomo che cerca di avvicinarsi ad una donna eterea e perfetta, continuando a seguirla senza avere mai il coraggio di parlarci. In un'intervista del 1993 (Genius.com, s.d.b), Thom Yorke torna a parlare del brano descrivendolo come un tentativo di trattare di tematiche amorose in un delicato equilibrio tra sensibilità e mascolinità, amore e sessualità.

La canzone presenta una struttura di matrice pop-rock classica: prima strofa, ritornello, seconda strofa, ritornello, special e outro. Caratteristiche rilevanti del brano sono una scarsa densità semantica, che permette di focalizzare l'attenzione dell'ascoltatore sul forte impatto emotivo dei versi, e un costante confronto tra l'io narrante e il tu. Si può notare, infatti, una ripetizione consistente di "I" e "you", volta a sottolineare il forte contrasto emotivo tra l'imperfetto io narrante e l'angelico tu. Questo stesso contrasto si riflette su tutta la struttura della canzone: le strofe presentano una vera e propria ode alla bellezza della donna, angelica e

quasi fluttuante, mentre i ritornelli diventano una presa di coscienza intimistica su sé stesso e sulle proprie mancanze (Genius.com, s.d.b). Il contrasto si risolve nell'outro, in cui l'io si arrende alle proprie mancanze e sceglie di non provare oltre ad inseguire la donna per permettere che sia felice senza di lui (Genius.com, s.d.b).

4.4. AD OGNI COSTO: LA VERSIONE ITALIANA DI VASCO ROSSI

Tra i numerosi omaggi e cover dell'ormai grande classico dei Radiohead, l'unica versione in lingua straniera viene pubblicata da Vasco Rossi nel 2009 (Cantire, 2021), con il titolo "Ad ogni costo" (Greenwood et. al, 1992b). Il brano riceve un'accoglienza altalenante: da una parte raggiunge immediatamente il primo posto nella classifica dei singoli (FIMI, s.d.), dall'altra viene ampiamente criticata dal pubblico dei Radiohead, che reclama l'intoccabilità del pezzo e accusa il cantautore italiano di plagio (Cantire, 2021). In diverse interviste, Vasco Rossi difende la sua "operazione traduttiva", parlando di un omaggio in cui viene completamente rivisitato il brano originale (Cantire, 2021):

Il testo che ho scritto l'ho fatto ascoltare a Thom Yorke dei Radiohead che lo ha trovato di suo gradimento tanto da concedermi i diritti per realizzare questa nuova edizione in italiano. Forse molti non sanno che non si possono cambiare le parole ad una canzone se ciò non è permesso dall'autore originale del pezzo. Non è una traduzione fedele del testo originale ma una mia interpretazione personale della musica che considero una delle più belle degli ultimi vent'anni. Sono anch'io un fan dei Radiohead e volevo metterci un testo in italiano per renderla mia. Ad ogni costo, appunto, accettando consapevole il confronto con l'originale che è un capolavoro.

Lo skopos dell'operazione non è, dunque, una traduzione cantabile propriamente detta, ma una reinterpretazione del cantautore italiano, che sovrappone un suo testo originale, dalla chiara impronta personale, alla melodia del brano inglese. Il risultato finale ricade, dunque, nella macrostrategia del testo sostitutivo (Low, 2017:117).

Il testo di "Ad ogni costo" (Greenwood et. al, 1992) parla di un amore tormentato, che nonostante le difficoltà e l'infedeltà si mantiene saldo. La struttura rimane immutata: primo verso, ritornello, secondo verso, ritornello, special, outro. A riprova della presenza di un'"azione

traduttiva” (Holz-Mänttari, 1984, citato in Franzon, 2008: 377-378), nonostante l’evidente mancanza di corrispondenza semantica, ci sono alcune caratteristiche del testo originale che vengono mantenute. Anche in “Ad ogni costo” (Greenwood et. al, 1992b) c’è un contrasto, seppur meno evidente, tra l’io e il tu, che si riflette nella stessa struttura del brano. Nelle strofe, come in *Creep* (Greenwood et. al, 1992a), l’io narrante parla direttamente all’altra persona, mentre nel ritornello si concentra su sé stesso e sul suo ruolo nella relazione amorosa. Allo stesso tempo, anche la versione italiana mantiene la scarsa densità semantica del testo originale, dando un’enfasi emotiva maggiore ai singoli versi. Come precedentemente accennato, non c’è la presenza di trasferimento semantico, con l’unica eccezione del secondo verso, in cui ritroviamo un accenno agli “occhi” dell’altra persona, che compaiono anche nel testo originale. Lo schema rimico si mantiene simile, ricreando nella parte finale di ogni verso le stesse sonorità del testo inglese. Il prodotto finale rispecchia decisamente lo stile di Vasco Rossi, presentando una maggiore ripetitività del testo. L’outro, infatti, riporta nuovamente il testo della prima strofa, lì dove l’originale ha una sorta di risoluzione del conflitto presente lungo tutta la canzone.

A differenza di “Eclissi del cuore” (Steinman, 1983b), Vasco Rossi compare tra i sub-autori di “Ad ogni costo” (Greenwood et. al, 1992b), insieme ai sub-editori “Cafè Concerto Italia S.r.l” e “Warner Chappell Music Italiana S.r.l.” (Figura 2). Come riportato anche nell’intervista, Vasco Rossi ha avuto modo di proporre il brano direttamente a Thom Yorke, che ha deciso di concedergli i diritti. Si accenna, inoltre, a come questa sia una sua reinterpretazione del brano e non una semplice traduzione. Si tratta, dunque, di un testo originale, riconosciuto come tale proprio per la distanza semantica dal brano inglese. Anche in questo caso, dal punto di vista del diritto d’autore si conferma la macrostrategia di testo sostitutivo, secondo la definizione del teorico Peter Low (2017: 117)

FIGURA 2.

AD OGNI COSTO titolo originale: CREEP		
		ISWC : T-071180 847-7
Aventi diritto		
GREENWOOD COLIN CHARLES	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00178205758
GREENWOOD JONATHAN RICHARD GUY	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00178205856
HAMMOND ALBERT LOUIS	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00013310743
HAZLEWOOD MIKE	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00042306224
O BRIEN EDWARD JOHN	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00178208847
SELWAY PHILIP JAMES	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00178209648
YORKE THOMAS EDWARD	Compositore ed Autore (CA)	CODICE IPI : 00178210867
ROSSI VASCO	Sub Autore (SA)	CODICE IPI : 00045045012
RONDOR MUSIC (LONDON) LTD	Editore originale (EO)	CODICE IPI : 00026633787
WARNER CHAPPELL MUSIC LTD	Editore originale (EO)	CODICE IPI : 00160187388
CAFE CONCERTO ITALIA S.R.L.	Sub Editore (SE)	CODICE IPI : 00423433979
+ Visualizza contatti		
WARNER CHAPPELL MUSIC ITALIANA S.R.L.	Sub Editore (SE)	CODICE IPI : 00221851397
+ Visualizza contatti		

Fonte: <https://www.siae.it/it/archivioOpere>

5. DISCUSSIONE

L'analisi dei due brani e delle rispettive traduzioni ha permesso un confronto netto tra le due macrostrategie più distanti in termini di resa traduttiva: la traduzione e il testo sostitutivo. La scelta delle macrostrategie è derivata da necessità e *skopos* diversi dei due processi traduttivi: da un lato per la cantante Laura Abela era importante recuperare in lingua italiana lo stesso impatto emotivo, il senso del testo e la storia raccontata dalla voce di Bonnie Tyler; dall'altra, Vasco Rossi voleva far suo il brano dei Radiohead, non entrando in un vero confronto con il pezzo originale ma donandogli una veste nel suo stile e omaggiandolo allo stesso tempo.

I risultati dei due processi traduttivi sono evidentemente molto distanti tra loro. “Eclissi del cuore” (Steinman, 1983b) si compone di strategie traduttive accurate e diversificate che prediligono tra tutti il criterio del senso: *direct translation*, *oblique translation*, *explicitation* e modulazione. Di fronte a difficoltà traduttive, in particolar modo di matrice poetica, viene prediletta una normalizzazione attraverso l'uso di metafore semplificate o frasi dall'immaginario concreto. Sacrificando, in questo modo, alcune caratteristiche dello stile di scrittura originale, si

conserva comunque il nucleo semantico del brano. In alcuni casi, invece, la semplificazione ha dato un respiro maggiore al brano, migliorandone la *singability* e la naturalezza nella lingua di arrivo. Anche lo status dei diritti d'autore del brano, che non coinvolgono la cantante come spesso accade per le cover, avvalga l'ipotesi che il prodotto finale rappresenti a pieno la macrostrategia di traduzione, riconoscibile proprio per le microstrategie adottate e per lo *skopos* traduttivo.

“Ad ogni costo” (Greenwood et. al, 1992b), invece, non presenta particolari microstrategie adottate durante il processo traduttivo, poiché non si riscontra nessun trasferimento semantico. Quella che viene invece rispettata è la sonorità generale del brano, attraverso la poca densità semantica e la riproduzione dello stesso schema rimico. Anche l'uso della struttura strofa-ritornello a enfatizzare i due nuclei narrativi del racconto viene ripreso dal brano originale, sottolineando con maggior vigore la presenza di un'azione traduttiva (Holz-Mänttari, 1984, citato in Franzon, 2008: 377-378) anche lì dove non avviene trasferimento semantico. Lo status dei diritti d'autore, anche in questo caso, rende ancora più evidente l'uso della macrostrategia di testo sostitutivo, riconoscibile per lo *skopos* indicato e il trasferimento di nuclei del brano non semantici.

6. CONCLUSIONI

La combinazione di due campi di studio tanto complessi quanto la traduzione e la musica dà vita a questioni articolate, che non possono essere analizzate senza seguire un approccio necessariamente multidisciplinare. È proprio questa complessità, insieme alla mancanza di confini concreti tra studi e discipline, che ha impedito che la traduzione in musica si affermasse all'interno dei *translation studies*, relegandola ai margini del panorama scientifico.

Attraverso questo studio, si è potuto constatare come fattori ben precisi che influenzano i processi traduttivi possano contribuire a stabilire quei confini concreti che ad un'analisi meno approfondita sembrano mancare.

In particolar modo, è stato possibile determinare con precisione il macroapproccio delle due *singable translation* analizzate, attraverso l'individuazione dello *skopos* principale e l'analisi dei microapprocci adottati. Nel caso della traduzione, i microapprocci vertono su una riproduzione fedele del significato, che ha reso necessarie in alcuni casi modifiche e perdite sotto altri aspetti, come quelli poetici o musicali. Al contrario, il testo sostitutivo ha dato spazio maggiore alla riproduzione della musicalità dell'originale, dando vita a un nuovo processo di scrittura creativa. Tuttavia, non si può prescindere dal definire quest'ultimo un processo traduttivo, poiché è chiaramente visibile un processo di trasferimento su altri livelli rispetto a quello semantico.

L'analisi portata avanti ha implicato il menzionato approccio multidisciplinare, che ha visto coinvolti la materia musicale, gli studi traduttivi e persino il diritto d'autore. Il risultato dimostra che non esistono, in questo campo, confini poco chiari, quanto piuttosto approcci unidirezionali, che ostacolano la visione completa di una disciplina complessa ma a dir poco affascinante.

7. BIBLIOGRAFIA

- Aminoroaya, S. & Zahra, A. (2016). Investigating the Translation of Songs in Persian Dubbed Animated Movies. In SKASE Journal of Translation and Interpretation. vol. 10, n° 2.
- Cantire, D. (2021). "Ad ogni costo". Quando i fan dei Radiohead massacrarono Vasco Rossi. Sentireascoltare. Recuperato da <https://www.sentireascoltare.com/news/ad-ogni-costo-fan-radiohead-massacrarono-vasco-rossi/> [data di consultazione: 02/01/2022]
- FIMI (Federazione Industria Musicale Italiana) (s.d.). Classifica settimanale WK 40 (dal 21.09.2009 al 27.09.2009). Recuperato da <https://www.fimi.it/top-of-the-music/classifiche.kl#/charts/3/2009/40> [data di consultazione: 02/01/2022]
- Franzon, J. (2008). Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. In Susam-Serajeva, S. (Ed.). The Translator, Special Issue: Translation and music (pp. 373-399). University of Edimburg, Scotland: St. Jerome Publishing.
- Genius.com (s.d.a). Creep. Recuperato da <https://genius.com/Radiohead-creep-lyrics> [data di consultazione: 02/01/2022]

- Genius.com (s.d.b). Total Eclipse of the heart. Recuperato da <https://genius.com/21307859> [data di consultazione: 12/12/2021]
- Greenwood, C. C. et al. (1992a). Creep. Parlophone Records e Capitol Records
- Greenwood, C. C. et al. (1992b). Ad ogni costo. Warner Chappell Music
- Low, P. (2017). *Translating Song, Lyrics and Texts*. New York: Routledge.
- Schjoldager, A. G., Gottlieb, H., & Klitgard, I. (2008). *Understanding Translation*. Århus: Academica.
- SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) (s.d.). Archivio opere. Recuperato da <https://www.siae.it/it/archivioOpere> [data di consultazione: 02/01/2022]
- Spada, V. (2011). L'Aura: da oggi in radio il nuovo singolo "Eclissi del cuore" (cover del brano "Total Eclipse of the Heart" di Bonnie Tyler), estratto dal nuovo album in uscita a Gennaio. Earone - Hearing the World. Recuperato da https://www.earone.it/news/l_aura_da_oggi_in_radio_il_nuovo_singolo_eclissi_del_cuore_cover_del_branco_total_eclipse_of_the_heart_di_bonnie_tyler_estratto_dal_nuovo_album_in_uscita_a_gennaio_2551275/ [data di consultazione: 12/12/2021]
- Steinman, J. (1983a). Total eclipse of the heart. Columbia Records
- Steinman, J. (1983b). Eclissi del cuore. Lost Boys Music e Emi Virgin Songs
- Susam-Serajeva, S. (2008). *The Translator, Special Issue: Translation and music*, University of Edimburg, Scotland: St. Jerome Publishing.
- Vermeer, H. J. (1989). Skopos and commission in translational action. In Chesterman A. (ed.). *Readings in Translation*. Oy Finn Lectura.
- Vitale, M. & Guarracino, S. (2009) Voicings: Music Across borders e Music and the Performance of identity, numero monografico di AION Anglistica: 13(1) e 13(2): Coda.

LA ENCULTURACIÓN MUSICAL: DESDE EL LENGUAJE TONAL A LOS NUEVOS LENGUAJES

ALMUDENA GONZÁLEZ BRITO

Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna

JULIÁN GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Departamento de Ciencias Médicas Básicas, Universidad de La Laguna

1. INTRODUCCIÓN

El fenómeno global de la música concierne a las culturas humanas de todo el mundo inmersas en un ambiente musical presente en el día a día del ser humano. La música como forma de comunicación tiene una historia evolutiva paralela a la del lenguaje (Brown, 2000), y sabemos que es capaz de producir tras su reconocimiento auditivo-sensorial distintos efectos cognitivos, motores, sensitivos y emocionales. Las regiones cerebrales involucradas en las respuestas emocionales y sensitivas se solapan con áreas cerebrales relacionadas con el comportamiento (Koelsch, 2014). En concreto en occidente, el ambiente musical que mayoritariamente escuchamos a través de los canales de difusión, independientemente del estilo, se encuadra dentro del sistema/estructura tonal. Además, nos rodea desde temprana edad la presencia de la tonalidad en la mayoría de los estilos musicales presentes en nuestro día a día, desde la música del Barroco hasta el Pop actual. Este continuo proceso espontáneo de ósmosis musical que denominamos enculturación tonal, influye tanto en las preferencias musicales de los ciudadanos como en la pedagogía musical. El presente trabajo discute precisamente este fenómeno contrastándolo con la aceptación/influencia de la música contemporánea escrita en muchos estilos con una sintaxis alejada de la tonalidad.

1.1. EL CONCEPTO DE TONALIDAD

Para comprender el concepto de tonalidad hemos de definir lo que es un tono y las relaciones de las frecuencias que lo comprenden. En psicoacústica, el tono se define como la sensación fisiológica asociada a la frecuencia de un sonido puro o simple. Este se representa como una señal/onda sinusoidal periódica (de frecuencia constante) y también se denomina como señal armónica o simplemente armónica. El tono de un sonido simple se aproxima en la realidad al producido al golpear un diapasón. Asociamos al tono el término “altura” para distinguir la escala de frecuencia -graves o agudos- o la octava a la que se encuentra. En cambio, un sonido o tono complejo como lo es una nota musical generada por cualquier instrumento comprende múltiples tonos simples u armónicos (espectro de frecuencias), cuyas frecuencias son múltiplos enteros del primer armónico (el de menor frecuencia) denominado armónico o frecuencia fundamental; el tono complejo lo percibimos equivalente al tono percibido de la frecuencia fundamental (Oxenham, 2012). En términos de psicoacústica, al tono complejo, se le asocia la sensación fisiológica de “timbre” definida como aquella sensación que nos permite distinguir cerebralmente dos notas musicales con la misma frecuencia fundamental tocadas por dos instrumentos diferentes. Esta sensación de percepción de las cualidades tímbricas del tono se genera (en nuestro cerebro) mediante la manipulación de los dos factores espectrales del tono complejo, a) la presencia/ausencia de los diferentes componentes de frecuencia (armónicos) del tono complejo y b) la relación entre las amplitudes de sus sucesivos armónicos (Krumhansl y Iverson, 1992). Como dijimos, nuestro cerebro asocia a una nota musical un único tono/timbre virtual y que corresponde a una forma integrada (posiblemente matemática) del conjunto de sus armónicos componentes/integrantes de su espectro de frecuencias y al que ubicamos a una altura determinada normalmente relacionada matemáticamente con la frecuencia del primer armónico o frecuencia fundamental. Las propiedades tímbricas –en amplitudes y frecuencias de los armónicos componentes de una nota musical- hacen que, por ejemplo, la nota “LA” tocada por un violín produzca una sensación/percepción diferente al “LA” tocado por un clarinete dentro de la misma octava: tienen

diferente timbre o espectro de frecuencias. Por tanto, cuando en el lenguaje musical común hablamos de tonos nos referimos a la sensación tímbrica producida al tocar una nota musical o varias superpuestas (acorde) a una altura/octava/frecuencia determinada.

2. ESTRUCTURA TONAL Y PERCEPCIÓN

El denominado sistema tonal se basa en la utilización de tonos (notas musicales), los cuales, en este sistema, se relacionan con otros tonos mediante un conjunto de normas y esquemas en una organización jerárquica entre las diferentes alturas en función de la consonancia sonora - intervalo- con respecto al centro tonal, acorde y escala diatónica. La teoría musical denomina a este entramado de acordes -notas o tonos superpuestos- con el nombre de “armonía”, y como “clave” al signo que determina la altura de los tonos o notas. El grado de consonancia armónica, cuyo parámetro fundamental es el intervalo que cada nota forma a partir de la tónica y conforma el acorde, se denomina función tonal la cual hace referencia a la función de los acordes dentro de la tonalidad. En el sistema tonal, las notas están organizadas alrededor de una tónica, una nota central soportada por las demás notas de la escala; cada grado de esta escala está reflejado en el esquema de la tonalidad donde los grados I, IV y V, es decir Tónica, Subdominante y Dominante, respectivamente representan las funciones básicas del sistema tonal. El conocimiento de la armonía implícita y la cognición de melodías tonales caracterizan la percepción musical del ser humano ya que los patrones melódicos que proyectan un fuerte “sentido de clave” (sensación de la organización de las notas jerárquicamente en una clave determinada) se pueden recordar fácilmente (Cuddy et al., 1981; Tan et al., 1981; Trainor y Trehub, 1994; Povel y Jansen, 2002; Kim, 2017). El establecimiento del sistema tonal como estructura comienza en periodos tempranos del barroco y se mantiene en los diferentes estilos musicales a lo largo del tiempo, como por ejemplo el clasicismo o el romanticismo hasta la actualidad. En el siglo XX, compositores como A. Schönberg buscaron mediante una lenta maduración nuevos lenguajes y estructuras tales como el dodecafonismo, así abrieron caminos sonoros que sientan las bases de las nuevas estéticas musicales hasta hoy en día,

convirtiéndose en figuras imprescindibles dentro de la historiografía musical (Cavia, 2003). Actualmente los nuevos caminos estilísticos utilizan la tonalidad o se adentran en territorios donde las estructuras utilizan diferentes parámetros como por ejemplo en la estética del *espectralismo*, donde mediante el espectro sonoro compositores de gran relevancia e incontable importancia en el panorama actual realizan excelentes obras de arte musical. Destacamos al compositor nacional José Manuel López López dentro de esta estética donde sus creaciones espectrales contemplan los parámetros de la música de partículas (Gaspar, 2020).

Volviendo a la tonalidad, el primer autor que nos describe las estructuras musicales como organizadas jerárquicamente dentro del sistema tonal fue Schenker (1956). En la revisión sobre él que llevo a cabo Morgan (2014) se observa la posibilidad de que una frase musical podría ir desde la tónica (I) hasta la dominante (V) y vuelta a la tónica (I). Esta jerarquía se puede aplicar tanto a frases musicales como a formas musicales, es decir, subyace mientras se utilice el sistema tonal independientemente de la duración de la pieza musical, tanto si es una canción o una sinfonía. Sin embargo, otro estudio sobre la duración de las obras tonales exploró la capacidad de los oyentes para detectar si una pieza comenzaba y terminaba con la misma clave, en este caso los oyentes fueron sensibles a los tonos cierre para piezas cortas, aunque esta sensibilidad disminuyó mucho para piezas más largas (Cook, 1987). Por tanto, parece existir una diferencia de percepción con respecto a la forma musical en relación con su duración en el tiempo. En todo caso, la jerarquía tonal contribuye a que el sistema sea estable a través de un esquema cognitivo que facilita al ser humano la codificación de unos tonos en relación con otros. Años después Bharucha (1984), vuelve a utilizar el concepto de jerarquía, en relación a la tensión musical y reacción psicológica que se produce por la utilización de un tono inestable como, por ejemplo, la séptima (VII), que actúa como tono que ha de resolver en un tono estable como por ejemplo la tónica (I). También Hofstadter (1979) postuló en esta línea que las modulaciones entre los tonos que generan tensión y resolución son un recurso musical para producir una determinada respuesta sensorial en el oyente. Como

hemos observado, los autores no solo analizan la percepción y cognición, sino que también contemplan la respuesta emocional en relación a la tonalidad.

3. MODELOS EXPLICATIVOS DEL SISTEMA TONAL BASADOS EN SU PERCEPCIÓN/COGNICIÓN

Siguiendo con el análisis de la estructura tonal, Brown (1988) propone dos enfoques para la identificación de la tonalidad, uno estructural, donde los oyentes identifican los centros tonales integrando el contenido tonal de un pasaje y decidiendo qué clave explica mejor la distribución del material tonal. Así, la prevalencia del tipo de tono utilizado depende principalmente de la duración acumulada y de la repetición métrica. Y el otro modelo es el funcional, basado en la secuenciación de los intervalos entre los tonos y el contexto musical. Estos dos enfoques ha sido trabajados y desarrollado por diversos autores.

En primer lugar, analizaremos la visión estructural estudiada por Krumhansl (1982; 1990) con relación a como se crea la sensación de centro tonal mediante las relaciones organizadas entre varios tonos. Constituido como un entramado de relaciones, las variables en tensión y estabilidad tienen implicaciones sensoriales en el oyente, de tal forma que podemos esperar respuestas a la tensión armónica como la que se produce en la resolución al volver al centro tonal. Esta autora postula que la percepción de la tonalidad se basa en la correlación de las distribuciones de duración/intensidad del contenido tonal o grados de los acordes y proporciona una forma eficaz de predecir la tonalidad percibida sin tener en cuenta el orden temporal que deja en segundo plano. Krumhansl (1979,1982) junto con Shepard también realizan estudios experimentales para estudiar el procesamiento de la estructura tonal y la tipología de representación cognitiva que los oyentes occidentales nos hacemos de la organización jerárquica mediante un paradigma denominado *probe tone*. Los resultados mostraron que los participantes juzgaron los tonos siguiendo una jerarquía similar a la descrita por la teoría de la música tonal donde por ejemplo la tónica I adquiriría la puntuación más alta. Esta autora junto con otros colegas también observó que de

entre los acordes el de tónica I se juzgaba como el más estable seguidos por los grados V, el IV, el VI y el II, apareciendo en última posición los acordes III y VII (Bharucha y Krumhansl, 1983; Krumhansl, Bharucha y Kessler, 1982). En definitiva, los resultados de estos estudios muestran como recordamos los tonos, es decir, la memoria a corto plazo en tareas de imágenes auditivas sobre periodicidad del tono. Sin embargo, otros investigadores debaten el paradigma del *probe tone* y postulan que los oyentes familiarizados con la música occidental han abstraído las jerarquías tonales en su memoria a largo plazo (Leman, 2000). Por otro lado Krumhansl junto con Keil (1982) también analizaron la discriminación auditiva a edades tempranas reportando que los niños desarrollan progresivamente la habilidad de discriminar tónica, tensiones diatónicas y notas ajenas a la tonalidad entre los 6 y los 9 años (Krumhansl y Keil, 1982). Estos resultados se han visto confirmados en investigaciones posteriores llevadas a cabo por otros autores (Dowling, 1999; Jentschke y Koelsch, 2009; Corrigall y Trainor, 2014). Por último, en relación al estudio del procesamiento tonal, en este caso siguiendo modelos matemáticos, Krumhansl (1990) junto con Schmuckler establecen que la distribución de los grados tonales en una pieza es comparable con una distribución "ideal" que ellos denominan "perfil de clave" que mediante un algoritmo ayuda a encontrar la clave de una pieza musical. El algoritmo depende de tonos y duraciones. Este modelo ha sido comparado y discutido con, por ejemplo, el modelo de decaimiento exponencial de Huron y Parncutt (1993) sugiriendo que este modelo, aunque con modificaciones, puede proporcionar un enfoque altamente exitoso para obtener los hallazgos de la clave (Temperley, 1999).

Otros investigadores propusieron diseñar un modelo estructural de tonalidad añadiendo los factores temporales e incluyendo un modelo más sofisticado de prevalencia de los grados tonales basado en modelos psicoacústicos-sensoriales (Parncutt, 1989). En otro de los modelos psicoacústicos, Terhardt (1982a) introduce el concepto acústico de tono virtual (anteriormente ya mencionado) en teoría musical, es decir, como se perciben el tono o tonos en un sonido o agrupación de sonidos. Es un modelo basado en la etapa del aprendizaje ya que postula que la

percepción se encuentra determinada por la exposición repetida a patrones de tono espectral (memoria auditiva) lo que generará la percepción de tono virtual teniendo en cuenta las percepciones del tono subsidiarias (Terhardt, 1974; Terhardt, Stoll, Seewann, 1982a, 1982b). Este modelo fue discutido por Parncutt (1988), quien observó que no coincidía suficientemente con la teoría musical convencional y realizó una revisión del modelo, obteniendo unos resultados que diferían notablemente de los que se deducían del modelo original de Krumhansl. Otros autores han comparado ambos modelos y postulan que el juicio sobre la tensión musical se produce por una convergencia de diferentes influencias psicoacústicas y cognitivas dependientes según estos autores del entrenamiento musical que hayan tenido los sujetos (Bigand y Pineau, 1997).

Por otro lado, la visión/modelo funcional del sistema tonal ha recibido un importante apoyo a través de trabajos experimentales como los de Butler (1989) que, junto con el ya anteriormente nombrado, Brown (1988), demostraron que al reorganizar el orden de los grados tonales en un extracto musical se pueden provocar percepciones de diferentes claves. Por tanto, no solo es importante el contenido tonal sino el orden del contenido interválico, es decir, el cómo –orden- y el cuándo se produce –aspecto temporal-. Más recientemente en esta línea, los autores Matsunaga y Abe (2005) confirman que la percepción del perfil clave se define por el conjunto de tonos y por las diferentes características distintas del conjunto de tonos, como la secuencia de tonos. En conclusión, ambas perspectivas parecen ser complementarias y se cree que la percepción de la tonalidad está determinada por factores tanto estructurales como funcionales (Huron y Parncutt, 1993).

Hasta aquí hemos revisado hasta la parte cognitiva del procesamiento de la tonalidad. Entramos ahora a analizar también un componente esencial de la música, la emoción que junto con la cognición forman un continuo que determina la percepción musical del ser humano. Tal como hemos visto la cognición musical posee una extensa literatura de investigación sobre la toma consciencia de la estructura tonal, un estudio más reciente postula que las representaciones mentales de la estructura tonal mediante las relaciones se aprenden y almacenan en la

memoria a largo plazo (Collins, et al 2014). Por otro lado, en relación a la emoción, numerosos estudios han proporcionado evidencia de una visión sensorial en la que los juicios de pertenencia tonal pueden explicarse mediante modelos de información tonal acumulada en la memoria a corto plazo (Bigand, Tillmann y Poulin-Charronnat, 2006). En resumen, desde el punto de vista cognitivo parece ser que emitimos un juicio perceptual a la tonalidad incluso si este no se superpone al sensorial mientras se encuentre relacionado con su contenido; y desde el punto de vista sensorial los juicios perceptuales sobre la tonalidad parecen ser rápidos superponiéndose al contenido tonal y teniendo en consideración el contexto precedente. Podríamos entonces establecer una conexión entre el estímulo musical tonal percibido que tenemos almacenado en la memoria a largo plazo que la expectativa musical incluso aunque no las percibamos. En esta línea del procesamiento de la estructura tonal, donde se ha estudiado si prima el procesamiento cognitivo o el sensorial, los investigadores postulan que el procesamiento cognitivo es de mayor rapidez, además de ser donde la memoria auditiva de tonos anteriores almacenados genera anticipación en el oyente en contraste con tonos que no se han almacenado ni son coincidentes con anteriores (Bharucha y Stoeckig, 1987; Bigand et al., 2003).

4. LOS ESTILOS RUPTURISTAS CON EL SISTEMA TONAL

Una pregunta que podríamos hacernos es qué ocurre durante la escucha de los estilos musicales que pretenden deliberadamente neutralizar la jerarquía tonal como aquellos estilos rupturistas que crean nuevos lenguajes sonoros atonales o con nuevas estructuras que los compositores introducen en el siglo XX y siguen desarrollando en la actualidad. Sabemos que se utilizan nuevas sonoridades como efectos sonoros o disonancias, en relación a ello, conocemos que los intervalos y acordes dependiendo de la combinación entre los tonos difieren en su consonancia/disonancia y tienen diferentes implicaciones tonales (Hutchinson y Knopoff, 1978; Plomp y Levelt, 1965). Analizaremos ahora estudios que han abarcado la línea de otras estructuras. Krumhansl y colegas (1987) utilizando el paradigma ya mencionado del *probe tone* realizaron un estudio experimental de percepción musical de estilo

dodecafónico de A. Schönberg basado en una serie de doce notas que no utiliza las normas de la estructura tonal sino de estilo serial para responder a esa pregunta. Su investigación encontró resultados diferentes dependiendo del entrenamiento musical de los participantes. Es decir, los oyentes con mayor entrenamiento respondían con mejor discriminación auditiva a este paradigma serial. En esta línea de investigación sobre los estilos que abandonan la estructura de la tonalidad, nuestro grupo mediante un estudio de neurociencia llevado a cabo con la técnica de análisis de señales de electroencefalografía (EEG) ha estudiado la percepción de música tonal versus música atonal en un paradigma de audición musical en grupos de músicos y no músicos. Nuestros resultados muestran que independientemente del contenido tonal y estilo musical las dos músicas son reconocidas como tales tanto por músicos como por no músicos y también discriminadas auditivamente. Además, la audición de música tonal forma redes de conectividad semejantes a las denominadas de mundo pequeño, funcionalmente mejores en comparación con las de audición atonal lo que atribuimos a aspectos intra-musicales de la atonalidad, es decir, por su lenguaje sonoro donde se incorporaron microtonos, disonancias y efectos sonoros. Por último, los resultados muestran diferencias entre grupos en los mapas topográficos de los valores de la conectividad funcional debido posiblemente a la familiarización con el contenido tonal y lo contrario en la atonal, o lo que es lo mismo dependiente de su experiencia musical (González et al., 2021)

Otro aspecto que analizar de gran interés trata de como la música tonal se establece como un lenguaje mediante la sintaxis musical. Sabemos que la estructura tonal y sus relaciones se articulan mediante la sintaxis, en este caso la musical, al igual que cualquier otro lenguaje para producir la comunicación del discurso musical. Como en todo discurso, la sintaxis musical produce previsibilidad, expectativa y anticipación fruto del tipo de organización de la tonalidad y su forma de utilización (Rohmeier., 2011; Meyer, 1973). Los procesos asociados con la formación y evaluación de las expectativas musicales son la base de nuestra capacidad para detectar "notas incorrectas" y tienen amplias implicaciones sobre cómo entendemos la música y su impacto emocional en

nosotros (Huron, 2006; 2008). Es por ello que volvemos a hablar de jerarquías en este caso con respecto a la estructura sintáctica como un componente clave de la capacidad del lenguaje humano (Fitch y Hauser 2004). Aunque la forma exacta de la interpretación de la sintaxis del lenguaje tonal varía en función de la experiencia, la edad, la medición y el contexto del oyente (Krumhansl y Cuddy, 2010). Si bien el ser humano se encuentra expuesto a este ambiente musical dentro del lenguaje tonal su conocimiento del mismo puede ser intra-musical, conocimientos formales musicales o bien extra musical, relacionados con el reconocimiento musical y por tanto la expectativa musical (Narmour, 1990). En otra línea, se ha desarrollado un modelo sobre la expectativa como movimiento de los intervalos y la música como propósito que es la experiencia (Larson, 1997, 2004). El concepto de experiencia musical también ha sido estudiado por la neurociencia en relación a las distintas estrategias cognitivas que generamos para producir una memoria musical coherente (Kandel, Schwartz y Jessell, 1997). En este sentido, podríamos decir que los sujetos producen transformaciones cuando interpretan o dan sentido al recuerdo valiéndose de su experiencia, en este sentido hay un extenso cuerpo de literatura (Deutsch y Feroe 1981; Lerdahl y Jackendof, 1983; Meyer 1956, 1973; Brower, 2000; Krumhansl, 2002; Narmour, 1990; Toiviainen y Krumhansl, 2003). En línea de estudio de la memoria se ha postulado que para dar sentido a un recuerdo la mente organiza y agrupa los estímulos que percibe a las formas más simples, o a las figuras más satisfactorias y completas posibles; dependientes de la experiencia cultural de los sujetos (Meyer 1956). Por tanto, tal como otros autores ya nos han informado previamente, la experiencia del oyente parece un factor clave en el procesamiento musical más aún si ha estado expuesto y por tanto ha almacenado auditivamente la estructura tonal. Llegamos entonces a la conclusión de que múltiples etapas de representación a lo largo de un continuo sensorial-cognitivo se combinan para dar forma a las expectativas tonales en la música (Collins et al., 2014) en un proceso a lo largo de la vida. Sobre sintaxis musical, otro enfoque es el modelo de sintaxis generativa (GSM), que proporciona reglas generativas explícitas modeladas en analogía con la sintaxis lingüística (Rorhmeier y Rebuschat, 2012). Sin embargo, se desconoce si la estructura musical jerárquica es percibida por los

oyentes humanos, o si la estructura musical jerárquica es simplemente una convención histórica impulsada por factores como la notación. La percepción de la estructura jerárquica de la música indicaría que esta propiedad estructural refleja, y es impulsada por, nuestra capacidad para percibir y producir estructuras jerárquicas potencialmente recursivas (Hauser et al., 2002; Jackendoff y Lerdahl, 2006).

Por último, sobre el procesamiento tonal, las explicaciones teóricas con relación a las estructuras jerárquicas han sido debatidas por investigadores. Esto es así ya que se ha postulado que la teoría tradicional de la armonía es local y que la sintaxis de la música tonal puede ser capturada, por ejemplo, por los modelos de Markov (Huron, 2006; Tymoczko, 2011). Por otro lado, se ha argumentado que la comprensión musical no implica de manera central la comprensión de dependencias musicales a gran escala (Levinson, 1997). Así, este punto de vista asume que las explicaciones jerárquicas no se reflejan en el procesamiento cognitivo de la estructura musical y que los modelos locales ofrecen la mejor explicación de la armonía tonal elemental (Tymoczko, 2011).

5. LA ENCULTURACIÓN TONAL Y SUS IMPLICACIONES

Hasta aquí hemos analizado el sistema tonal, mediante un gran cuerpo de literatura, este sistema/estructura es claro que tiene implicaciones en las respuestas que nosotros como seres humanos proyectamos por nuestra continua exposición. Desde temprana edad, integramos la música de nuestro entorno a través de la exposición diaria en lo que se ha denominado enculturación sonora (Jorgensen, 1997). El cómo asimilamos la tonalidad en nosotros a través de medios de difusión etc. es de interés y se han señalados dos factores en este proceso relacionados con cuando percibimos y como distinguimos. Imberty (1969) “el resultado de un proceso intuitivo de reconocimiento perceptivo de un sistema cultural concreto dependiente del estado de desarrollo perceptivo del propio sujeto” y como “la primera forma de las relaciones de asimilación y acomodación entre el medio musical y el sujeto”. En Occidente esta jerarquía tonal invade nuestro ambiente sonoro y es, en escasas ocasiones, cuando por tratarse de música de otras culturas o de música atonal, nos

encontramos ante lenguajes musicales de difícil asimilación (Ball, 2011), que el oyente intenta comprender con los medios cognitivos y culturales a su alcance y experiencia. En relación a la emoción musical también se ha estudiado la enculturación a través de los factores socio-culturales que nos rodean (Tizón, 2010). Además, distintos autores ante los nuevos lenguajes invitan a la búsqueda de otros parámetros con la finalidad de alcanzar la comprensión de obras atonales, ya que los humanos necesitamos organizar y estructurar todo aquello que desde el entorno llega a nuestros sentidos (Lerdahl, 1989; Imberty, 1993).

Entonces, si el ser humano se encuentra expuesto al ambiente musical en su mayoría tonal es interesante la experiencia musical. En esta línea, conocidas son las mejoras del aprendizaje musical y objeto de numerosos estudios de neurociencia donde se observan cambios estructurales y mejoras (Zuk et al., 2018). En esta línea también se ha estudiado la relación entre música y lenguaje y se ha observado que los sujetos con entrenamiento musical desempeñan mejor en discriminación tonal (Patel, 2011). Volviendo al paradigma *probe tone* Krumhals también lo utilizó para comparar cuantitativamente el establecimiento de la jerarquía tonal en sujetos occidentales y del norte de India. Los oyentes occidentales lograron adaptarse a las nuevas jerarquías tonales fácilmente. Se observó que los sujetos deducían los tonos jerárquicamente importantes por medio de un procedimiento estadístico, sin necesidad de una larga enculturación (Castellano, 2004). Por tanto, parece que no es solo la enculturación en el sistema tonal un fenómeno determinante en la determinación de la jerarquía tonal.

Entrando en contexto educativo musical, tanto en enseñanza general como especializada, los nuevos lenguajes rupturistas con la tonalidad se encuentran poco representados. Esta problemática desde los años 90 fue objeto de análisis desde la perspectiva de las preferencias musicales. Paynter (1991; 1999) propone cambios educacionales donde se prime la exploración sonora y nuevos campos de expresión a través del estudio de obras artísticas contemporáneas. Este tipo de propuestas tanto en la enseñanza general como en iniciativas de introducción de la música contemporánea han sido puestas en marcha en España con

diferentes programas (Archibeque, 1966; Muñoz 2004; Valls y Calmell, 2010; Urrutia y Díaz, 2012).

6. CONSECUENCIAS PEDAGÓGICAS DE LA ENCULTURACIÓN TONAL

Entrando ahora en el contexto educativo especializado, es decir, el de la enseñanza musical vamos a detenernos en un estudio sobre preferencias musicales. En este estudio se sugiere las personas formadas musicalmente presentan una tendencia a preferir estilos musicales más sofisticados, y formación proporciona un contacto con la música clásica que parece más voluntario que incidental (North y Hargreaves, 1995, 1997). Con relación a ello en estudios relativos a la población general encontramos una acusada tendencia hacia el gusto por la música pop, y parece que esta tendencia se conserva en estudiantes de grado medio/profesional de conservatorios (Herrera, Cremades y Lorenzo, 2010).

En lo relativo al currículo, el contexto de los conservatorios superiores actuales en el territorio que comprende el Estado español se contempla los lenguajes musicales contemporáneos con mayor intensidad que en la legislación anterior. En un estudio llevado a cabo por nuestro grupo en conservatorios profesionales de música a lo largo de la geografía nacional, se observó la práctica nula mención al repertorio después de 1900 en las programaciones del currículum (González y Santapau, 2018). Por tanto, si la teoría curricular se corresponde con la práctica y la interpretación de obras atonales o de nuevos lenguajes se reduce es mínima impidiendo la enculturación de nuevos estilos. Otro estudio en esta línea refleja resultados similares (Ordoñana et al., 2004; Ordoñana et al., 2006).

7. LA ENCULTURACIÓN TONAL DESDE LA NEUROCIENCIA

Nuestro grupo (González et al., 2020) ha llevado a cabo un estudio neurofisiológico comparativo sobre las respuestas cerebrales -y encefálicas

en general- producidas durante la interpretación de un estilo claramente tonal como era un extracto de la suite nº II de Bach y de un extracto de música de estilo contemporáneo claramente atonal: una deformación (introduciendo sintaxis y técnica atonal) de la suite de Bach. El objetivo era evidenciar de alguna manera la enculturación tonal y sus efectos sobre la plasticidad cerebral. Este estudio se llevó a cabo en expertos violonchelistas quienes con un chelo adaptado interpretaban los extractos dentro de un escáner de resonancia magnética. Todos los chelistas habían interpretado después de finalizados sus estudios musicales ambos estilos musicales en el curso de su experiencia profesional y por tanto tenían experiencia en su interpretación. Sin embargo, en todos ellos la fase de aprendizaje en el Conservatorio se había desarrollado dentro del contexto tonal hasta finalizados sus estudios alrededor de los 20 años. En la investigación, se analizaron las respuestas encefálicas a partir de las imágenes de resonancia magnética funcional (fMRI) obtenidas durante la interpretación de ambos estilos y durante periodos de reposo tomado este como situación de control o contraste. Las respuestas cerebrales se investigaron contrastando ambos estilos desde dos perspectivas, una a partir de las activaciones (metabólicas) individuales de distintas regiones cerebrales y otra a partir de la conectividad funcional (de las señales metabólicas) entre cada región cerebral con el resto de las regiones investigadas. Los resultados mostraron que había regiones encefálicas que se activaban/conectaban durante la interpretación de ambos estilos, con pequeñas diferencias en intensidad o extensión; pero existían otras regiones que se activaban/conectaban sólo durante la interpretación del extracto tonal pero no lo hacían durante el extracto atonal y viceversa, regiones que respondían a la interpretación atonal y no la hacía, durante la interpretación tonal. Importante fue la conectividad entre la región auditivo y la región motora (conectividad auditivo-motora); esta conectividad que según muchos autores (Lotze et al., 2003) se desarrolla y es fruto de la experiencia y entrenamiento a largo plazo se manifiesta claramente en la interpretación tonal, sin embargo, no aparece durante la interpretación atonal. Igualmente ocurre con la región/área motora suplementaria (situada en la zona central de nuestra corteza entre la región frontal anterior y la parietal posterior) y que ha sido relacionada con las denominadas neuronas espejo que

participan en procesos como la empatía y la proyección del interprete con su alrededor (Colombo et al., 2021). Ocurre como con la conectividad auditivo-motora, esta área cortical motora aparece activada/conectada fundamentalmente durante la interpretación de la música tonal. Existen otras áreas/regiones corticales y subcorticales como la corteza insular, el opérculo parietal o el vermis cerebelar que aparecen claramente representado durante la interpretación atonal y de escasa representación o respuesta en la tonal. Posiblemente ello es así porque son regiones menos dependientes del entrenamiento a largo plazo y que dan respuestas cognitivas a un estilo de música de menor desarrollo/plasticidad encefálica y que exige una toma de decisiones (sensoriomotoras) distintas a las exigidas por la musical tonal más entrenada a lo largo de la vida del músico. Esa decir atribuimos las distintas respuestas de la música atonal con relación a la barroca a su menor entrenamiento y familiaridad, en definitiva, a una menor enculturación interpretativa dependiente de la experiencia (González et al, 2020).

8. CONCLUSIONES

En conclusión, el vasto cuerpo de literatura sobre percepción tonal donde se observa que el procesamiento de esta es tanto estructural como funcional, que además de una parte cognitiva forma un continuo con la emocional nos lleva a pensar que esta estructura tan presente en el día a día produce un fenómeno de enculturación tanto a los músicos profesionales como a cualquier ciudadano. Hemos visto como la música independientemente del estilo y de si utiliza la estructura tonal o no siempre es reconocida como música. Sin embargo, la música creada en otros lenguajes se encuentra desprovista de la experiencia sonora desde edades tempranas en el día a día y en contextos especializados. Por tanto, no existe un fenómeno de enculturación aun cuando es reflejo del arte actual y de la labor creadora de los compositores contemporáneos. Por tanto, creemos necesario una reflexión sobre los nuevos lenguajes y su introducción en el contexto sociocultural occidental general y en los contextos educativos.

9. REFERENCIAS

- Archibeque, C.P. (1966). Developing a Taste for Contemporary Music. *Journal of Research in Music Education*, 14, 2, 142-147.
- Ball, P. (2011). Schoenberg, Serialism and Cognition: Whose Fault if No One Listens? *Interdisciplinary Science Reviews*, 36, 1, 24-41.
- Bharucha, J. J. (1984). Event hierarchies, tonal hierarchies, and assimilation: a reply to Deutsch and Dowling. *Journal of Experimental Psychology: General*, 113 (3), pp. 421-425.
- Bharucha, J. J. y Krumhansl, C. L. (1983). The representation of harmonic structure in music: Hierarchies of stability as a function of context. *Cognition*, 13, 63-102.
- Bharucha, J. J. y Stoeckig, K. (1987). Priming of chords: Spreading activation or overlapping frequency spectra? *Perception & Psychophysics*, 41, 519-524.
- Bharucha, J. J. (1987). Music cognition and perceptual facilitation: A connectionist framework. *Music Perception*, 5 (1), pp. 1-30.
- Bharucha, J. J. (1996). Melodic anchoring. *Music Perception*, 13 (3), pp. 383-400.
- Bigand, E. & Pineau, M. (1997). Global context effects on musical expectancy. *Perception & Psychophysics*, 59, 1098-1107.
- Bigand, E., Poulin, B., Tillmann, B., Madurell, F. y D'Adamo, D.A. (2003). Sensory versus cognitive components in harmonic priming. *J Exp Psychol Hum Percept Perform.*, 29(1):159-71. doi: 10.1037//0096-1523.29.1.159. PMID: 12669755.
- Bigand, E. y Poulin-Charronnat, B. (2006). Are we "experienced listeners"? A review of the musical capacities that do not depend on formal musical training. *Cognition*, 100(1):100-30. doi: 10.1016/j.cognition.2005.11.007. Epub 2006 Jan 17. PMID: 16412412.
- Brower, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, 44 (2), 323-379.
- Brown, H. (1988). The interplay of set content and temporal context in a functional theory of tonality perception. *Music Perception*, 5, 219-249. 10.2307/40285398
- Brown, S. (2000). *The 'musilanguage' model of music evolution, in The Origins of Music*. Eds N. L. Wallin, B. Merker and S. Brown (Cambridge, MA: MIT Press), 271-300.
- Butler, D. (1989). Describing the perception of tonality in music: A critique of the tonal hierarchy theory and a proposal for a theory of intervallic rivalry. *Music Perception*, 6 (3), 219-242.

- Butler D. y Brown H. (1984). Tonal structure versus function: Studies of the recognition of harmonic motion. *Music Perception*, 2 (1), 6-24.
- Cavia, V. (2003) *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España*. Editorial: Universidad de Valladolid: Red Temática de Músicas Iberoamericanas ISBN: 978-84-8448-230-7.
- Chomsky, N. (1995). *The Minimalist Program*. Current Studies in Linguistics, ed Keyser SJ (MIT Press, Cambridge, MA), Vol 28.
- Collins, T., Tillmann, B., Barrett, F.S., Delbé, C. y Janata P.A. (2014). Combined model of sensory and cognitive representations underlying tonal expectations in music: from audio signals to behavior. *Psychol Rev.*, 121(1):33-65. doi: 10.1037/a0034695. PMID: 24490788.
- Colombo, B., Anctil, R., Balzarotti, S., Biassoni, F. y Antonietti A. (2021). The Role of the Mirror System in Influencing Musicians' Evaluation of Musical Creativity: A tDCS Study. *Frontiers in Neuroscience*, 15, DOI=10.3389/fnins.2021.624653.
- Cook, N. (1987). The Perception of Large-Scale Tonal Closure. *Music Perception* 1, 5 (2): 197–205. doi: <https://doi.org/10.2307/40285392>.
- Corrigall, K.A. y Trainor, L.J. (2014). Enculturation to musical pitch structure in young children: evidence from behavioral and electrophysiological methods. *Dev. Sci.* 17, 142–158.
- Cuddy, L. L., Cohen, A. J. y Mewhort, D.J.K. (1981). Perception of structure in short melodic sequences. *J. Exp. Psychol. Hum. Percept. Perform.* 7, 869–883. doi: 10.1037/0096-1523.7.4.869.
- Deutsch, D. y Feroe, J. (1981). The internal representation of pitch sequences in tonal music. *Psychological Review*, 88 (6), 503-522.
- Dowling, W.J. *The development of music perception and cognition*. Deutsch D, editor. The psychology of music. Academic Press; San Diego, CA: 1999. pp. 603–625.
- Fitch, W. y Hauser, M. (2004). Computational Constraints on Syntactic Processing in a Nonhuman Primate. *Science*, 303. 377-80. 10.1126/science.1089401.
- Gaspar, J. (2020). *José Manuel López López: de la música de notas a la música de partículas*. Editorial: Dos Acordes S.L. ISBN: 978-84-121573-9-0.
- Friederici, A.D., Bahlmann, J., Heim, S., Schubotz, R.I. y Anwander, A. (2006). The brain differentiates human and non-human grammars: Functional localization and structural connectivity. *Proc Natl Acad Sci USA* 103(7):2458–2463.

- González, A. y Santapau, M. (2019). *La enseñanza musical en el contexto de los conservatorios profesionales españoles: la ausencia de la música académica contemporánea desde varias perspectivas*. Variables psicológicas y educativas para la intervención en el ámbito escolar: volumen III. ISBN 978-84-09-08303-9, págs. 137-142
- González, A., Pérez, P., Santapau, M., González, J.J. y Modroño, C.D. (2020). A neuroimaging comparative study of changes in a cellist's brain when playing contemporary and Baroque styles. *Brain and Cognition*, 145, 105623. ISSN 0278-2626. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2020.105623>.
- González, A., Santapau, M., Gamundí, A., Pereda, E. y González, J.J. (2021). Modifications in the Topological Structure of EEG Functional Connectivity Networks during Listening Tonal and Atonal Concert Music in Musicians and Non-Musicians. *Brain Sci.*, 11(2):159. doi: 10.3390/brainsci11020159. PMID: 33530384; PMCID: PMC7910933.
- Hauser, M.D., Chomsky, N. y Fitch, W.T. (2002). The faculty of language: What is it, who has it, and how did it evolve? *Science*, 298(5598):1569–1579.
- Herrera, L., Cremades, R. y Lorenzo, O. (2010). Preferencias musicales de los estudiantes de Educación Secundaria Obligatoria: influencia de la educación formal e informal. *Cultura y Educación* 22:37-51
- Hofstadter, D.R. (1979). *Gödel, Escher, Bach*. Basic Books, New York.
- Hutchinson, W. y Knopoff, L. (1978). The acoustical component of western consonance. *Interface*, 7, pp. 1-29.
- Huron, D. y Parncutt, R. (1993). An improved model of tonality perception incorporating pitch salience and echoic memory. *PsychoMusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, 12, 154-171.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Huron, D. (2008). A comparison of average pitch height and interval size in major- and minor-key themes: evidence consistent with affect-related pitch prosody. *Empir. Musicol. Rev.* 3, 59–63. doi: 10.18061/1811/31940.
- Imberty, M. (1969). *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*. Paris: Klincksieck, 1969.
- Imberty, M. (2000). "Prospettive di ricerca per la didattica musicale". En: J. Tafuri. (ed.) "Atti del Convegno SIEM: La ricerca per la didattica musicale", Quaderni della SIEM, 16: 445-453.
- Jackendoff, R. y Lerdahl, Fred. (2006). The capacity for music: What is it, and what's special about it? *Cognition*, 100. 33-72. [10.1016/j.cognition.2005.11.005](https://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.005).

- Jentschke, S. y Koelsch, S. (2009). Musical training modulates the development of syntax processing in children. *Neuroimage*, 47, 735–744.
- Jorgensen, E. R. (1997). *In Search of Music Education*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kandel, E.R, Schwartz, J.H. y Jessell, T.M. (1997). *Neurociencia y Conducta*. Madrid: Prentice Hall.
- Kim, J.C. (2017). A Dynamical Model of Pitch Memory Provides an Improved Basis for Implied Harmony Estimation. *Frontiers in Psychology*, 2;8:666. DOI: 10.3389/fpsyg.2017.00666. PMID: 28522983; PMCID: PMC5415596.
- Koelsch, S. (2014) Brain correlates of music-evoked emotions. *Nat Rev Neurosci.*, 15(3):170-80. doi: 10.1038/nrn3666. PMID: 24552785.
- Krumhansl, C. L. y Shepard, R. N. (1979). Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. *Journal of Experimental Psychology-Human Perception and Performance*, 5, 579-94
- Krumhansl, C.L., and Iverson, P. (1992) Perceptual interactions between musical pitch and timbre. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 18, 739-751.
- Krumhansl, C. L. y Kessler, E. J. (1982). Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review*, 89, 334-68
- Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Krumhansl C. L. y Cuddy L. L. (2010). A theory of tonal hierarchies in music, in *Music Perception*, 36, 51–87.
- Krumhansl, C. L., Bharucha, J. J., y Kessler, E. J. (1982). Perceived harmonic structure of chords in three related musical keys. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 8, 24–36.
- Krumhansl, C. L. y Keil, F. C. (1982). Acquisition of the hierarchy of tonal functions in music. *Memory & Cognition*, 10, 243–251.
- Krumhansl, C.L., Sandell, G.J. y Sergeant, D.C. (1987). The Perception of Tone Hierarchies and Mirror Forms in Twelve-Tone Serial Music. *Music Perception*, 5 (1): 31–77. doi: <https://doi.org/10.2307/40285385>.
- Krumhasnl, C. L. (2002). Music: a link between cognition and emotion. *Current directions in psychological sciences*, 11 (2), 45-50.
- Larson, S. (1997). Musical forces and melodic patterns. *Theory and Practice*, 22-23, pp. 55-71.

- Larson, S. (2004). Musical forces and melodic expectations: comparing computer models and results. *Music Perception*, 21 (4), pp. 457-498.
- Leman M. (2000). An auditory model of the role of short-term memory in probe-tone ratings. *Music Perception*, 17 (4), 481-509.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge MA: MIT Press.
- Lerdahl, F. (1989). Atonal prolongational structure. *Contemporary Music Review*, 4. 65-87. 10.1080/07494468900640211.
- Lotze, M., Scheler, G., Tan, H-RM, Braun, C. y Birbaumer, N. (2003). The musician's brain: functional imaging of amateurs and professionals during performance and imagery. *Neuroimage*, 20(3):1817-29. doi: 10.1016/j.neuroimage.2003.07.018. PMID: 14642491.
- Levinson, D. (1997). *Music in the moment*. Cornell University Press.
- Matsunaga, R., Hartono, P. y Abe, J. (2015). The acquisition process of musical tonal schema: implications from connectionist modeling. *Frontiers in Psychology*, 6. DOI=10.3389/fpsyg.2015.01348.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer L. B. (1973). *Explaining Music: Essays and Exploration*. Chicago: University of Chicago Press.
- Morgan, R. (2014). *Becoming Heinrich Schenker: Music Theory and Ideology*. Cambridge University Press.
- Muñoz, E. (2004). *El desarrollo de la comprensión musical del niño de educación primaria: las estéticas del siglo XX*. Madrid: UAM Ediciones.
- Narmour, E. (1990). *The analysis and cognition of basic melodic structures: The implication realization model*. Chicago: University of Chicago Pres.
- Nevins, A., Pesetsky, D. y Rodrigues, C. (2009). Pirahã exceptionality: Areassessment. *Language* 85:355–404..
- North, A. C. y Hargreaves, D. J. (1995). Subjective complexity, familiarity, and liking for popular music. *Psychomusicology*, 14, 77-93.
- North, A. C. y Hargreaves, D. J. (1997). Liking for musical styles. *Musicae Scientiae*, 1, 109-128.
- Ordoñana, J. A., Almoguera, A., Sesma, F. y Laucirica, A. (2006). La atonalidad en la enseñanza musical. *Música y Educación*, 66, 51-74.

- Patel, A.D. (2011). Why would Musical Training Benefit the Neural Encoding of Speech? The OPERA Hypothesis. *Frontiers in psychology*, 2, 142. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00142>.
- Paynter, J. (1991). *Oír, aquí y ahora. Una introducción a la música actual en las escuelas* (trad. de Juan Schultis). Buenos Aires: Ricordi Americana . [original: Hear and now. London. London Universal Edition, 1972]
- Paynter, J. (1999). *Sonido y estructura*. (trad. de Hamish Urquhart). Madrid: Akal. [original: Sound & Structure. Cambridge. Cambridge University Press, 1992]
- Schenker, H. (1956). *Neue Musikalische Theorien und Phantasien: Der Freie Satz* (Uni- versal Edition, Vienna), 2nd Ed.
- Saler, F. (1962). *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. Dover, Mineola, NY, Vol 1.
- Rohrmeier, M. (2011). Towards a generative syntax of tonal harmony. *J .Math Music*, 5:35–53.
- Rohrmeier, M. y Rebuschat, P. (2012). Implicit learning and acquisition of music. *Top. Cogn. Sci.* 4, 525–553. [10.1111/j.1756-8765.2012.01223.x](https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01223.x)
- Oxenham, A.J. (2012) Pitch Perception. *Journal of Neuroscience*, 26, 32 (39) 13335-13338; DOI: [10.1523/JNEUROSCI.3815-12.2012](https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.3815-12.2012).
- Parncutt, R. (1989). *Harmony: a psychoacoustical approach*. Berlin: Springer-Verlag.
- Plomp, R. y Levelt, W. J. M. (1965). Tonal consonance and critical bandwidth. *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 38, pp. 548-560.
- Povel D.J. y Jansen E. (2002). Harmonic factors in the perception of tonal melodies. *Music Percept.* 20, 51–85. [10.1525/mp.2002.20.1.51](https://doi.org/10.1525/mp.2002.20.1.51)
- Tan N., Aiello R., Bever T. G. (1981). Harmonic structure as a determinant of melodic organization. *Mem. Cogn.* 9, 533–539. [10.3758/BF03202347](https://doi.org/10.3758/BF03202347).
- Toiviainen, P. y Krumhansl, C. L. (2003). Measuring and modeling real-time responses to music: The dynamics of tonality induction. *Perception*, 32(6), 741–766. <https://doi.org/10.1068/p3312>
- Trainor, L. J. y Trehub S.E. (1994). Key membership and implied harmony in Western tonal music: Developmental perspectives. *Percept. Psychophys*, 56, 125–132. [10.3758/BF03213891](https://doi.org/10.3758/BF03213891)
- Temperley, D. (1999). What's Key for Key? The Krumhansl-Schmuckler Key-Finding Algorithm Reconsidered. *Music Perception*, 17 (1) 65-100.

- Terhardt, E. (1982a). *Die psychoakustischen Grundlagen der musicalischen Akkordgrundtöne und deren algorithmische Bestimmung*. In C. Dahlhaus & M. Krause (Eds.), *Tiefenstruktur der Musik*. Berlin: Technical University of Berlin.
- Terhardt, E., Stoll, G. y Seewann, M. (1982b). Algorithm for extraction of pitch and pitch salience from complex tonal signals. *Journal of the Acoustical Society of America*, 71(3), 679-688.
- Terhardt, E. (1974). Pitch, consonance, and harmony. *Journal of the Acoustical Society of America*, 55(5), 1061-1069.
- Tizón, M. (2017). Enculturación, música y emociones. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 14, 187-211. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.52430>
- Tymoczko, D. (2011). *Dualism and the Beholder's Eye: Inversional Symmetry in Chromatic Tonal Music*. The Oxford Handbook of Neo-Riemannia.
- Urritia, A. y Díaz, M. (2013). La música contemporánea en la educación secundaria: características, prácticas docentes y posicionamiento del profesorado. *Revista de Investigación Educativa*, 17. ISSN 1870-5308.
- Valls, A. y Calmell C. (2010). *La música contemporània catalana a l'èscola*. Barcelona: Dinsic.
- Zuk, J., Benjamin, C., Kenyon, A. y Gaab, N. (2014). Behavioral and Neural Correlates of Executive Functioning in Musicians and Non-Musicians. *PLOS ONE*, 9(6): e99868. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099868>.

LA EDUCACIÓN PARA LA SALUD EN LOS
CONSERVATORIOS ESPAÑOLES:
UN ESTUDIO DE CASO

MARÍA RUIZ FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

INTRODUCCIÓN

Son numerosos los estudios que ponen de manifiesto las lesiones, en su mayoría músculoesqueléticas, que los músicos sufren a lo largo de su carrera. El desconocimiento existente en torno a este ámbito y más en concreto, la falta de herramientas específicas que prevengan las lesiones en esta profesión da lugar a unos resultados estadísticos elevados. Por consiguiente, la implementación de una asignatura con carácter obligatorio en los conservatorios profesionales de Música se hace necesaria de manera inmediata, pues el actual currículo no la contempla con la anteriormente mencionada obligatoriedad (Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre).

En particular, se hace preciso adquirir un conocimiento anatómico, fisiológico y ergonómico en relación con el instrumento. El músico adopta posiciones que, de no ser correctas, son mantenidas durante horas derivando así en tensiones y posteriormente, en lesiones. Es por esto que, conocer las principales patologías que pueden acarrear los hábitos posturales inadecuados con el instrumento o los factores que influyen en su aparición se hace esencial para la prevención de las mismas.

1. LA SALUD EN EL MÚSICO

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), “La salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades”¹⁵¹. Con relación a ello, son diversos los estudios que relacionan el poder de la música en la salud y más en concreto, en los tres ámbitos mencionados. Particularmente, se ha demostrado que la mitad anterior del cuerpo calloso de los músicos que iniciaron sus estudios a edades tempranas es significativamente mayor que en las personas que no eran músicos. Esto se traduce en una mayor velocidad de transferencia entre los dos hemisferios (Custodio y Cano-Campos, 2017).

Desde la antigüedad, el hombre se ha lucrado de los beneficios de la música de acuerdo con sus propósitos. Son numerosos los teóricos y músicos griegos que vieron en la música un poder de acción sobre el alma y la materia. Específicamente, Platón y Aristóteles fundaron la Academia, en la que la música y la gimnasia eran la base de la educación, y Pitágoras destacó la influencia de la música en las emociones. Por su parte, Aristóteles afirmaba que la música actuaba sobre el ser humano pudiendo:

- a. Provocar un aumento de la actividad y llevar al hombre a realizar acciones heroicas, impulsivas o voluntariosas. Este poder de la música se reconocía como *ethos praktikon* (*ethos* práctico).
- b. Estimular e intensificar la fuerza espiritual del hombre, desarrollando su firmeza moral. Este poder se llamaba *ethos ethikon* (*ethos* ético). El dórico, modo helenístico por excelencia, era empleado en melodías de carácter viril, grave y majestuoso, en los peanes a Apolo y en el género citarístico.
- c. Las melodías que poseían un *ethos threnodes* (de *threnos*, canto plañidero) podían debilitar e, incluso, corroer el equilibrio

¹⁵¹ Esta cita procede del Preámbulo de la Constitución de la Organización Mundial de la Salud. Fue adoptada por la Conferencia Sanitaria Internacional, celebrada en Nueva York del 19 de junio al 22 de julio de 1946, firmada el 22 de julio de 1946 por los representantes de 61 Estados (Official Records of the World Health Organization, No 2, p. 100), y entró en vigor el 7 de abril de 1948. Por su parte, la definición no ha sido modificada desde 1948.

moral. El modo lidio se consideraba apropiado para la música trágica y dolorosa, y era empleado en los cantos fúnebres.

- d. Finalmente, una última posibilidad de la música era la de provocar un éxtasis momentáneo, reservado al *ethos enthousiastikon*. Este era el *ethos* propio de los ritos a Dionisos y conveniente a la música religiosa que debía acercar al hombre a la divinidad.

(Extraído de Martínez)

Asimismo, son cuantiosos los estudios relacionados con el campo de la neurociencia. Estos muestran que la música influye en nuestra forma de pensar, de actuar o de percibir. De este modo, Gaynor (2001) afirma que:

El sonido influye en el proceso de curación de diversas maneras: altera las funciones celulares mediante efectos energéticos; hace que los sistemas biológicos funcionen con más homeostasis; calma la mente y con ello el cuerpo y, tiene efectos emocionales que influyen en los neurotransmisores y los neuropéptidos, que a su vez ayudarían a regular el sistema inmunitario (Pino, 2011, p. 46).

Por demás, también se ha demostrado que reduce el estrés y la ansiedad; fortalece el sistema inmunológico; protege la capacidad auditiva; mejora la salud del corazón; mitiga el dolor; alivia el dolor; tiene una relación directa con la mejora de la capacidad cognitiva y retentiva; reduce las posibilidades de rechazo tras un trasplante de corazón, y se presentan menos riesgos en las operaciones, pues los pacientes están más relajados.

Otras disciplinas como la musicoterapia, por ejemplo, utiliza la música y los sonidos con fines terapéuticos. La Asociación de Musicoterapia Americana la define como:

el uso controlado de la música con el objeto de restaurar, mantener e incrementar la salud mental o física. Es la aplicación sistemática de la música, dirigida por un musicoterapeuta en un ambiente terapéutico, con el objeto de lograr cambios de conducta. Estos cambios ayudarán al individuo que participan de esta terapia a tener un mejor entendimiento de sí mismo y del mundo que lo rodea, pudiendo adaptarse mejor a la sociedad (Aguilar, 2006).

Igualmente, el doctor Feijóo (2008, p. 343-344) afirma que: “En nuestros días el efecto del arte sonoro sobre la salud es reconocido en sus

dos vertientes, física y psíquica, y no se puede negar su acción mitigadora de ciertas dolencias del cuerpo y del alma”.

Por el contrario, son también conocidas las numerosas patologías que derivan de la práctica musical. Estas se producen, en su mayoría, como consecuencia de los malos hábitos posturales y de movimiento. En palabras de Rosinés (2010, p. 18):

La ejecución musical es probablemente la más compleja de las tareas motoras, combinando creatividad artística, expresión emocional e interpretación musical con un notorio nivel de control sensoriomotor, destreza, precisión, resistencia muscular, velocidad y tensión escénica. Todo esto hace que necesitemos por un lado un velocista y por otro lado un maratoniano (velocidad, precisión y resistencia). Necesitamos la biomecánica para corregir la postura, el gesto, el ataque no correcto, pero se debe tener en cuenta que el músico expresa su diálogo musical en parte por medio de sus posturas corporales.

Por último, según Lockwood (1989), el problema más común en músicos son las lesiones por uso excesivo de la unidad músculo-tendinosa. Sus síntomas van desde un dolor leve mientras el músculo está en uso, hasta un dolor lo suficientemente severo como para no poder continuar con la acción en cuestión.

1.1. LOS TRASTORNOS MÚSCULOESQUELÉTICOS EN MÚSICOS

Los resultados estadísticos apuntan a que el 75% de los músicos han sufrido algún tipo de lesión y en un 37% de los casos estas molestias han afectado en la forma de tocar o directamente, en dejar de hacerlo. En concreto, el sistema más afectado es el músculoesquelético, en un 66.4% de los casos (Rosinés, 2010). Esto nos lleva a destacar la importancia y relevancia de los trastornos músculoesqueléticos.

Los trastornos músculoesqueléticos son un conjunto de lesiones que afectan a diversas estructuras corporales tales como los músculos, articulaciones, tendones, ligamentos, nervios, huesos y sistema circulatorio. La mayor parte de estos trastornos aparecen por una exposición repetida a factores de riesgo biomecánico y organizacionales (Fernández et al. 2014).

Por su parte, Jorge Viaño (2009b, p. 19) define en su libro *Trastornos Músculo-Esqueléticos relacionados con la Interpretación Musical en estudiantes instrumentistas*, los TMSQs como:

- Las enfermedades de los músculos, nervios, tendones, ligamentos, articulaciones, cartílagos o discos vertebrales.
- Las enfermedades que no son normalmente el resultado de ningún suceso agudo o instantáneo (tal como un resbalón, tropiezo o caída) sino que son el reflejo de un desarrollo más gradual o crónico (no obstante, sucesos agudos como resbalones y tropiezos, evidentemente, son causas muy frecuentes de problemas músculo- esqueléticos, como el dolor de espalda lumbar).
- Enfermedades diagnosticadas por un historial médico, examen físico u otros test médicos que pueden variar en gravedad desde leve e intermitente a debilitante y crónico.
- Enfermedades con varias características diferentes (como el síndrome del túnel carpiano) así como enfermedades por la localización del dolor (por ejemplo, dolor de espalda lumbar).

En consonancia, uno de los ámbitos donde se ha profundizado más para el estudio de estos trastornos, ha sido en el laboral u ocupacional. El término trastornos músculoesqueléticos relacionados con el trabajo (WMSDs) ha sido definido por Jorge Viaño (2009b, p. 19) define en su libro *Trastornos Músculo-Esqueléticos relacionados con la Interpretación Musical en estudiantes instrumentistas* como:

- Enfermedades músculo-esqueléticas en las que el trabajo ambiental y la realización de trabajo contribuye significativamente.
- Enfermedades músculo-esqueléticas que se han hecho peores o más duraderas por las condiciones laborales.

De modo que, las condiciones laborales junto con las características personales contribuyen al desarrollo de los WMSDs y a la restricción

de la productividad y satisfacción laboral del trabajador. Como ejemplos podemos mencionar trabajos que requieren esfuerzos repetitivos y prolongados de las manos; levantamientos y transporte de objetos pesados, y posturas incómodas y prolongadas.

Bernardino Ramazzini, médico italiano del siglo XVIII, fue el primero en reconocer la relación entre estos trastornos y el trabajo (Nunes y McCauley, 2012). En concreto, los WMSDs pueden ser ocasionados por esfuerzos súbitos o repetidos. Los primeros producen lesiones tales como fracturas, esguinces, dislocaciones, etc, esto es, accidentes laborales. Los segundos, llamados también trastornos traumáticos acumulativos (TTA), son el resultado de esfuerzos físicos repetidos que ocasionan un desgaste sobre las partes del cuerpo afectadas dando lugar a enfermedades profesionales.

En efecto, Egarsat Mutua Colaboradora con la Seguridad Social, expone las principales causas y síntomas de estos de acuerdo a las distintas partes del cuerpo:

Tabla 1. Principales causas y síntomas de los TMSQs en trabajadores

Partes del cuerpo	Causas	Síntomas
Cuello	Los TME son debidos a los movimientos de la cabeza (inclinación, giros, etc.) mantener la cabeza en la misma posición, realizar movimientos repetitivos, etc.	Dolor, entumecimiento, hormigueo en la nuca, durante o al final de la jornada laboral.
Hombros	Los TME son derivados de posturas forzadas y/o movimientos repetitivos de los brazos, mantenerlos en la misma posición durante un período prolongado o por aplicar fuerza con los brazos o manos, etc.	Dolor o rigidez durante la jornada laboral o fuera de ella.
Codos	Los TME son provocados por trabajos repetitivos de los brazos y al aplicar fuerza con las manos.	El síntoma más frecuente es el dolor diario en el codo, aunque no se mueva.
Muñecas	Los TME son debidos a trabajos manuales de forma repetida junto a la aplicación de fuerza con las manos o los dedos, o trabajos con posiciones forzadas de la muñeca.	Dolor continuo que se extiende por el antebrazo con hormigueo y entumecimiento de los dedos pulgar, índice y medio. Espalda Los TME son provocados por malas posturas, las posturas estáticas, los movimientos repetitivos y al esfuerzo de la manipulación de cargas.
Espalda	Los TME son provocados por malas posturas, las posturas estáticas, los movimientos repetitivos y al esfuerzo de la manipulación de cargas.	El síntoma predominante es dolor continuo que puede acabar en lumbago, ciática, etc.
Piernas	Los TME son debidos al mantenimiento prolongado de una postura.	Hormigueo y entumecimiento.

Fuente: (Ergasat, 276, 6)

Precisamente, en músicos nos enfocamos en los TTA, puesto que la práctica requiere movimientos repetidos durante horas amén de posturas dañinas. Las zonas más sintomatológicas se encuentran en las extremidades superiores, esto es: hombros, codos, muñecas y manos, con una incidencia de un 18%, 9% y 9% respectivamente (Berque y Gray, 2002).

En las extremidades superiores los TTA pueden ser de tres tipos:

- **De los tendones:** viene dado por la inflamación e irritación del tendón (tendinitis), o del revestimiento de la vaina que lo recubre (tenosinovitis). Se produce por un rozamiento repetido en determinadas posturas extremas y pueden aparecer en la mano, muñeca, codo y hombro.
- **De los nervios:** el más común es el síndrome del túnel carpiano. El túnel carpiano, situado en la muñeca, es un paso estrecho formado por ligamentos y huesos que contiene nervios y tendones. A este respecto, las posturas que conllevan una fuerza y extensión excesiva de la muñeca producen el engrosamiento de los tendones, estrechando así el túnel y causando la compresión de los nervios.
- **Del sistema circulatorio:** como el dedo blanco inducido por vibración que provoca cambios en los tendones, músculos, huesos y articulaciones, o el síndrome de salida torácica que ocurre cuando los nervios o los vasos sanguíneos de debajo del cuello están comprimidos o apretados. Este síndrome está asociado al dolor y hormigueo en el brazo, mano y dedos.

1.2. LOS TRASTORNOS MÚSCULOESQUELÉTICOS MÁS FRECUENTES EN INSTRUMENTISTAS DE VIENTO

A continuación, partiendo de una extensa revisión bibliográfica, nos centramos en algunos de los trastornos músculoesqueléticos considerados más frecuentes en instrumentistas de viento:

- **Tendinitis:** constituye la inflamación de los tejidos conectivos fibrosos que unen los músculos a los huesos, esto es los tendones, pudiendo vincular a los músculos con otras estructuras (Giménez, 2004). Una de las zonas en donde se van a producir más lesiones, es en el lugar de transición entre el vientre muscular y el tendón. Esta patología comienza con una fase de inflamación que puede derivar en una degeneración (Junquera, 2019).
- **Tenosinovitis de Quervain:** es una inflamación de la vaina que rodea los tendones del extensor corto y separador largo del pulgar, es decir, los que mueven el dedo pulgar hacia arriba y hacia afuera. Concretamente, la afectación de las vainas puede estar causada por una inflamación aguda o por una irritación crónica (Celester, 2009).
- **Síndrome del Túnel Carpiano:** es un túnel estrecho situado en la muñeca, y formado por ligamentos y huesos. En la parte posterior, este túnel está delimitado por los huesos del carpo, y en la delantera por el ligamento transversal. En su parte central, es atravesado por el nervio mediano que lleva impulsos del cerebro a la mano. Esta patología resulta cuando los tendones se inflaman y comprimen o presionan el nervio mediano en el interior del túnel (Gómez, 2013).
- **Sobrecarga muscular:** es una contracción involuntaria y repetitiva de las fibras musculares como consecuencia de la práctica excesiva o postura inadecuada con el instrumento. Afecta mayoritariamente al cuello y los hombros y las molestias aumentan de manera gradual (Cardero, 2008).
- **Fatiga crónica de la embocadura o sobreuso muscular del labio:** se caracteriza por la presencia de una progresiva fatiga física en la zona maxilar de la cara de manera intensa y debilitante. Ésta obstina alrededor de seis meses o más interfiriendo en la práctica del instrumento (Barbado et al., 2006).

- **Distensión:** viene dada por el estiramiento o sobrecarga de un músculo o tendón y se conoce como un desgarro parcial (Wollman, 2004). En este caso, el instrumentista sufre un dolor súbito e intenso que obliga a parar su ejecución (Cardero, 2008).

Una vez expuestas esta serie de lesiones, conviene atender a una correcta evaluación de los síntomas con el fin de detectarlas de manera precoz. Así pues, el doctor Fry (1987, p. 40) diseñó la siguiente escala de graduación cuantitativa constituida por cinco intervalos graduados conforme a la localización y persistencia del dolor:

- **Grado I:** Dolor localizado que se produce al tocar y desaparece al dejar de tocar.
- **Grado II:** Dolor en múltiples localizaciones que se produce al tocar y se asocia con debilidad y pérdida de control.
- **Grado III:** Dolor en múltiples localizaciones, que se produce al tocar y persiste después de tocar. Es inducido por otras actividades normales. Se asocia con debilidad y pérdida de control.
- **Grado IV:** Dolor en múltiples localizaciones inducido por el uso de la mano en todas las actividades de la vida diaria. Se asocia con debilidad y pérdida de control.
- **Grado V:** Dolor severo y constante que impide el uso de la mano en cualquier circunstancia.

Desde otra perspectiva, Zaza (1998, p. 158) apunta a una graduación cualitativa, en la que serán los propios músicos los que aclaren si se corresponde con una enfermedad músculoesquelética de acuerdo con unas pautas sintomatológicas. Estas pautas incluyen:

PRMDs¹⁵²

- La interpretación está afectada
- Los síntomas son crónicos
- Los síntomas son graves
- Los síntomas son atípicos, raros, poco comunes.
- Determinados individualmente (personales)
- Los síntomas están más allá del control de los músculos

“NORMALES”

- La interpretación no está afectada
- Los síntomas sólo surgen en un momento concreto
- Síntomas menores que sanan o desaparecen rápidamente
- Son normales
- Son generales
- Son síntomas que están dentro del control del músico

1.3. FACTORES QUE INTERVIENEN EN LA APARICIÓN DE LESIONES

De acuerdo con el Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo (INSHT), los tres principales factores de riesgo en la aparición de los trastornos músculoesqueléticos son: la manipulación de cargas, las posturas forzadas y los movimientos repetitivos. En este sentido, es importante destacar que estos factores hacen referencia a la población trabajadora de manera general, pero a juzgar por los músicos, estos son las principales causas que derivan sus patologías (López, 2017). Exactamente, para tocar el instrumento, el músico debe: sostenerlo, manteniendo así su peso; repetir movimientos y gestos; mayormente en posiciones forzadas o antinaturales.

Por otra parte, Martín (2008) relaciona la aparición de estos trastornos con los factores generadores de estrés. Esto es, un factor casual, como puede ser: el ritmo alto de trabajo o los plazos ajustados, es seguido por un factor de riesgo, como pueden ser: posturas dolorosas, estatismo,

¹⁵² Playing-related musculoskeletal disorders.

movimientos repetitivos o tareas repetitivas; todo ello bajo unos niveles notorios de estrés daría lugar a las lesiones músculoesqueléticas.

Atendiendo a Fry (1987), los principales factores que conducen al síndrome de “sobreuso” (como ejemplo de un tipo de trastorno músculoesquelético) son: el factor genético de vulnerabilidad; la técnica del estudiante, algunas veces influenciada por la enseñanza y su aplicación con el fin de obtener el resultado deseado; y por último, el volumen o intensidad de la práctica.

Por su parte, Charness (1917) pone como núcleo a la persona para la clasificación de los factores de riesgo. Para ello, diferencia entre factores intrínsecos, relacionados directamente con la persona, como pueden ser movimientos o características que impliquen a los sistemas corporales; y factores extrínsecos, tratándose de aquellos que influyen de forma indirecta en la persona, como las circunstancias ambientales, objetos o los propios instrumentos musicales (Viaño, 2009^a).

Desde otro ángulo y haciendo referencia al género, destaca la prevalencia y la mayor probabilidad de sufrir este tipo de lesiones en mujeres músicos. Sin embargo, son cuantiosas las controversias existentes entre los distintos autores, puesto que las características de la muestra son muy diferentes en cuanto a instrumentos de edad, la definición del trastorno músculoesquelético estudiado, instrumentos interpretados, entre otros. (Viaño, 2009^a).

Finalmente, Rosinés (2010) y Viaño (2005), estudian diferentes motivos que repercuten en la aparición de los trastornos músculoesqueléticos en instrumentistas. A continuación, se detalla una relación de estos:

- El instrumento: requiere una posición determinada y en consecuencia, el cuerpo debe adaptarse a sus características propias. Esto deriva en posiciones antinaturales y perjudiciales para el mismo.
- Las características de la población: se definen por la precocidad del inicio de la práctica instrumental, incluso antes de que haya finalizado el crecimiento de su sistema músculoesquelético; por una gran cantidad de horas de estudio; un retiro

tardío; por las dificultades añadidas debido a las características individuales, esto es, la relación entre la morfología del músico y su instrumento; el estrés y la competitividad; o las exigencias físico-motrices.

- La sobresolicitación de la musculatura postural o su utilización en un mal momento ergonómico: la postura a la hora de tocar determina qué músculos permanecen activos y la cantidad de fuerza que han de implicar. Las malas posturas desencadenan tensiones y como consecuencia, una disminución en la efectividad y la agilidad. Llegado a este punto, es importante mencionar la asociación entre los estados emocionales y las respuestas físicas.
- Una técnica inapropiada: una biomecánica incorrecta en el movimiento o en la sujeción del instrumento desencadena posturas forzadas.
- El esfuerzo que se necesita para obtener el sonido deseado: la acústica, el repertorio o las características del lugar donde se toca, influyen en la búsqueda de un sonido determinado.
- La reiterada repetición del gesto: las repeticiones acumulan tensión y sobrecarga, y en el caso de los músicos son constantes. Específicamente, cuando se realizan más de 4 series de movimientos con variaciones mínimas se considera movimiento repetitivo.

1.4. CARACTERÍSTICAS POSTURALES DE LOS INSTRUMENTOS DE VIENTO

A continuación, se detallan las características posturales comunes a los instrumentos de viento. Estas consideraciones se fundamentan en diversos vídeos elaborados por docentes de estas especialidades para el Blog: <https://prevencionlesionesvientomadera.wordpress.com/>, y en el libro *Cómo tocar sin dolor* de Tomás Martín (2015).

Primeramente, ante una posición de pie, el instrumentista debe tener los pies alineados con los hombros, correctamente apoyados en el suelo, y

las rodillas semiflexionadas. La finalidad de ello es establecer una postura sólida sobre la que colocar el resto de los segmentos corporales.

Seguidamente, la espalda debe estar erguida y en conexión con las nalgas y el cuello. Por su parte, los hombros y el cuello deben mantenerse relajados. El hombro derecho debe estar alineado con el izquierdo, evitando cualquier movimiento ascendente, y los codos ligeramente adelantados y flexionados a la altura de las costillas. De lo contrario, limitaremos la libertad de movimiento a la hora de tocar, tensaremos los hombros y el cuello. Si continuamos subiendo, la cabeza no debe moverse hacia delante ni hacia los lados, esto es, debe permanecer recta y conectada con el cuello y el tronco. Debemos pensar que es el instrumento el que viene hacia nosotros y no lo contrario, pues evitaremos movimientos lesivos del cuello. Esto generaría tensiones y una dificultad añadida al proceso de la respiración, pues bloquea su principal canal.

Con relación a las muñecas, deben estar alineadas con el antebrazo para evitar cualquier tipo de tensión y lesión, como podría ser el síndrome del túnel carpiano o tendinitis. Por su parte, los dedos tendrán forma de “C” o la correspondiente a coger una pelota de tenis, esto es lo más relajada posible. Asimismo, se mantendrán lo más cerca posible de las llaves, evitando doblar las falanges, pues puede derivar en lesiones como dedo en resorte. Es importante tener en cuenta el pulgar de la mano derecha o izquierda en cuestión, pues suele soportar la mayor parte del peso del instrumento, y es por esta razón que el resto de los segmentos corporales deben estar correctamente alineados para que el peso del mismo no recaiga exclusivamente sobre él.

Por otro lado, partiendo de una posición sentada, debemos tener en cuenta la colocación del cuerpo en la silla. Específicamente, el cuerpo debe colocarse en la parte delantera de la misma, evitando llevarlo hacia el respaldo. A continuación, se ha de repartir el peso del cuerpo entre los isquiones y los pies. Las rodillas deben estar alineadas con los hombros y formando un ángulo de entre 90° y 100° grados. Tratando la espalda, esta estará erguida con el fin de facilitar la respiración y el funcionamiento del diafragma, además de conectada con los isquiones y el

cuello. El resto de los segmentos corporales atenderán a las características explicadas con la posición de pie.

2. OBJETIVOS

En vista de lo anteriormente expuesto, el objetivo principal de esta investigación es conocer la importancia que se le da a la educación para la salud en los conservatorios profesionales de Música. En consonancia, los objetivos generales incluyen: conocer si se llevan a cabo hábitos de calentamiento, estiramientos y descansos entre el alumnado, averiguar el conocimiento que tienen acerca de la importancia de adquirir una buena postura para prevenir lesiones, si son conscientes de las mismas, y si supieran dónde acudir que caso de sufrir alguna en cuestión.

3. METODOLOGÍA

En aras de conseguir el objetivo principal y los específicos trazados, se elaboró un cuestionario destinado al alumnado de viento, a partir del 2º curso de enseñanzas profesionales del Conservatorio “Leandro Martínez” de Caravaca de la Cruz. Dicho cuestionario contiene 20 preguntas relativas a la formación en educación para la salud y a lesiones músculoesqueléticas. Por demás, con relación a la muestra y más en concreto a los datos personales, tienen una edad comprendida entre los 13 y los 17 años. La componen un total de 31 alumnos, de los cuales 19 son chicas y 12 chicos.

En suma, se ha llevado a cabo una investigación cualitativa a través del estudio descriptivo de la previa recopilación de datos del cuestionario diseñado. Así pues, la investigación contó con los momentos de formulación, diseño, gestión y cierre. A través de ellos fue posible la descripción de tipo comprensivo (Sandoval, 2002).

4. RESULTADOS

A modo de preámbulo y basándonos en los datos personales que ha aportado el alumnado: 8 tocan el clarinete, 1 el fagot, 6 la flauta travesera, 4 el oboe, 7 el saxofón, 1 la tuba y 4 la trompa. Asimismo, llevan

entre 6 y 10 años tocando el instrumento y practica una media de entre 1 y 9 horas semanales en casa. A esto se suma 1 práctica en clases y ensayos, que oscila entre 4 y 11 horas más. Además, 3 alumnos tocan un instrumento secundario, aumentando así el número de horas de estudio con otro instrumento de diferentes características.

Seguidamente, con relación a las preguntas relativas a los hábitos de calentamiento y estiramiento, el 90% del alumnado niega realizar algún tipo de calentamiento al comenzar su estudio diario, y el 97% realizar algún tipo de estiramiento tras la práctica con el instrumento. A su vez, teniendo en cuenta los descansos, el 48% afirma realizar descanso en sus sesiones de estudio, y el 29% dice realizarlo algunas veces. Este descanso tiene lugar en la mayoría de los alumnos cada 30 minutos, y dicen dedicarle entre 5, 10 y 15 minutos.

Desde otro ángulo, y partiendo de las preguntas referidas a Educación en Lesiones: el 77% del alumnado afirma que le han hablado de la importancia de tener una postura adecuada a la hora de tocar, el 61% que lo han hecho de la importancia de tener una buena respiración, el 84% niega que le hayan explicado las lesiones que puede originar la práctica de su instrumento, y el 77% cómo prevenirlas.

De igual manera, la totalidad del alumnado dice no conocer o practicar alguna técnica o método que trate la prevención de lesiones; el 77% que le hayan enseñado como calentar y estirar, y el 97% que en su rutina en las clases del conservatorio se halle la de calentar o estirar. Por demás, el 94% del alumnado niega que le hallan comentado donde acudir de sufrir alguna lesión derivada de la práctica de su instrumento.

En otro orden de ideas, y teniendo en cuenta las preguntas relacionadas con las lesiones músculoesqueléticas: el conjunto del alumnado afirma haber sentido dolor en alguna zona al tocar su instrumento. Las zonas señaladas apuntan en su mayoría al cuello, los dedos (pulgares, índices y meñiques), las lumbares, la muñeca, los labios y la mandíbula. En menor medida se señalan la mano, antebrazo, hombro y cara. Les es difícil concretar el tiempo que llevan sintiendo este dolor. Además, este aparece en la pluralidad del alumnado tras un tiempo tocando, y creen que se debe a una mala postura, la tensión a la hora de tocar o el peso del

instrumento, y la mayor parte del alumnado dicen no hacer nada para tratarlo. Por otro lado, específicamente, dos alumnos tienen un diagnóstico por parte de un especialista, y en su mayoría creen que deben acudir al fisioterapeuta para tratar dichas dolencias, el resto no lo saben.

5. DISCUSIÓN

Desde otra perspectiva y en base a los resultados reflejados en el cuestionario, se ponen de manifiesto una serie de consideraciones. En referencia a los hábitos de calentamiento y estiramientos son prácticamente inexistentes entre el alumnado. En este sentido, es crucial ser consciente de que durante la interpretación el cuerpo está sometido a una carga intensa de trabajo y que es comparable con el hecho de realizar actividad física. Así pues, de la misma manera en la que el calentamiento es sine qua non para los deportistas de élite, debe ser para el músico (Correa, 2010). Su finalidad es aumentar el flujo sanguíneo y mejorar la movilidad del cuerpo a la par que la transmisión de impulsos nerviosos y flexibilidad.

Por otro lado, las respuestas referidas a Educación en el Lesiones dejan ver el desconocimiento generalizado acerca de este tema. Únicamente dicen tener nociones acerca de la importancia de tener una adecuada postura y respiración a la hora de tocar el instrumento. Según Martín y Farías (2013) la disminución de la frecuencia de lesiones por movimientos repetitivos pasa por la incorporación de un plan de prevención de riesgos e higiene postural en los conservatorios. De igual forma, este hecho mejora la consciencia corporal implicando así la disminución en el riesgo de aparición de lesiones. Martín (2015) conforma una planificación de la jornada de estudio destinando un tiempo máximo de 50 minutos a la práctica instrumental, delimitada por un calentamiento, descansos y estiramientos de 10 minutos.

A este respecto, se ha comprobado que el conjunto del alumnado había sentido dolor al tocar su instrumento. Como se ha mencionado con anterioridad, algunos de los factores que intervienen en su aparición son: la técnica del estudiante; el volumen de la práctica; la naturaleza del instrumento; las características de la población teniendo en cuenta la

precocidad del inicio de la práctica instrumental; el estrés y la competitividad; las exigencias físico-motrices, posturas asimétricas y adaptaciones músculoesqueléticas anormales; la sobresolicitación de la musculatura postural o la reiterada repetición del gesto.

Por último, cabe mencionar la existencia de alumnos que no sabrían dónde acudir tras sufrir algún tipo de lesión derivada de la práctica instrumental. Algunos nombran el fisioterapeuta, pero las posibilidades van más allá. En España existen unidades en algunos hospitales destinados a músicos. Entre ellos encontramos: hospital de Manises y su Unidad de Medicina de la Música y las Artes Escénicas, el hospital Quironsalud de Valencia y su instituto de Medicina del Arte, y el Institut de l'Art de medicina y fisiología de Terrasa.

6. CONCLUSIONES

En definitiva, y al amparo de las cifras obtenidas, el conjunto del alumnado de viento de este conservatorio ha sentido dolor en alguna zona a la hora de tocar su instrumento. Cabe mencionar que hablamos de alumnos jóvenes, con una larga carrera musical por delante, y que ya están sufriendo los primeros síntomas. Sin embargo, no conocen técnicas o métodos para prevenirlos y casi la totalidad de los estudiantes niegan haber recibido formación referente al calentamiento, estiramientos, lesiones que puede acarrear la práctica de su instrumento, cómo prevenirlas y donde acudir tras los primeros síntomas.

Estos valores ponen de manifiesto la importancia que tiene una correcta educación en salud para los músicos. En resumidas cuentas, este estudio se ha guiado por esta convicción y como punto de partida para que las normativas y planes de estudio incluyan este tipo de asignatura con carácter obligatorio.

7. REFERENCIAS

- Aguilar, F. (2006). La musicoterapia como instrumento favorecedor de la plasticidad, el aprendizaje y la reorganización neurológica. *Nuevos Horizontes*, 5(1), 85-97.
- Barbado, F.J., Gómez, J., López, M., Vázquez, J. (2006). El síndrome de fatiga crónica y su diagnóstico en Medicina Interna. *Anales de Medicina Interna*, 23(5).
https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0212-71992006000500009
- Berque, P. y Gray, H. (2002). The influence of neck-shoulder pain on trapezius muscle activity among professional violin and viola players: an electromyographic study. *Medical Problems of Performing Artists*, 17(2), 68-75.
- Cardero, M.A. (2008). Lesiones Musculares en el Mundo del Deporte. *Revista de Ciencias del Deporte*, 4(1), 13-19. <https://e-balonmano.com/ojs/index.php/revista/article/view/24>
- Celester, G. (2009). Tendinopatía de Quervain (1). Revisión de conceptos. *Revista Iberoamericana de Cirugía de la Mano*, 37(2), 81-88.
<https://www.thieme-connect.com/products/ejournals/pdf/10.1055/s-0037-1606751.pdf>
- Correa, E. (2010). Los beneficios de la música. *Innovación y experiencias*
- Custodio, N. y Cano-Campos, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuropsiquiatría*, 80(1), 60-69.
<http://dx.doi.org/10.20453/rnp.v80il.3060>
- Ergasat, Mutua Colaboradora con la Seguridad Social N° 276 (2015). Trastornos musculoesqueléticos.
<http://www.egarsat.es/docs/GestionPreventiva/CBP/Castellano/TrastornosMusculoesqueleticos.pdf>
- Feijó, B. (2008). El poder de la música. *Cuadernos De Atención Primaria*, 15(4), 343-344.
- Fernández, M., Fernández, M., Manso, M.A., Gómez, M.P., Jiménez, M.C. y Del Coz, F. (2014). Trastornos musculoesqueléticos en personal auxiliar de enfermería del Centro Polivalente de Recursos para Personas Mayores “Mixta” de Gijón. *Gerokomos*, 25(1), 17-22.
- Fry, H. (1987). Prevalence of overuse (injury) syndrome in Australian music schools. *British Journal of Industrial Medicine*, 44(39), 35-40.
- Gaynor, M. (2001). Los sonidos que curan. *Urano*.

- Giménez, S. (2004). Tendinitis, prevención y tratamiento. *Farmacia profesional*, 18(7), 50-56. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4583618>
- Gómez, M.I. (2013). Cómo diagnosticar el Síndrome del Túnel Carpiano. *Medicina General y de Familia*, 2(8), 244-247.
- Junquera, I. (2019). Tendinitis o Tendinosis del Psoas Iliaco. Psoitis. ¿Qué es? *Fisioonline*. <https://www.fisioterapia-online.com/videos/tendinitis-o-tendinosis-del-psoas-iliaco-psoitis-que-es>
- Lockwood, A. (1989). Medical problems of musicians. *New England Journal of Medicine*, 320(4), 221-227.
- López, J. (2017). Enfermedades profesionales de los músicos. <http://ippsm.es/wp-content/uploads/2017/08/Articulo-sept.pdf>
- Martín, T. (2008). Estudio sobre las lesiones producidas por movimientos repetitivos en músicos de Castilla y León. Factores de riesgo y tratamiento mediante osteopatía, masoterapia y crioterapia. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid. https://docs.wixstatic.com/ugd/2a00d3_9747dd5cb96d4c67abfb7c7601784577.pdf
- Martín, T. y Farías, J. (2013). Estrategias para promover la salud y prevenir lesiones musculoesqueléticas en estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, España. *Medical Problems of Performing Artists*, 28(2), 100-135.7
- Martín, T. (2015). Cómo tocar sin dolor. Tu cuerpo tu primer instrumento. Piles.
- Martínez. Música y salud. <http://filosofia.nueva-acropolis.es/2013/musica-y-salud/>
- Pino, M. (2011). Reflexiones sobre Música y Neurociencia. *Revista de Medicina y Humanidades*, 3(3).
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*. Madrid, 20 de enero de 2007, núm.18, pp. 2853-2900.
- Rosinés, M.D. (2010). Músicos y lesiones. *Biomecánica*, (18), 16-18.
- Sandoval, C. (2002). Investigación cualitativa, Programa de Especialización en Teoría, Métodos y Técnicas de Investigación Social. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (Icfes), Editores e Impresores Ltda. – ARFO. <https://panel.inkuba.com/sites/2/archivos/manual%20colombia%20cualitativo.pdf>

- Viaño, J. (2005). Estudio de la relación entre la aparición de lesiones musculoesqueléticas en músicos instrumentistas hábitos de actividad física y vida diaria. Universidad de A Coruña. Grupo de Investigación y Promoción de Actividad Física y Salud de INEF de Galicia. <https://www.eweb.unex.es/eweb/cienciadeporte/congreso/04%20val/pdf/c153.pdf>
- Viaño, J. (2009a). Proyecto Integral de Intervención e Investigación en Salud y Actividad Física en Conservatorios de Música. Human Movement Ediciones.
- Viaño, J. (2009b). Trastornos Músculo-Esqueléticos relacionados con la Interpretación Musical en estudiantes instrumentistas. Epidemiología y Factores de Riesgo. Actividad Física y Deporte, Hábitos de Prevención y Carga Física. Human Movement Ediciones.
- Wollman, S. (2004). Esguinces y distensiones musculares. *Nursing*, 22(4), 23. <https://www.elsevier.es/es-revista-nursing-20-articulo-esguinces-distensiones-musculares-S0212538204716131>
- Zaza, C. (1998). Playing-related musculoskeletal disorders in musicians: a systematic review of incidence and prevalence. *Canadian Medical Association*, 158(8), 1019-1025. [https://doi.org/10.1016 / j.jmpt.2018.05.001](https://doi.org/10.1016/j.jmpt.2018.05.001)

HACIENDO RIZOMA CON LA CANCIÓN DE AUTOR EN EL AULA UNIVERSITARIA DE LENGUA ITALIANA

GONZALO LLAMEDO-PANDIELLA
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. HACIA LA TRANSDISCIPLINA

La estructura tradicional de los planes de estudio es señalada en la literatura del ámbito educativo como propia de otro siglo (Romera, 2019), entre otras cosas, por diseccionar aún el conocimiento en disciplinas. Si se tiene en cuenta que la reticularidad propia del paradigma actual se caracteriza por la intersección constante de estímulos heterogéneos, los planteamientos unidisciplinarios tienden a perder hoy su sentido y a quedarse obsoletos. En su defecto, la incorporación de la transversalidad, la hipertextualidad y el pensamiento divergente puede proporcionar a las personas perspectivas más eficaces en el tratamiento de situaciones complejas, actuando a su vez como una red de seguridad ante el abismo de la incertidumbre de nuestro tiempo (Swartz et ál., 2013).

En este sentido, no pocos profesionales de la Educación estiman necesaria una disolución de las fronteras que encasillan el saber y una resignificación del discurso pedagógico (Acaso, 2018; Sáez & Gutiérrez, 2020), para ampliar la dedicación transdisciplinaria a las sociedades y las culturas desde un aprendizaje plural, emocional y simbólico (Caldera & Plaza, 2008). La voz cualitativa de las subjetividades, los valores éticos y la pluralidad de perspectivas pueden favorecer ampliamente la construcción de múltiples *líneas de fuga*, enriqueciendo el mapa cognitivo y emocional que despliega cada estudiante como una brújula personal hacia un “aprendizaje significativo” (Caon, 2006, p. 2).

1.2. INNOVACIÓN TRANSDISCIPLINARIA EN EL ÁMBITO UNIVERSITARIO

1.2.1. La aportación de la innovación educativa

Para conseguir un cambio, es fundamental crear el contexto oportuno. La innovación educativa acaba por convertirse en el talismán y marco de acción de quienes buscan la apertura de nuevos horizontes. En términos pragmáticos, la innovación educativa se define como un “atractor semántico” (Alonso & Fernández, 2013, p. 59) que despierta curiosidad, al proponer un cambio de perspectiva y volcar el sentido general del discurso pedagógico, otorgándole nuevos significados. La efectividad de la innovación educativa se explica desde la Teoría de la Comunicación como consecuencia de un aumento de la expectativa de relevancia de los individuos involucrados en el proceso de enseñanza-aprendizaje. La oferta de alternativas a la rutina desencadena un impacto en las personas que participan en la innovación, esto es: estimula su cerebro, aumentando su grado de atención y activando el pensamiento con una mayor resolución cognitiva. De este esfuerzo computacional propiciado por la innovación se deriva, finalmente, un aprendizaje más eficiente (Acaso, 2013).

En el ámbito educativo, la innovación está muy presente y es planteada muchas veces por los principales actores del proceso de enseñanza-aprendizaje desde dentro de su contexto académico. El potencial de la innovación reside, entre otros factores, en su adaptabilidad, ya que puede ser practicada con más o menos recursos en cualquier nivel y espacio educativo. Así, son muchos los ejemplos de innovación eficientes cercanos a nuestro entorno que podrían servir como referentes a nuevos agentes, para desbloquear miedos y apostar por el cambio. Sin embargo, existe la tendencia equivocada a pensar que las ideas maravillosas solo provienen de aquellos contextos educativos que han adquirido cierta fama, como Finlandia (Bona, 2015; Romera, 2019), cuando, en verdad, cualquier docente puede tratar de crear su particular “Finlandia” en la realidad de su aula.

1.2.2. Innovar en la Universidad

En el ámbito universitario, la situación de partida no es muy distinta. Resulta ya un clásico en la literatura académica reciente la denuncia de la mera repetición y transmisión universitaria de saberes estancos. Esta praxis vertical y unilateral es, por lo común, asociada a “profesores asignaturescos” (Lledó 2018, p. 34), obsesionados con sus programas y limitados de tiempo debido a sus exigencias curriculares, al estar generalmente más volcados en la carrera investigadora para lograr responder a los requisitos del propio sistema (Caballero & Bolívar, 2015).

Las propias instituciones de Educación Superior reclaman y patrocinan en las últimas décadas una mayor eficacia en las acciones educativas y un mayor protagonismo del estudiantado en el proceso de construcción del propio aprendizaje (Fernández, 2018), para que este colectivo consiga prepararse de cara a la vida real y desarrollar un proceso madurativo adecuado (Bauman, 2013). En cierto modo, se aspira a que exista un salto: a una Universidad concebida como “un campo de innovación” (Larrosa, 2019, p. 49), que logre responder a las expectativas y en la que el profesorado trabaje desde una apertura mental al cambio, a la transversalidad y al “debate pedagógico” (Puig, 2015, p. 176).

1.2.3. Un ejemplo en la Universidad de Oviedo

En este camino a contracorriente, y con un esfuerzo “extra” por parte de quienes se suman a este ejercicio de redefinición interna (Zorrilla et ál., 2016), la innovación educativa está comenzando también a dar sus frutos en las universidades españolas. Tal es el caso de la Universidad de Oviedo, en donde se ha producido un aumento exponencial del número de proyectos de innovación docente. Entre las distintas propuestas que están surgiendo, cobran especial importancia aquellas redes de innovación educativa y comunidades docentes de aprendizaje formadas por equipos de trabajo transdisciplinarios, las cuales contribuyen a “desasignaturizar” los contenidos curriculares y a tejer redes asociativas de carácter rizomático entre las distintas áreas de conocimiento (Llamedo-Pandiella, 2020).

Una de las iniciativas que ha obtenido mayor reconocimiento por la Institución ha sido el proyecto internacional y multinivel: “Colaboración y servicio desde la enseñanza artístico-musical” (ref. PINN-18-A-027), valorado como el segundo mejor proyecto de innovación docente de la Universidad de Oviedo en el año académico 2018-2019. Coordinado por la profesora Mirta Marcela González Barroso, extendió su red por diversos organismos externos internacionales y once departamentos de las siguientes instituciones: Universidad de Oviedo; Universidad de León; Universidad de Córdoba; Universidad Nacional de Cuyo, en Argentina; y Universidad de La República, en Uruguay (González et ál., 2019). Con una metodología basada en el Aprendizaje colaborativo y el Aprendizaje-Servicio (Chiva-Bartoll & Pallarès-Piquer, 2018), las acciones integradas en este proyecto se concentraron fundamentalmente en el refuerzo del aprendizaje desde un enfoque artístico-musical, involucrando, en muchas de ellas, a entidades externas internacionales, a alumnado y profesionales de diversos centros de Enseñanza Secundaria y a colectivos minorizados en riesgo de exclusión social.

Acudiendo al lenguaje *deleuziano* y rescatando el modelo filosófico de *rizoma*, la música es entendida en este contexto como un “sistema rizomórfico” y de carácter acentrado, orientado a crear espacios dinámicos en el aula universitaria para lograr responder, de un modo más eficaz y enriquecedor, a las exigencias del paradigma actual (Rodríguez-Quiles, 2018, p. 139). La educación musical y su tratamiento transdisciplinario permiten, por ende, conectar heterogeneidades desde una práctica reflexiva y contextualizada, invitando al estudiantado a crear una cartografía personal abierta a la experimentación (Weik, 2021).

Además, de manera particular, la música, en tanto rizoma, encaja a la perfección con el aula de idiomas, cuya naturaleza ha sido descrita asimismo como un rizoma o multiplicidad que posee un plano de consistencia de dimensiones crecientes, en el que interactúan las multiplicidades y la lengua entra en contacto con otros ámbitos, como el de la cultura (Aquino et ál., 2009). Así las cosas, partimos de este estímulo para trasladar esta sinergia al ámbito de la glotodidáctica de la lengua italiana en la Universidad de Oviedo y crear, en la medida de nuestras posibilidades, esta atmósfera de “aula rizoma” (Gontijo, 2013, p. 55).

2. OBJETIVOS

La finalidad principal de este trabajo es presentar una de las prácticas de innovación docente que conforman el proyecto “Colaboración y servicio desde la enseñanza artístico-musical”, consistente en el diseño, planificación, concreción y evaluación de dos actividades orientadas a la incorporación de la canción de autor italiana como discurso cultural y recurso didáctico para la glotodidáctica de la lengua italiana. Esta labor implicó al estudiantado de la asignatura “Lengua Italiana V: Perfeccionamiento de la Expresión Oral y Escrita” (en adelante, Lengua V), en el año académico 2018-2019, y al grupo 2 de la asignatura “Lengua Italiana IV” (en adelante, Lengua IV), del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas de la Universidad de Oviedo (año 2019-20).

Más en concreto, mediante este capítulo se pretende:

- Invitar a una reflexión crítica sobre la necesidad de incorporar el trabajo transdisciplinar en todos los niveles educativos y áreas de conocimiento.
- Poner en valor el impacto de las comunidades docentes de aprendizaje de la Universidad de Oviedo y su dedicación incondicional a la innovación educativa, curricularmente infravalorada por el sistema.
- Proporcionar una experiencia de innovación docente que pueda servir como recurso a profesorado de otras realidades educativas, para motivar el desarrollo de nuevas acciones de mejora en sus respectivos ámbitos académicos.
- Reforzar la calidad del aprendizaje en el aula universitaria de lengua italiana.

3. METODOLOGÍA

En armonía con los objetivos del mencionado proyecto en el que se enmarca esta práctica de innovación, se empleó una línea metodológica basada en el Aprendizaje colaborativo, desde dos planos simultáneos: por un lado, mediante la colaboración docente continuada entre el

profesorado del proyecto en el diseño y evaluación de las distintas propuestas; y, por otro lado, a partir de la colaboración entre el estudiantado de las asignaturas de lengua italiana implicadas en la innovación. La colaboración adquiere centralidad en los procesos de trabajo transdisciplinarios, ya que es el factor que les otorga su carácter heterogéneo y que favorece el intercambio de aprendizajes significativos. Asimismo, trabajar desde la colaboración significa equilibrar la responsabilidad y unificar los criterios, desde la cooperación, la reflexividad colectiva y el diálogo (Blanchard & Muzás, 2018).

En este contexto, para garantizar una incorporación efectiva de la innovación, se contemplaron una serie de fases, desde la detección inicial de necesidades hasta la evaluación de los resultados finales.

3.1. FASE DE ANÁLISIS

3.1.1. Contexto curricular de partida

El proceso de transformación comenzó por un análisis exhaustivo previo del plan de estudios del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas de la Universidad de Oviedo, de los años académicos 2017/2018 y 2018/2019. Esta revisión estuvo orientada a evaluar de qué manera se estaba abordando la cultura italiana y cuál era el tiempo real disponible para concederle atención en el aula a la música como discurso cultural, con la finalidad de lograr diseñar a posteriori itinerarios alternativos que pudieran integrarse con un carácter significativo y siempre en concordancia tanto con los objetivos del Grado como con el recorrido realizado hasta el momento por el estudiantado.

Del total de competencias específicas recogidas en el Plan de Estudios del referido Grado, se las siguientes ocho guardaban vinculación con la cultura y con el aprovechamiento de los conocimientos lingüísticos y literarios en otros ámbitos y manifestaciones artísticas:

- Apreciar el valor de las lenguas como vehículo de transmisión de ideas y de producción y divulgación del conocimiento y profundizar en el manejo de estas con dichos fines.
- Conocer la historia y cultura de los países de la lengua italiana.

- Relacionar la producción literaria en lengua italiana con otras manifestaciones artísticas.
- Aplicar los conocimientos literarios a otros ámbitos de la comunicación social y profesional.
- Identificar los problemas relativos a la equivalencia lingüística, la equivalencia pragmática y la equivalencia cultural en lengua italiana.
- Utilizar y aprovechar recursos telemáticos en lengua italiana.
- Comprender y producir diferentes tipos de texto en lengua italiana.
- Conocer y aplicar, en italiano, técnicas básicas y herramientas de la traducción.

De esta revisión, se concluyó que la inclusión de las mencionadas competencias en el Grado justificaba la idoneidad de profundizar en el trabajo con la música, entendiéndola no solo como un recurso didáctico, habitualmente utilizado como recurso lúdico para trabajar la gramática, la traducción o para integrar recursos telemáticos, sino también como un verdadero discurso cultural con entidad propia. Considerar la música también como un valor cultural susceptible de ser trabajado en sí mismo permitiría al estudiantado: profundizar en la historia y la cultura, identificar dificultades relativas a la equivalencia cultural, relacionar la producción literaria con otras manifestaciones artísticas y apreciar el valor de la lengua como vehículo de transmisión de ideas, contribuyendo a completar la consecución del listado de competencias referido.

3.1.2. Tratamiento de la música hasta el momento

Seguidamente, en un afán por completar el análisis previo, se llevó a cabo una revisión de los programas de las asignaturas propias del área de Filología Italiana que formaban parte del mencionado Grado. Estas fueron consideradas en tres bloques temáticos, en función de su dedicación fundamental a la literatura, a la lengua o a la cultura.

En primer lugar, en los itinerarios de las asignaturas del ámbito de la literatura italiana no se detectaron referencias al trabajo con la música, cuando esta podría haber sido objeto de actividades como el trabajo con versiones musicadas de textos literarios o la integración de algunas audiciones para el acompañamiento de la lectura de textos medievales, por citar algunos ejemplos, ya que estos últimos solían ser concebidos en contextos de oralidad en los que la música cumplía un papel determinante.

En segundo lugar, se atendió con detenimiento a las guías docentes de las asignaturas de carácter lingüístico. En este caso, se comprobó que sí existían referencias a la música, si bien esta venía citada en general como uno de los varios recursos susceptibles de ser utilizados en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la lengua italiana. En los pocos casos en los que se concretaba dicha información, el empleo de la música aparecía indicado como una estrategia con fines lúdicos, destinada a amenizar las tareas consistentes en ejercitar distintos aprendizajes gramaticales o léxicos.

Por último, fue en las guías docentes de las asignaturas dedicadas a la cultura italiana donde se encontró una mención más ajustada al tratamiento de la música como un discurso propio con valor cultural, aludiendo en especial la ópera y la canción de autor. No obstante, se observó que en la descripción de los programas solo aparecía un bloque dedicado a la música en la asignatura general: “Introducción a las Culturas de las Lenguas Modernas I”, de primer año. Además, se detectaron otras dos dificultades importantes en relación con este planteamiento:

- Por un lado, las asignaturas de cultura del Grado están pensadas para estudiantado de primer y segundo curso, cuando su competencia lingüística en italiano se sitúa en los niveles A1-A2. Esta circunstancia condiciona cada año el tratamiento de los contenidos y dificulta que puedan ser trabajados desde la realidad de los textos y de las audiciones originales, por su complejidad lingüística y su trasfondo léxico, con matices difícilmente perceptibles desde los niveles iniciales.

- Por otro lado, es necesario comprender que esta asignatura introductoria sobre la cultura reparte, en realidad, sus sesenta horas lectivas en doce unidades, de las cuales seis se han de reservar a la cultura italiana y otras seis a la cultura francesa. Así, las cosas, a cada unidad le corresponderían, de media, cinco horas lectivas. Si se tiene en cuenta, además, que el bloque dedicado al tratamiento de la música compartía unidad con otro bloque temático sobre cine italiano, del cómputo se comprende que en esta asignatura se estarían reservando un máximo de dos horas y media al tratamiento de las siguientes cuestiones que menciona la guía: la canción de autor, la música de los años ochenta y la proyección mundial de los cantautores italianos. Necesariamente, el tiempo obligaría a tratar de un modo somero y general estos aspectos.

Considerando que, hasta el momento, estos eran los únicos referentes pautados en todo el itinerario formativo del Grado en Lenguas Modernas para trabajar la música italiana como discurso cultural, se decidió partir de esta circunstancia para garantizar una coherencia en el proceso de aprendizaje del estudiantado y basar la innovación en el trabajo de profundización con las dos temáticas mencionadas en el primer curso: la ópera, a cuya práctica le hemos dedicado recientemente una mención aparte por su especificidad (Llamedo-Pandiella, 2021), y la canción de autor, que aquí nos ocupa.

3.1.3. Contextos idóneos para implementar la innovación

Teniendo en cuenta las observaciones anteriormente descritas, se utilizaron en concreto como contextos para el desarrollo de la innovación las asignaturas Lengua IV, de tercer curso, y Lengua V, de cuarto curso, cuya idoneidad también se justificó por los siguientes motivos:

- Primeramente, el hecho de que ambas asignaturas formasen parte de los dos últimos niveles de la lengua italiana que oferta el Grado. Como el objetivo era poder profundizar en la revisión y tratamiento de la canción de autor como discurso cultural, se optó por integrar la innovación en los cursos tercero y

cuarto del Grado, por tratarse de contextos de aprendizaje en los que el estudiantado ya dispone de media de un nivel de la lengua B2.1 y B2.2, respectivamente, pudiendo asumir estos discursos de una manera más sólida tanto a nivel lingüístico como temático, en comparación con lo que estaba sucediendo hasta el momento.

- En segundo lugar, la relativa flexibilidad de su currículo, ya que sus programas permitían trabajar con las destrezas de producción y de comprensión oral y escrita de la lengua italiana con una cierta libertad metodológica y de contenido, siempre y cuando las estrategias favoreciesen el refuerzo de las mencionadas competencias.
- Y, por último, la detección de dificultades reales en el estudiantado para superar de manera equilibrada las cuatro destrezas que exigía la asignatura durante los cursos anteriores, especialmente el 2016-17 y 2017-18, sirvió como incentivo para buscar nuevos escenarios como este.

3.2. FASE DE DISEÑO Y PLAN DE TRABAJO

3.2.1. Justificación curricular

Para la formulación de los objetivos específicos de la innovación, se tomaron como referencia las competencias curriculares anteriormente mencionadas y vinculadas con esta temática (cf. *supra* § 3.1.1), en un intento de darles respuesta. Dichos objetivos se concretan en la siguiente tabla, junto a sus correspondientes criterios y estándares de evaluación, así como a las competencias principales consideradas en la innovación:

TABLA 1. Planificación de la innovación

Objetivos generales	Apreciar el valor emotivo de la lengua italiana como vehículo de transmisión en la canción de autor
	Aproximarse a la cultura italiana por medio de la canción de autor
	Aprovechar los conocimientos literarios previos para favorecer la contextualización y comprensión de las canciones
	Identificar los problemas relativos a los distintos registros lingüísticos, los cambios diacrónicos y las características diatópicas de la lengua italiana en las audiciones y lecturas sobre la canción de autor
	Manejar los recursos digitales del Campus Virtual relacionados con la canción de autor
	Ejercitar la comprensión y la expresión oral en las tareas correspondientes al trabajo con la canción de autor italiana
Criterios de evaluación	Reconocer particularidades expresivas y emotivas de la lengua en los contextos abordados
	Participar en el itinerario integrado en la asignatura sobre canción de autor
	Aplicar los conocimientos literarios previos en las lecturas, audiciones, traducciones e interpretaciones de los materiales
	Señalar las particularidades diatópicas o diacrónicas de la lengua
	Conocer e incorporar los recursos del Campus Virtual
	Demostrar una progresión en el desarrollo de las destrezas de la lengua evaluadas en relación con este itinerario
Estándares evaluables	Identifica las particularidades expresivas oportunas en lengua italiana
	Colabora normalmente en la consecución de las actividades programadas
	Realiza en las sesiones presenciales aportaciones al análisis de los recursos
	Identifica y señala los rasgos lingüísticos ajenos a la lengua estándar
	Aprovecha e incorpora a su aprendizaje los recursos del Campus Virtual
	Demuestra una progresión en las destrezas evaluadas mediante los resultados de sus tareas y de las pruebas de examen concernientes a este itinerario
Principales competencias	Comunicación lingüística
	Conciencia y expresiones culturales
	Competencia digital
	Competencias sociales y cívicas
	Aprender a aprender

Fuente: elaboración propia

3.2.2. Itinerarios de trabajo

En el contexto de la asignatura Lengua V, la innovación se orientó al trabajo con la canción de autor desde la mejora de las competencias de comprensión oral y escrita, debido a que la focalización en las destrezas de expresión conllevaba que a estas otras se les dedicase menos espacio en el aula. Sin embargo, el peso de la calificación de la asignatura se distribuía por igual para todas las competencias, por lo que el estudiantado de los años precedentes había notado una contradicción en esta circunstancia y demandaba un reajuste.

Para compensar el trabajo con todas las destrezas y equilibrar los resultados, se desarrolló un programa encaminado a valorar la música como discurso cultural, aunando la ópera con la canción de autor. En el bloque dedicado a los cantautores italianos se consideraron a algunos de los principales representantes de la canción de autor milanesa, genovesa y romana de los años sesenta, setenta y ochenta. A tal efecto, se combinaron actividades de diverso tipo: orientadas a la contextualización, a la lectura de biografías y carreras musicales, al visionado de entrevistas, a las audiciones de canciones y a la realización de una tarea final de carácter reflexivo, encaminada a valorar el recorrido mediante la redacción de un texto argumentativo.

TABLA 2. *Contenidos fundamentales del itinerario*

Contextualización	El nacimiento de la canción de autor italiana: primeros cantautores
	El Festival de San Remo y la canonización de la canción de autor italiana
	Domenico Modugno
	La tragedia de San Remo: muerte de Luigi Tenco
	El local Folkstudio como referente para los cantantes de autor en Roma
	Mujeres y canción de autor
Biografías y carrera musical	Enzo Jannaci y Giorgio Gaber
	Luigi Tenco
	Fabrizio de André
	Francesco De Gregori
Audiciones	Milán
	Enzo Jannaci: “Vengo anch’io”
	Giorgio Gaber: “Ciao ti dirò” y “Se io fossi Dio”
	Genova
	Giano Paoli: “Sapore di sale”
	Luigi Tenco: “Mi sono innamorato di te” y “Tu non hai capito niente”
	Bruno Lauzi: “Amore caro”
	Fabrizio de André: “La canzone di Marinella” y “La guerra di Piero”
	Roma
	Antonello Venditti: “Ci vorrebbe un amico”
Francesco De Gregori: “Viva l’Italia”	
Entrevistas	Vídeo: Dalida, cantante ítalo-francesa y pareja de Luigi Tenco
	Vídeo: Entrevista a Fabrizio De André (1984)
	Vídeo: Conversaciones con Bruno Lauzi
	Vídeo: Gino Paoli habla sobre Tenco y Lauzi (2017)

Fuente: elaboración propia

Al año siguiente, una vez probada la eficacia de esta actividad, se decidió integrar en la innovación la asignatura de Lengua IV, de tercer curso, para implementar otra actividad en la que el estudiantado pudiese comenzar a familiarizarse con la canción de autor italiana de esta época

antes de pasar al programa de Lengua V. En este caso, el objetivo fue realizar diferentes investigaciones individuales sobre las particularidades personales y artísticas de un cantautor, para aglutinarlas a modo de resumen en vídeo y, con todos los productos finales, desarrollar un vídeo final colaborativo. Los cantautores seleccionados fueron: Domenico Modugno, Enzo Jannaci, Giorgio Gaber, Sergio Endrigo, Piero Ciampi, Gino Paoli, Paolo Conte, Bruno Lauzi, Adriano Celentano, Luigi Tenco, Fabrizio De André, Francesco Guccini, Pierangelo Bertoli, Lucio Battisti, Lucio Dalla, Rino Gaetano y Francesco De Gregori.

3.3. FASE DE CONCRECIÓN

El trabajo con estos recursos se distribuyó entre el aula física y el Campus Virtual: en la modalidad presencial, estos contenidos se programaron para ser trabajados a razón de una hora semanal, en un intento de que existiese una progresión, tanto a nivel temático como competencial. Este itinerario se puso también a disposición en la modalidad digital, dentro del Campus Virtual de la asignatura, para poder revisar los contenidos que se deseasen y continuar practicando en los hogares las destrezas de comprensión. Adicionalmente, se añadieron otros materiales complementarios para ampliar la contextualización e invitar a una mayor inmersión en este ámbito cultural.

Por otro lado, en la asignatura Lengua IV, la canción de autor se concibió como un discurso cultural susceptible en convertirse en objeto de investigación. El estudiantado escogió distintas figuras para llevar a cabo una labor de búsqueda personaliza y desarrollar, a posteriori, un vídeo descriptivo que aglutinase las principales conclusiones de su trabajo. De este modo, se generó un banco de recursos audiovisuales, cuya unidad temática les permitió realizar un recorrido por las vidas y vicisitudes de distintos cantautores, en el cual se evidenciaron elementos comunes y escenarios de encuentro que permitieron cohesionar sus trayectorias y darles difusión en la realidad de la sociedad italiana de aquel entonces.

3.4. FASE DE EVALUACIÓN

La fase de evaluación es clave para conocer el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje y valorar hasta qué punto demuestra ser competente el estudiantado en relación con los objetivos marcados, de ahí la necesidad de incluir las competencias dentro de los procesos evaluadores de una manera tangible. Asimismo, la evaluación también ayuda al profesorado a reflexionar acerca de cómo ha desarrollado la propia labor, en diversos sentidos: cómo ha sido su intervención con el estudiantado, si sus indicadores estaban bien planteados en la programación, si los contenidos eran adecuados, si la metodología era la correcta en cada situación o si los criterios de evaluación cumplían su función con exactitud, por citar algunos ejemplos.

La evaluación de estas dos prácticas de innovación fue en ambos casos continua, global y procesual. Se realizó un seguimiento a largo del desarrollo de los itinerarios de trabajo, tomando como referencia los objetivos, contenidos y criterios de evaluación predefinidos, y considerando esta parte en interrelación con el resto de las partes contempladas dentro de la evaluación general de la asignatura. Con esta finalidad, se utilizaron como principales técnicas de evaluación:

- La observación del trabajo realizado en el aula física y en el Campus Virtual, con especial atención a su participación semanal, su implicación en los procesos creativos demandados en las tareas y su progreso en el aprendizaje del italiano.

La valoración del resultado final de las tareas encomendadas. En el caso de la asignatura Lengua IV, se evaluó la calidad del vídeo encomendado, mientras que en Lengua V se valoró especialmente la actividad de comprensión escrita orientada a la reflexión final.

La realización de pruebas específicas de examen relacionadas con las competencias valoradas en el caso de cada asignatura. En el caso de la asignatura Lengua IV, el vídeo constituyó en sí una parte del examen de expresión oral final, evaluada mediante una rúbrica que consideró seis aspectos: originalidad,

tratamiento del contenido, fluidez, pronunciación, uso de la gramática, uso del léxico y cohesión. En cambio, en Lengua V, la innovación tuvo un reflejo en la evaluación de los contenidos de las pruebas finales de las destrezas de comprensión oral y escrita: para la prueba de comprensión de la lectura, se seleccionaron tres textos relacionados con la música, mientras que para la prueba de comprensión oral se seleccionaron tres audiciones diferentes.

- La creación y envío de un cuestionario destinado a que el estudiantado pudiese realizar una valoración de la innovación, desde cuatro ámbitos: aspectos organizativos, con preguntas relativas a la estructura, duración y condiciones del aula; desarrollo de la actividad formativa, incluyendo metodología, plan de trabajo y actividades; valoración global de la actividad; y evaluación de la actuación del profesorado. El cuestionario estuvo formado por 21 preguntas de respuesta cerrada, más un espacio de respuesta abierta para observaciones en cada bloque, siguiendo un modelo común al resto de las prácticas de innovación incluidas en el proyecto en el que se enmarcaron.

En lo referente a los criterios de evaluación, se respetaron los de la asignatura y se integraron en estos la innovación. En Lengua IV, el vídeo formó parte del 15% de la calificación del examen oral final, mientras que la fase de investigación y su realización fueron tenidas en cuenta como parte de la evaluación continua. En Lengua V, sin embargo, a las destrezas de comprensión oral y escrita les correspondió el 40% del peso de la asignatura.

4. RESULTADOS

En la asignatura de tercer curso, Lengua IV, participó de la innovación todo el alumnado de evaluación continua del grupo 2, esto es: diecisiete estudiantes sobre un total de treinta personas matriculadas, dado que las trece restantes no participaron directamente de la modalidad de evaluación continua, por diversos motivos: por repetir la asignatura, por motivos laborales o por dificultades horarias derivadas de la realización de

asignaturas de distintos cursos, contemporáneamente. Los resultados de esta experiencia fueron muy favorables en términos cuantitativos, ya que la media de las calificaciones del vídeo fue de 8,9. A nivel cualitativo, existieron planteamientos de gran originalidad, como la presentación de los contenidos a modo de telediario, incluyendo la cabecera del programa, y el estudiantado compartió en sus trabajos de manera espontánea valoraciones que dan cuenta de su motivación e interés por la tarea:

- *Piero Ciampi es un cantautor casi desconocido y verdaderamente interesante.*
- *Estudiar la vida de Luigi Tenco me ha resultado muy curiosa.*
- *Me ha gustado realizar búsquedas sobre la música italiana de esta época. Creo que ha sido muy interesante.*

En la asignatura de cuarto curso, Lengua V, participaron un total de 24 estudiantes de evaluación continua, repartidos en dos grupos en las clases prácticas. Su implicación en la innovación favoreció que las pruebas de comprensión oral y escrita fuesen finalmente superadas por el 95% y 100% de los casos, respectivamente mejorando los porcentajes del curso precedente (70% y 75%). Así mismo, en los cuestionarios de satisfacción y en las redacciones de carácter reflexivo se destacaron positivamente tanto el desarrollo de la actividad como los recursos que se compartieron en el Campus Virtual y que ayudaron a completar el recorrido realizado en modalidad presencial.

5. DISCUSIÓN

Como es sabido, la música es una herramienta muy presente en el aprendizaje de las lenguas y se vehicula con asiduidad a la glotodidáctica lúdica, consistente en la enseñanza de una lengua mediante actividades y metodologías variadas de carácter distendido. En concreto, la eficacia de la canción ha sido demostrada en contextos de aprendizaje heterogéneos y multiétnicos de una lengua extranjera: se trata de uno de los ámbitos en los que la música y el lenguaje establecen una ligazón estrecha, cuya fusión puede ser explotada para favorecer el aprendizaje

de una segunda lengua. Biasiolo & Mamoli (2021, p. 79) refieren ocho características que convierten a la canción, de manera especial, en un recurso beneficioso para el aprendizaje: su universalidad, su capacidad de unir a las personas, su naturaleza motivadora, su carácter lúdico, su acercamiento a la interculturalidad, su capacidad de desarrollar distintas competencias lingüísticas, su autenticidad y su fácil accesibilidad.

Sin embargo, es habitual que muchos métodos de enseñanza de idiomas se limiten a potenciar su vertiente lúdica, poniéndola a disposición del desarrollo de determinadas destrezas de la lengua, sin llegar a convertirla en objeto de estudio desde la perspectiva de la educación musical y de la historia de la música. Por ello, conviene tener presente que una titulación de Educación Superior como la que nos ocupa, encaminada en este caso a formar a expertos del idiosincrático de una comunidad lingüística determinada, ha de ir más allá. Trabajar también la historia de la música italiana como un discurso cultural e invitar al estudiantado a crear una “empatía histórica”, implica un salto cualitativo (Sabato, 2021, p. 10). No en vano, conocer el pasado de Italia es determinante para lograr orientarse y adquirir una conciencia del contexto histórico y cultural con el que se está trabajando. Caon & Lobasso (2008), expertos en Comunicación Intercultural, lo tienen claro e incluyen esta vertiente del aprendizaje cultural como una de las más fructíferas en las que incide la didáctica de la música, llegando el primero a situarla como un género literario más susceptible de ser integrado en los programas de estudio de la literatura italiana (Caon, 2020), precisamente por el valor poético de las letras de muchos de los cantautores (Deghenghi, 2006). Según ambos autores, la inclusión de la canción en la glotodidáctica de la lengua italiana aporta, paralelamente, beneficios en tres planos: lingüístico, psicológico y cultural, sin resultar nada disruptiva, al estar presente por lo general en la rutina de las personas. A nivel lingüístico, la canción contribuye a desarrollar la competencia comunicativa, ya que activa los dos hemisferios del cerebro e incrementa la atención, favoreciendo en consecuencia la fijación de las estructuras mediante recursos nemotécnicos como el ritmo, la rima o las repeticiones. En un plano psicológico, además, la canción resulta motivadora y crea una atmósfera agradable que mejora la concentración y los

procesos cognitivos, al suscitar placer y curiosidad en el individuo aprendiente. Y, por último, desde un plano cultural, que es el que quisimos añadir con estas prácticas de innovación, la canción logra sintetizar el pensamiento y el sentir de un pueblo, favoreciendo el acercamiento del estudiantado a distintas percepciones del mundo desde una pluralidad de identidades. No en vano, la música expresa de manera sincera la realidad, aunando sincronía y diacronía, una característica que invita al desarrollo de itinerarios académicos interculturales y transdisciplinares.

Desde el convencimiento de que todas estas aportaciones son reales, el proyecto “Colaboración y servicio desde la enseñanza artístico-musical” de la Universidad de Oviedo nació, entre otros motivos, una como ocasión para expresar estos beneficios desde el fomento del diálogo transdisciplinario. Esta comunidad docente de aprendizaje puso a disposición del profesorado participante el conocimiento y la trayectoria del Personal Docente e Investigador experto en las áreas de Música y Didáctica de la Música para asesorar a profesionales de otros ámbitos en la integración de itinerarios innovadores orientados a extender la presencia de la música en los currículos de la Educación Superior.

Como pudimos comprobar mediante su implementación en el Grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas de la Universidad de Oviedo, nuestra participación en este proyecto, mediante la integración de itinerarios de trabajo con la música, resultó una experiencia tan enriquecedora como exitosa, debido al desconocimiento generalizado con el que partía el estudiantado.

En especial, se consideró el trabajo con la canción de autor (y con la ópera italiana, en el caso de “Lengua Italiana V: Perfeccionamiento de la Expresión Oral y Escrita”) no solo por mantener una coherencia curricular con las propuestas del primer año, sino también por su enorme trascendencia internacional. Estos géneros, no en vano, han sido muy importantes para la Historia de la música italiana y han dejado un eco imborrable en el panorama cultural mundial. Tal y como refiere la Profesora Costamagna desde la Università per Stranieri de Perugia, Italia, algunos de los cantautores más conocidos contribuyeron en un momento crítico y complejo de la sociedad italiana a dar relevancia a la

italianidad, al amor por el País y a promover los símbolos institucionales italianos, denunciando cualquier corrupción política o daño derivado de esta que preocupase a las personas (Costamagna, 2014). Y no es menos significativa la huella de la ópera, como pone de manifiesto el experto en glotodidáctica del italiano Paolo E. Balboni, desde la Università Ca' Foscari de Venecia: “si se va a la ópera, la posibilidad de encontrarse con una ópera italiana es enorme” (Balboni, 2015, p. 7).

En definitiva, esta sinergia de saberes, ajena a los currículos tradicionales, permitió reivindicar el valor de la música italiana como un eje discursivo, cultural y didáctico, en los niveles intermedios del aprendizaje del italiano. Y, más aún, favoreció la apertura de la Universidad a nuevas líneas de fuga, en el camino hacia una institución transdisciplinaria y relacional acorde al actual paradigma de rizoma.

6. CONCLUSIONES

El empleo de la música como un recurso activo y objeto de reflexión en la glotodidáctica de las lenguas mejora la calidad del aprendizaje y le otorga un carácter más significativo, proporcionando ventajas de carácter psicológico, lingüístico y cultural. Los proyectos transdisciplinarios de innovación docente constituyen un trampolín para integrar la música en escenarios como el presentado en el marco del Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas de la Universidad de Oviedo, cuya configuración no contemplaba previamente un espacio significativo y amplio destinado al estudio de la música italiana como contenido curricular y de su impacto sociocultural. La participación en el proyecto “Colaboración y servicio desde la enseñanza artístico-musical” ha favorecido la incorporación de itinerarios de canción de autor en las asignaturas “Lengua Italiana IV” y “Lengua Italiana V: Perfeccionamiento de la Expresión Oral y Escrita”, para que el estudiantado lograra profundizar en el conocimiento de la música italiana y en el refuerzo paralelo de las destrezas fundamentales de la lengua. De esta experiencia se desprende que incorporar el diálogo entre disciplinas otorga un valor añadido a la formación ofrecida, presentando un panorama educativo relacional, horizontal y complementario, efectivo y afín al paradigma emergente.

7. AGRADECIMIENTOS

A la profesora Mirta Marcela González Barroso, por haberme enseñado la música de la colaboración docente universitaria.

8. REFERENCIAS

- Acaso, M. (2018). *Pedagogías invisibles. El espacio del aula como discurso*. Catarata.
- Acaso, M. (2013). *Reduvolution. Hacer revolución en la educación*. Paidós.
- Alonso, L. & Fernández, C. (2013). *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. S.XXI.
- Aquino, O. F., Pereira, K.M.A. & Puentes, R.V. (2009). Globalización y enseñanza de lenguas: hacia una clase rizomática. *Revista de Educação PUC-Campinas*, (26), 29-41.
- Balboni, P. E. (2015). L'opera e l'insegnamento dell'italiano nel mondo. Dalle dichiarazioni di principio alla progettazione di percorsi. *EL.LE*, 4(2), 1-20.
- Biasiolo, A. & Mamoli, A. (2021). Insegnare la lingua italiana con le canzoni d'autore: perché e come utilizzarle nell'approccio didattico orientato all'azione. *Versants*, 67(2), 77-92.
- Blanchard, M. & Muzás, M^a. D. (2018). *Equipos docentes innovadores. Formar y formarse colaborativamente*. Narcea.
- Bauman, Z. (2013). *Sobre la educación en un mundo líquido. Conversaciones con Ricardo Mazzeo*. Paidós.
- Bona, C. (2015). *La nueva educación. Los retos y desafíos de un maestro de hoy*. Penguin Random House.
- Caon, F. (2020). Un genere letterario molto motivante: la canzone. En T. Marin (Ed.), *Insegnare la Civiltà italiana con la C maiuscola* (pp.32-40). Edilingua.
- Caon, F. (2006). La glottodidattica ludica: fondamenti, natura, obiettivi. *In.It*, 19, 2-6.
- Caon, F. & Lobasso, F. (2008). L'utilizzo della canzone per la promozione e l'insegnamento della lingua, della cultura e della letteratura italiana all'estero. *Studi di Glottodidattica*, (1), 54-69.
- Caballero, K. & Bolívar, A. (2015). El profesorado universitario como docente: hacia una identidad profesional que integre docencia e investigación. *REDU. Revista de Docencia Universitaria*, 13(1), 57-77.

- Caldera, Y. & Plaza, M. (2008). Nuevas configuraciones discursivas en el ámbito de la formación docente. *Revista de Educación*, 14(28), 238-249.
- Chiva-Bartoll, O. & Pallarès-Piquer, M. (2018). *Aprendizaje-servicio: pasaporte para un futuro mejor*. Egregius.
- Costamagna, L. (2014). L'italiano e l'Italia nelle canzoni. En R. Lüderssen, C. Paffenholz & S. E. Ankli (Coord.), *L'Italia unita- Le unità dell'Italia* (pp. 11-29). Narr Verlag.
- Deghenghi, E. (2006). I testi dei cantautori italiani: La poesia del terzo milenio? *Metodički obzori: časopis za odgojno-obrazovnu teoriju i praksu*, 1(1), 89-103.
- Fernández, J.A. (2018). *Enseñar desde el cerebro que aprende*. Grupo Mayéutica-Educación.
- Gontijo, P. (2013). Didáctica para além da didáctica. En M. Carvalho & G. Cornelli (Orgs.). *Ensinar Filosofia. Volume 2* (pp. 51-62). Central de texto.
- González, M. M., Perandones, M., Llamedo, G. & Díaz, D. (2019). Colaboración y servicio desde la enseñanza artístico-musical [ponencia]. *III Jornadas de Innovación Docente del Departamento de Historia del Arte y Musicología*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo. Oviedo, España.
- Larrosa, J. (2019). *Esperando no se sabe qué sobre el oficio de profesor*. Candaya.
- Llamedo-Pandiella, G. (2021) Innovar con la ópera en el aula universitaria de lengua italiana. En *5th International Virtual Conference on Educational Research and Innovation. Conference Proceedings* (p. 207-212). Red de Investigación e Innovación Educativa.
- Llamedo-Pandiella, G. (2020) Haciendo rizoma en la Universidad de Oviedo: una propuesta transdisciplinar de Innovación Docente. En *5th Virtual International Conference on Education, Innovation and ICT. Conference Proceedings* (p. 821-825). Red de Investigación e Innovación Educativa.
- Lledó, E. (2018). *Sobre la educación. La necesidad de la Literatura y la vigencia de la Filosofía*. Taurus.
- Puig, J. M. (Coord.) (2015). *11 ideas clave. ¿Cómo realizar un proyecto de aprendizaje servicio?* Graó.
- Rodríguez-Quiles, J. A. (2018). La música como rizoma. Bases para una educación musical performativa. *Revista Musical Chilena*, (229), 139-150.
- Romera, M. (2019). *La escuela que quiero. En busca del sentido común: pedagogía de altura contada desde el suelo*. Editorial Planeta.

- Sabato, M. (2021). L'integrazione Italiano-Storia in contesti LS (lingua straniera nel mondo). Forme e pratiche per una didattica consapevole. *Interface*, (16), 5-33.
- Sáez, J. & Gutiérrez, M. (2020). El pensamiento deleuziano en clave pedagógica. En J. Sáez & M. Gutiérrez (Coords.). *De educación y pedagogías: una mirada deleuziana* (pp. 21-52). Nau Llibres.
- Swartz, R. J., Costa, A. L., Beyer, B. K., Kallick, R. & Kallick, B. (2013). *El aprendizaje basado en el pensamiento. Cómo desarrollar en los alumnos las competencias del siglo XXI*. SM.
- Weik, C. A. (2021). Por entre ritornelos e rizomas. Ensaio de um ensino-aprendizagem musical deleuziano. *Epistemus*, 9(1), 63-79.
<https://doi.org/10.24215/18530494e028>
- Zorrilla, L., Capella, C. & Gil, J. (2016). Aprendizaje-servicio. En O. Chiva & M. Martí (Coords.) *Métodos pedagógicos activos y globalizadores. Conceptualización y propuestas de aplicación*. Graó.

MÚSICA Y HUMOR: REFLEXIONES SOBRE SU USO EN LAS CLASES DE ARMONÍA

MANUEL TIZÓN DÍAZ

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

1. INTRODUCCIÓN

El empleo del humor en la enseñanza es y ha sido una realidad entre los docentes. Se emplea para recordar un concepto, para romper el hielo en las primeras clases o para lidiar con situaciones estresantes. Es un parámetro que, desde un enfoque pedagógico, en España ha sido poco estudiado, pero que en el mundo anglosajón ha gozado de un estudio intenso, sobre todo y especialmente en las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI. Creemos que es necesario reflexionar en torno a este parámetro, ya que, profundizando en las variables contenidas en el mismo, podremos focalizar nuestra filosofía de la enseñanza del modo más efectivo y útil posible.

El humor es un parámetro complejo y multidimensional, que toca diferentes vertientes del conocimiento, tales como el aspecto sociológico, el psicológico o el lingüístico, de ahí que estas tres áreas del conocimiento dedicaran su nicho investigativo al humor. En nuestro caso, nos hemos centrado en el humor en la enseñanza, no obstante, para conocer bien esta realidad, hemos incorporado apartados que explican qué se ha investigado y desde qué enfoques fuera del ámbito educativo. *A posteriori*, planteamos un apartado que versa sobre el uso del humor y su investigación en la enseñanza, tanto desde el enfoque del alumno como del docente. En el siguiente apartado tratamos algunas ideas de implementación en el aula de armonía, cuestión fundamental, ya que da nombre a este trabajo. Esta propuesta avanza pinceladas e ideas que sirven como punto de partida para un proyecto de mayor calado. Por último,

se establecen unas conclusiones y reflexiones finales a partir de lo planteado en el trabajo.

2. OBJETIVOS

- Compilar información acerca del uso del humor en las clases de armonía.
- Crear material propio que sirva como punto de partida para una propuesta de calado mayor.
- Presentar ideas básicas acerca del humor y su empleo en el aula.
- Establecer una prospectiva clara con las posibles vías de continuación.

3. INVESTIGACIÓN SOBRE EL HUMOR

El humor ha estado presente en citas de filósofos como Platón o Aristóteles, así como en reflexiones de Hobbes o Kant. No obstante, la investigación del humor cobra fuerza allá por la década de los 60 del pasado siglo. Los enfoques de estudio de este fenómeno se han desarrollado desde distintas vertientes. Pensemos que el humor es un fenómeno social y psicológico, ya que este y sus derivados como la risa tienen un vínculo estrecho con la comunicación (O'Donnell-Trujillo y Adams, 1983).

La investigación del humor desde cobra fuerza de modo especial en la década de los 80, tanto desde un enfoque sociológico y psicológico como desde el enfoque de la enseñanza, es decir, el uso y la influencia que este parámetro puede tener en el aprendizaje.

3.1. EL HUMOR Y SU ASPECTO SOCIAL Y PSICOLÓGICO.

Para ejemplificar de un modo claro la relación existente entre el humor y la interacción humana podríamos hablar de una de las teorías cotidianas de este parámetro: la teoría de la superioridad. Este tipo de humor se emplea para menospreciar al enemigo, y, por consiguiente, el sujeto lo emplea con sensación de superioridad. Hoy en día, incluso se pueden

ver estos comportamientos en contextos políticos o religiosos (Martín, 1998).

Otra teoría de gran importancia en el humor es la llamada teoría de la incongruencia. Como podemos intuir, el humor también ha tocado campos del conocimiento transversales como es el campo de la lingüística (Raskin, 1985), de hecho, aunque esta teoría tenga un componente psicológico (Torres, 1997), se incluye habitualmente dentro del campo de la lingüística; se define del siguiente modo:

Teoría desarrollada principalmente por Raskin (1985) y que describe el humor como un texto en el que coexisten dos interpretaciones o mundos incompatibles (al menos hasta cierto punto) y que el hablante tiene que reconciliar encontrando una explicación pseudológica y que puede ser distinta para cada hablante. Esto se puede observar, por ejemplo, en el siguiente chiste: Un padre le dice a su hijo: “Hijo mío, la felicidad está hecha de pequeñas cosas: un pequeño yate, una pequeña mansión” (Portal de lingüística hispánica, s.f.)

Existen otras teorías sobre el humor, no obstante, al nivel de las dos anteriores encontramos la teoría propuesta por Freud, la cual ha llamado la teoría psicoanalítica. Según Kuipers (2008), el autor establece conexiones entre el receptor y emisor de la broma, además del objeto de la broma; por otro lado, no pierde de vista el significado del humor (clichés, estereotipos y tabús).

De un modo transversal, una consecuencia directa del humor es la risa, y, en segunda instancia la sonrisa. Ni que decir tiene que, la existencia de risa o de sonrisa no implica humor, pero cuando este entra en juego, una resulta inmediata es la risa. Según Carbelo y Jáuregui (2006, p. 18) “es una de las sensaciones más placenteras de la experiencia humana”. En relación a la risa, comentar que puede funcionar como se usa como elemento de cohesión social, permitiría compartir pensamientos, o, en otras palabras, la risa se emplearía como consenso de una situación (Kuipers, 2008).

Siguiendo la línea del consenso, el humor se emplea como herramienta para atenuar situaciones difíciles en el contexto social. La sonrisa, en una línea similar, puede emplearse en situaciones tensas o nuevas en cuanto a las relaciones humanas se refiere (O'Donnell-Trujillo y

Adams, 1983). Además de todo esto, se han estudiado los beneficios psicológicos de la risa, aplicándose de este modo en distintas terapias (Ripoll y Casado 2010)

3.2. EL HUMOR EN LA ENSEÑANZA.

3.2.1. Tipos de humor

El uso del humor en las clases ha sido también investigado. En términos generales, la taxonomía de este suele distinguir entre el humor positivo o apropiado y negativo o inapropiado. Dentro del positivo aparecen varias tipologías, una de ellas es el denominado “humor relacionado con el contexto de la asignatura”, el cual se define como el uso de “historias, bromas y otro contenido humorístico relacionado con la materia de clase” Otra es el llamado “humor afiliativo o solidario”, el cual se emplea para sorprender a los demás, fomentar la solidaridad y relajar tensión. (Tizón, 2020, p. 102; Banas et al. 2011, p. 123). Dentro del humor negativo o inapropiado encontramos tipologías como el humor agresivo o denigrante y el humor ofensivo, el primero se basaría en manipular o denigrar a otros, y, el segundo, sería un “humor basado en la raza, etnia, sexo, afiliación política u orientación sexual” (Tizón, 2020, p. 102; Banas et al. 2011, p. 124).

En otro orden taxonómico, encontramos también con qué y sobre qué medios se desarrolla el humor. Una división sistemática del mismo nos lo transmiten Bryant, Comisky y Zillmann (1979), quienes establecen varias categorías. Entre estas se encuentran los trabalenguas, las adivinanzas, las bromas o la escenificación. En estrecha relación con esto, y, en un nivel mayor de concreción, encontramos el soporte, es decir, ¿se va a emplear algún tipo de herramienta para darle vida a ese humor?, ¿se va a usar un soporte gráfico?, y, dentro de ello, ¿se usará el tebeo?, ¿el meme?, ¿se empleará el humor no verbal?, ¿será la anécdota?, ¿se apoyará con vídeo o música? Como vemos, el medio donde el humor cobra vida puede ser de una naturaleza muy variada (Banas et al. 2011).

3.2.2. Los docentes y el humor

En el caso de los docentes, y, al igual que la diferenciación general que mencionábamos en el anterior apartado, el humor puede ser positivo o negativo. No obstante, de un modo más concreto, se ha diferenciado el tipo de humor en función de la herramienta que se usa, esto es, si se usa una broma, una adivinanza o una historia. También se ha dividido en cuanto a su contenido; por ejemplo, si se relaciona o no con lo que se estudia en clase, si es autocrítico, o bien, si es crítico (con el alumno).

Una variable muy importante en cuanto al humor en la enseñanza y que también es extensible a otros ámbitos se define como la orientación del humor (*humor orientation*, HO), que, no es otra cosa que la tendencia por parte del profesor a usar el humor, o, en otras palabras, a elaborar mensajes graciosos en el aula (Tizón, 2020). La otra gran variable es la llamada *teacher immediacy* (TI) o cercanía del profesor, la cual hace referencia al docente que emplea un lenguaje cercano para los alumnos, es decir, se estrecha la grieta existente entre profesor y alumno. Aunque esta inmediatez no es un rasgo enteramente de humor, sí suele estar vinculado con este, tal y como afirman Wanzer y Frymier (1999), quienes sostienen que un elemento es proporcional al otro, especialmente la inmediatez no verbal.

La experiencia del docente también se ha investigado en varios estudios. Hay una regla que se cumple de un modo recurrente, y es que cuanta más experiencia tenga el docente, más usará el humor en sus clases. Javidi y Long (1989) llevaron a cabo un estudio sobre este tema, y los profesores veteranos emplearon el humor cuatro veces más en una clase de casi una hora que los docentes principiantes.

Hay otros factores que influyen en el uso del humor. Uno es el cansancio, ya que el humor requiere una gran cantidad de energía; por eso, algunas fuentes han demostrado el descenso del empleo del humor a medida que avanza el calendario escolar (Bryan, Comisky y Zillmann 1979). Con respecto al género y a nivel cuantitativo, algunos estudios han señalado que las mujeres emplean menos veces el sentido del humor; a nivel cualitativo, algunas investigaciones apuntan que las mujeres emplean un humor más relacionado con la materia que los hombres

(Banas et al., 2011). No obstante, el tema del género parece no ser algo general, ya que Martin et al. (2019) encuentran justo lo contrario en su estudio, es decir, las mujeres en uno de los modelos empleados por los investigadores emplearon más veces el humor.

Otros aspectos de gran importancia en el uso del humor van en la línea de, por ejemplo, el contexto. En esta línea, pensemos que, por ejemplo, en culturas como la china, donde el docente es visto como una persona de gran respeto y en donde los elementos jerárquicos están muy bien establecidos, el humor en las aulas no tiene tanta aceptación como en otros lugares (Zhang, 2005).

Resulta muy sugerente el artículo de Tizón (2020), en donde a partir de bibliografía manejada, se proponen consejos de empleo del humor en el aula. Las recomendaciones tocan desde aspectos más generales hasta más concretos. Por ejemplo, el uso de humor agresivo o a un sujeto en particular quedaría rechazada, ya que, además de generar un rechazo por parte del estudiantado, no es éticamente correcto. Otro consejo es el uso del humor relevante —aquel relacionado con la materia—, el cual es muy útil para recordar conceptos o procesos más o menos complejos. También se habla de la cantidad de humor empleado, ya que el exceso puede despistar y sería contraproducente. Además de todo ello, el humor deben usarlo solo aquellos docentes que se sientan cómodos con él, ya que, referenciando a otros autores, “se ha demostrado que los profesores con bajo índice de HO no deben usar el humor porque será desfavorable de cara al buen funcionamiento de la clase” (Tizón, 2020, p. 29). Se alude igualmente a no perder de vista toda la logística del humor, es decir, la inmediatez, el lenguaje no verbal, el soporte, etc. y, además, se relaciona con lo ya mencionado en este artículo, por ejemplo, el humor que se emplea para lidiar con situaciones incómodas puede emplearse para evitar conductas erróneas y el humor que reduce la tensión, el cual puede ser usado cuando nos enfrentamos a conceptos más complejos, sin olvidar la posibilidad de usarlo en el examen final.

3.2.3. Los alumnos y el humor

Dada la complejidad del elemento que estamos investigando, las variables son amplias, ya que el cómo se recibe el humor por parte de los

alumnos viene influenciado por el contexto, las particularidades de los alumnos, el sexo y edades o niveles. Aparte de esto, y con respecto al tipo de humor, el vinculado a la materia suele tener una buena acogida por el alumnado. Muchos de los estudios manejados prueban que puede mejorar el aprendizaje, ya que a través de anécdotas pueden recordarse de un modo más efectivo los conceptos (Fernández-Poncela, 2012; Bannas et al. 2011).

Fuera del humor relacionado y con un carácter más general, se ha demostrado que el uso del humor reduce el estrés en clase y mejora la atención y la memoria del discente (Long, 1983; Kelley y Gorham, 1988). En todo caso, es importante que el humor se entienda, de lo contrario podría generar confusión (Zilman et al., 1984).

El humor que se usa para reducir la tensión entre los alumnos suele ser también positivo, sobre todo para momentos en los que se necesita “romper el hielo” y generar confianza entre el alumnado y el docente (Wanzer, 2002). Esta estrategia entraría en el terreno de la cercanía de la que hemos hablado ya.

En la línea del estrés, uno de los momentos más complicados para el discente es el examen. De ahí que emplear el humor en el examen o antes del mismo pueda mejorar los resultados. David García (2002) comenta en su libro a través de diferentes estudios, que reír antes de un examen rebaja la tensión y hace mejorar los resultados del mismo. En relación a esto, debemos pensar que en un momento tan tenso y de gran responsabilidad como es un examen, el humor puede desorientar o distraer al alumnado, como ocurre en lo descrito por Blank et al. (1983), en donde se demuestra que los alumnos con un alto índice de estrés se vieron influidos negativamente por el empleo de humor en el examen, ya que ese estrés no les permitió resolver el chiste.

Por todo lo expuesto, se puede afirmar que el uso del humor puede ser una buena herramienta para el aprendizaje. Muchos docentes lo emplean de un modo más o menos consciente, incluso, algunos maestros publican libros con propuestas de humor en las clases, tal y como hace Ron Burgess (2000/2003), quien plantea capítulos como “leer, escribir

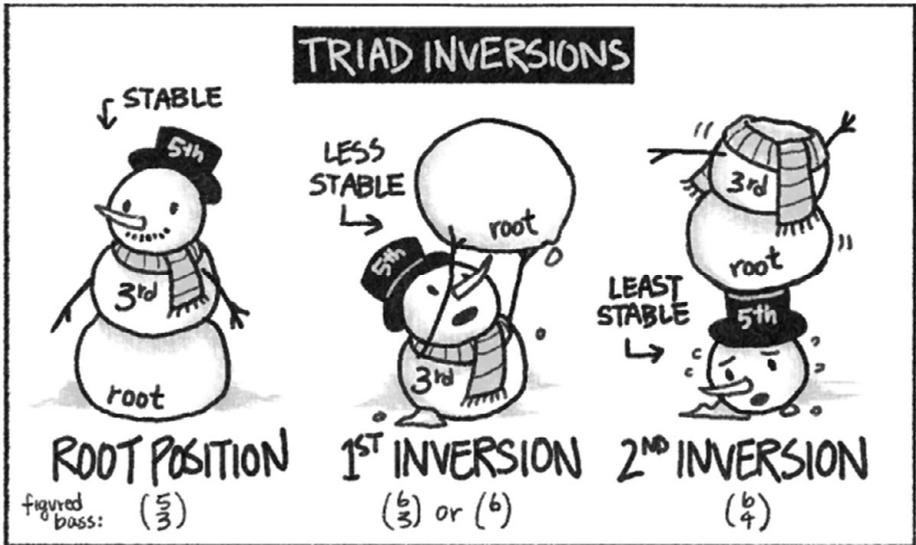
y reír” o “los ayudantes del humor”, en donde se propone el uso de disfraces, eventos especiales y otros recursos divertidos.

4. IDEAS Y METODOLOGÍA: CLASES DE ARMONÍA CON HUMOR

En las clases de música, al igual que otras disciplinas del conocimiento, el humor puede ser empleado como aderezo educativo. Por acotar nuestra investigación, nos centraremos en la asignatura de Armonía (aunque algunos memes pueden encajar perfectamente en asignaturas como Análisis o en aquellas que toquen la Estética de la Música) desde los 14 o 15 años de edad en adelante. En este apartado no hablaremos de las posibilidades tan grandes que nos ofrece la TI, sino que pondremos algunos ejemplos tangibles basados en la analogía, por ejemplo, qué es un grado o qué lugar representa en nuestra vida cotidiana.

Para comenzar, hemos encontrado distintos tebeos o memes que bien pueden ser empleados en las clases de armonía. Un ejemplo muy interesante sobre el número de notas que tiene el acorde. En la figura 1, vemos que según el tipo de inversión que tenga el acorde será más o menos estable, se ve claramente que el muñeco de nieve sufre más con la cuarta desde el bajo, un acorde que no encuentra estabilidad en sí mismo según los postulados contextuales (Clasicismo)

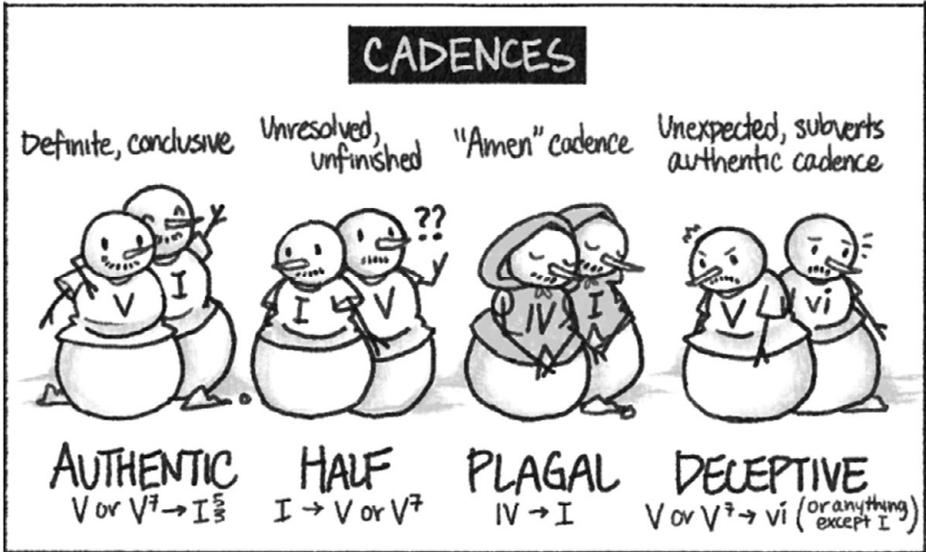
FIGURA 1. Las inversiones acordales y muñecos de nieve (Jenny, 2017)



Fuente: <https://classic-jenny.com/post/154859175018/inspired-by-my-high-school-music-theory-teacher>

Siguiendo el mismo meme, también encontramos una explicación de las cadencias. En la cadencia perfecta o conclusiva vemos que los muñecos de nieve están felices, hay “consenso”, en la semicadencia (reposo momentáneo en el V) están expectantes, de ahí que aparezcan los signos de interrogación; en la plagal se establece un estereotipo muy frecuente, que no es otro que el Amen de la cadencia final, el cual es frecuente escucharlo ya desde el Renacimiento con la cadencia plagal (IV-I). Este ejemplo, además, es muy sugerente con los muñecos vestidos de monjes. Y ya, por fin, la cadencia rota, en el que el V aparece enfadado por no haber sido resuelto como “debería” (el VI sustituye al I y no permite “acabar” o “concluir”). En este meme faltaría la cadencia imperfecta, que podría ser como la auténtica, pero con uno de los muñecos no tan contento, o la frigia, que tendría varias posibilidades, una de ellas —basado también en estereotipos— con un muñeco disfrazado de torero (como alegoría de la música andaluza) y otro con una guitarra. Véase la Figura 2.

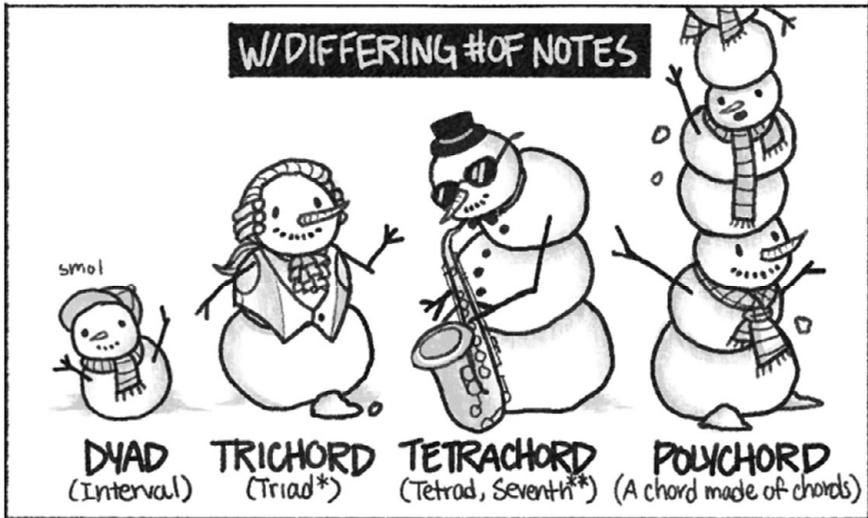
FIGURA 2. Las cadencias y muñecos de nieve (Jenny, 2017)



Fuente: <https://classic-jenny.com/post/154859175018/inspired-by-my-high-school-music-theory-teacher>

Por último, esta misma autora propone una explicación del número de notas del acorde basado también en estereotipos, así, la tríada viene representada por un barroco, la tétrada o cuatría por un saxofonista de jazz, y el poliacorde por un cúmulo de muchos muñecos de nieve (en este caso no hay un estilo claro); véase la Figura 3.

FIGURA 3. Acordes y muñecos de nieve (Jenny, 2017)



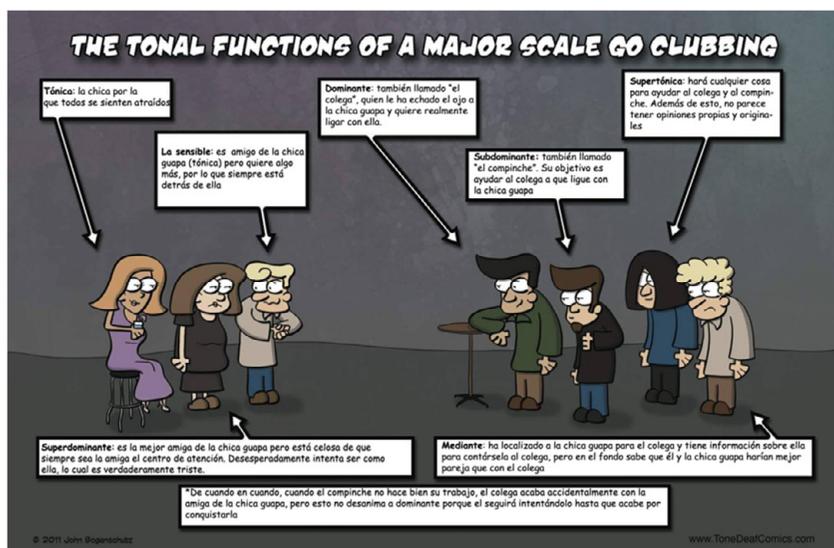
* Specifically when the trichord consists of stacked thirds intervals
 ** Specifically when the tetrachord consists of a triad plus the seventh interval above the root of the triad

Fuente: <https://classic-jenny.com/post/154859175018/inspired-by-my-high-school-music-theory-teacher>

La funcionalidad y los grados de la escala tampoco han pasado desapercibidos para los cómics y la vida cotidiana. En la Figura 4 podemos ver cómo los 7 grados de la escala (mayor) se van de copas. En esta escena se muestra a una serie de personajes (uno para cada tríada de la escala mayor) con una representación coherente con la funcionalidad. De este modo, la tónica es el lugar de mayor atención, es la chica guapa por la que ronda todo el argumento. A partir de aquí, la dominante (el colega), que es el que quiere conquistar a esa chica guapa, una persona de la que se puede inferir que es un chico popular. El 6º grado (superdominante¹⁵³) viene representada como la que quiere ser como la tónica (la sustituta, de ahí que este grado sustituya en las cadencias rotas a la tónica). También se establece la relación de subdominante, que viene representado por un amigo del colega, lo que busca es allanar el camino para que la dominante conquiste a la tónica, de ahí el camino coherente de SD-D-T. A partir de aquí, el resto de grados son derivados de las tres funciones musicales, la sensible (acorde de 5ª disminuida) está detrás

de esa chica pero no tiene el talante o las probabilidades de éxito que puede tener la dominante (V y dominante es la máxima perfección funcional), aunque la función de la sensible es de dominante; la supertónica, que teniendo función de subdominante, puede tener menor tensión que el cuarto grado; y la mediante, que está entre el amor por la tónica y la amistad por la dominante, ya que, como sabemos, comparte notas con ambas funciones, lo que le hace un grado fuertemente modal, disfuncional en ciertos enlaces.

FIGURA 4. Acordes los grados de la escala mayor se van de fiesta (Bogenschutz, 2011) ¹⁵⁴



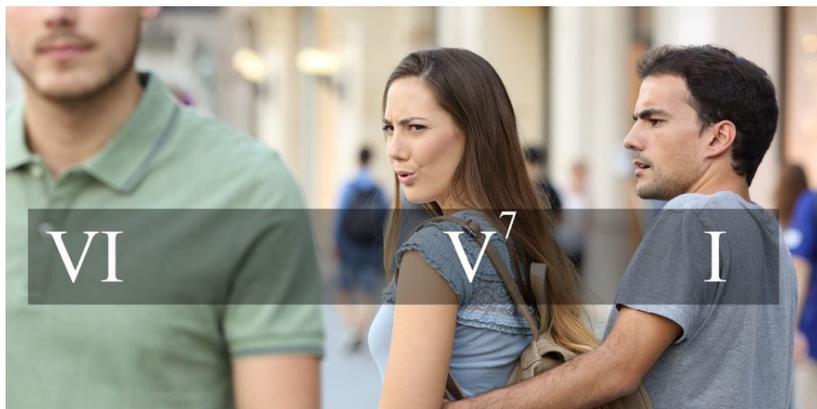
Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/107523509828987464/>

Dentro de esa relación del sexto grado como sustituto de la tónica, proponemos un meme sugerente, en el que una chica está con su novio (ella como dominante y el cómo tónica) y ve pasar a una superdominante (sexto grado). Ella se fija en el sexto grado, dando a entender una atracción posible hacia ese grado; véase la Figura 5. Advertimos al lector que este meme, de elaboración propia, pero de imagen extraída en

¹⁵⁴ Traducción y revisión propia. Hemos evitado emplear adjetivos machistas como "tía buena" (hot girl) y hemos añadido alguna puntualización mínima para que se entienda mejor. En todo caso, es habitual encontrar memes con humor inapropiado o éticamente reprochable; hablaremos de esta cuestión en las conclusiones y prospectiva

Dailydot (2017) que es una versión basada en la homónima de sexo opuesto, la cual puede verse en Singaratnam (2017).

FIGURA 5. Acordes los grados: analogía del sexto grado como sustituto del primero



Fuente: adaptación propia a partir de <https://www.dailydot.com/unclick/distracted-girlfriend-meme/>

Fuera de la funcionalidad de la armonía, y ya entrando en materia relacionada con el análisis y la historia, encontramos otro meme en el que se muestra un perro (que representa a Bartok) con un vaso de cerveza lleno en equilibrio, alrededor del animal aparecen personas más o menos cercanas y sonrientes —algunos sonríen menos—. El meme merece, sin lugar a dudas, un análisis visual: por un lado, está Bartok que juega con la tonalidad (el perro con la cerveza haciendo equilibrio), la persona que representa a Schönberg es el que más sonríe (se ríe de la tonalidad), a su lado está Webern, que con el gesto sonriente y “macarra” (cigarro) se puede relacionar perfectamente con el lugar que ha representado en la historia; Berg —al otro lado, con cara no muy sonriente— representa ese compositor con relaciones tonales que emanan de sus planteamientos; y ya por fin, Stravinsky, serio, casi escondido, a lo lejos, un compositor que no ha mostrado una voluntad tan sumamente rompedora y radical en cuanto a la ruptura de la tonalidad como el sonriente Schönberg; véase la Figura 6.

FIGURA 6. La tonalidad en juego (Braden, 2018)



Fuente: <https://www.facebook.com/gerald.braden.composer/photos/a.128867987739150/164417370850878/?type=3&theater>

Las notas de adorno pueden ser aprendidas o reforzadas en su concepto por medio del humor y del dibujo. Aportamos ideas propias en esta línea extrayendo el carácter de cada una de ellas y extrapolándolo al comic, en una línea semejante a Bogenschutz (2011) pero eliminando el aspecto machista de los que puede ser interpretado como la mujer como objeto y creando simplemente estereotipos neutros y con mayor

paridad. Recordemos que la educación de valores debe hacerse desde un aspecto universal. Estos personajes deben tener el apoyo conceptual del texto que aportamos a continuación. El título de la imagen podría hacer referencia a la pluralidad en el mundo globalizado, ya que las notas extrañas tienen distintos caracteres y así se externaliza en la apariencia, esto es, esquema corporal, vestuario, gesto facial, etc. Estas serían las definiciones:

- El retardo es un tío elegante, se hace notar, pero de un modo discreto, por eso viene siempre preparado para la ocasión; además es muy elocuente.
- La apoyatura es más salvaje, le gusta hacerse notar, viste con mucha personalidad y da el cante allá donde va. Es algo pintoresca y tiene un carácter fuerte.
- La nota de paso es discreta, es algo débil de carácter, pero siempre que está ahí, la fiesta es más divertida.
- La anticipación es impaciente, siempre se adelanta a las conversaciones y situaciones que van a acaecer, aparece en muchas ocasiones al final de la fiesta, ¡o antes de que sirvan el champán!
- La escapada es una fuguilla, siempre haciendo de las suyas, es rápida y volátil, flacucha pero bastante mona; una persona que a veces dice cosas que no vienen a cuento, no tiene remedio...

El porqué de las definiciones atiende al aspecto fenomenológico. También, se emplean analogías verbales (“ir preparado para la ocasión” en el caso del retardo) y analogías de carácter (“débil de carácter”). De este modo, el retardo se prepara, es elegante porque genera un gran interés en el discurso melódico-funcional (la disonancia como elemento contrastante y enriquecedor) y de un modo elegante, ya que se prepara (por eso va preparado para la ocasión). El trabajo disonántico-discursivo genera un gran interés en el oyente, de ahí que añadiríamos que es elocuente. La apoyatura no se prepara y concurre en parte fuerte, por eso es salvaje y le gusta hacerse notar, de ahí que vista de ese modo y que tenga personalidad. La nota de paso es una nota extraña que concurre

en parte débil, por eso es discreta, pero, ¿imaginamos una melodía tonal sin notas de paso? Sin ellas la fiesta sería más aburrida. En el caso de la anticipación, y tal y como reza su nombre, se anticipa a la nota que va a sonar, de ahí que sea impaciente; el champán es una alegoría de la cadencia, es frecuente oír la nota tónica antes de darse el último acorde de tónica. Ya por fin, la escapada suele oírse en duraciones cortas, por eso es rápida y volátil en su forma de comunicarse —además de ser de complejión delgada— y siempre hace de las suyas, ya que es una nota no tiene por qué resolver en segunda, como la mayor parte de las disonancias. En las Figuras 7 hemos preparado el dibujo que sirve de explicaciones a esta propuesta.

FIGURA 7a. las notas extrañas: el retardo



Fuente: elaboración propia

FIGURA 7b: las notas extrañas: la apoyatura



Fuente: elaboración propia

FIGURA 7c: las notas extrañas: la nota de paso



Fuente: elaboración propia

FIGURA 7d: las notas extrañas: la anticipación



Fuente: elaboración propia

FIGURA 7e: las notas extrañas: la escapada



Fuente: elaboración propia

A partir de estas ideas, podrían plantearse otros conceptos, a saber, el intercambio modal, la séptima de dominante, en análisis sobre las formas (sonata) etc. Por ejemplo, en el intercambio modal se puede jugar con la analogía cotidiana (pertenencia o lugar donde viven los grados de los mayores y menores), en la séptima de dominante recalcar el cansancio de la 7ª, de ahí que siempre descienda, o la forma sonata como analogía del flirteo (chico conoce a chica, se presentan, dialogan y por fin el tema B aparece supeditado al tema A, la chica o el chico ha por fin conquistado a la pareja).

En el siguiente apartado haremos tanto una recopilación de las ideas más importantes, así como las posibilidades de continuidad de esta investigación.

5. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

En primer lugar, hemos mostrado algunas implicaciones que hemos encontrado en la literatura científica sobre el humor; en segundo lugar, el humor presenta una relación directa con la enseñanza, de ahí que comentáramos los parámetros que entran en juego en el que enseña (orientación e inmediatez, HO y TI, respectivamente) y los que se establecen en los que aprenden. A partir de esta última variable, hemos visto que hay distintos tipos de humor en el aula, no todos sirven para un mismo cometido; algunos implican una relación directa con la materia que se estudia y otros simplemente persiguen crear un ambiente específico, claro está, que esto último se relaciona con la materia, ya que ese ambiente propicia el aprendizaje, esta sería una relación indirecta con lo que se aprende.

En cuanto a la materia concreta (armonía, y, en consecuencia, materias transversales) hemos recogido fuentes que atestiguan el empleo del humor por medio de memes y comics; en este artículo hemos aportado material propio y hemos allanado el camino para una posible metodología que añada material complementario de humor. Por eso, en la prospectiva de esta investigación nos encontraríamos con múltiples vías, desde las más pragmáticas y aplicables en el aula como las más teóricas:

- Investigar el uso del humor en las clases de música de los conservatorios.
- Aportar metodología y material de estudio complementario en análisis y armonía, así como en otras asignaturas relacionadas. En esta búsqueda, es de vital importancia plantear un material éticamente correcto, ya que, como hemos visto en anteriores memes, estos suelen contener una dosis de provocación, incluyendo el machismo —de ahí que cambiáramos el meme de la Figura 5—, la promiscuidad, el uso de drogas (tal y como muestra la Figura 6), etc.
- Revisar la implicación del humor en asignaturas vinculadas (instrumento, lenguaje musical o historia de la música) y en distintos niveles (colegio, instituto, conservatorio profesional o superior y universidad).
- Revisar las teorías del humor en la enseñanza (*instructional humor*) y hacer un estudio de casos con metodología específica en música y en otras áreas

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Jesús Villalba Bienvenido por la elaboración de los dibujos de las notas extrañas.

6. REFERENCIAS

- Banas, J. Dunbar, N., Rodriguez, D. y Liu, S. (2011) A Review of Humor in Educational Settings: Four Decades of Research. *Communication Education*, 60: 1, 115—144. <https://doi.org/10.1080/03634523.2010.496867>
- Blank, A. Tweedale, M., Cappelli, M., y Ryback, D. (1983). Influence of trait anxiety on perception of humor. *Perceptual and Motor Skills*, 57, 103-106. <https://doi.org/10.2466/pms.1983.57.1.103>
- Bogenschutz, J. (2011) *The tonal functions of a major scale go clubbing*. Consultado en: <https://www.pinterest.es/pin/107523509828987464/>

- Braden, G. (2018). *Sin título*. Consultado en: <https://www.facebook.com/gerald.braden.composer/photos/a.128867987739150/164417370850878/?type=3&theater>
- Bryant, J., Comisky, P. y Zillmann, D. (1979). Teachers' humor in the college classroom. *Communication Education*, 28, 110-118.
- Burguess, R. (2000/2003) *Escuelas que rien. 149 propuestas para incluir el humor en las clases*. Troquel.
- Carbelo, B. y Jáuregui, E. (2006) Emociones positivas: humor positivo. *Papeles del Psicólogo*, 27 (1), 18-30.
- Dailydot (2017) *Distracted girlfriend brings gender equality to the meme world*. Recuperado de: <https://www.dailydot.com/unclick/distracted-girlfriend-meme/>
- Fernández-Poncela, A. (2012) Riéndose aprende la gente. *Revista Iberoamericana de educación superior*. 8 (3): 51-70. <https://doi.org/10.22201/iissue.20072872e.2012.8.72>
- García, D. (2002) *Los efectos terapéuticos del humor y de la risa*. Sirio.
- Javidi, M.N. y Long, L.W. (1989). Teachers' use of humor, self-disclosure, and narrative activity as a function of experience. *Communications Research Reports*, 6, 47-52. <https://doi.org/10.1080/08824098909359831>
- Jenny, C. (2017) *Chords! As explained by snowman*. Consultado en: <http://classic-jenny.com/post/154859175018/inspired-by-my-high-school-music-theory-teacher>
- Kelley D. y Gorham, J. (1988). Effects of immediacy on recall of information. *Communication Education*, 37, 198-207. <https://doi.org/10.1080/03634528809378719>.
- Kuipers, G. (2008) The Sociology of Humor. En Victor Raskin (ed.) *The Primer of Humor Research*, 365-402. Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110198492>
- Long, H. (1983) *Adult Learning: Research and practice*. Cambridge.
- Martin, D., Bieg, S., Dickhäuser O. y Dresel, M. (2019) Humor in university teaching: role of teachers' achievement goals and self-efficacy for their use of content-related humor, *Studies in Higher Education* <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/QZBJ8>
- Martin, R. (1998). Approaches to the sense of humor: A historical review. En Ruch, W. (Ed.). *The Sense of Humor. Explorations of a Personality Characteristic. Humor Research 3*. Berlín, Alemania. Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110804607.15>

- O'Donnell-Trujillo, N. y Adams, A. (1983). Heheh inconversation: Some coordinating accomplishments of laughter. *Western Journal of Speech Communication* 47.2,175-191.
- Portal de lingüística hispánica (s.f.) Teoría de la incongruencia del humor.*
Disponibile en: <http://hispaniclinguistics.com/glosario/teoria-de-la-incongruencia-del-humor/>
- Raskin, V. 1985. *Semantic Mechanism of Humor*. D. Reidel.
- Ripoll, R. M., y Casado, I. Q. (2010). Risa y terapias positivas: moderno enfoque y aplicaciones prácticas en medicina. *Revista de Psiquiatría y Salud Mental*, 3(1), 27–34. [https://doi.org/10.1016/S1888-9891\(10\)70006-9](https://doi.org/10.1016/S1888-9891(10)70006-9)
- Singaratanam, S. (2017). *Sin título*. Consultado en:
<https://www.facebook.com/sureshsingaratanam/photos/a.278346758648/10155363513248649/?type=3&theater>
- Tizón Díaz, M. (2020). El humor en la enseñanza: perspectivas, problemáticas y aplicaciones. *Revista de Psicología (UNLP)*, 19(2), 88-106.
<https://doi.org/10.24215/2422572Xe072>
- Torres, M. A. (1997) Teorías lingüísticas del humor verbal. *Pragmalingüística*, 5, 435-448. <https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2017>
- Wanzer, M. (2002). Chapter 10: Use of Humor in the Classroom. The Good, the Bad, and the Not So Funny Things that Teachers and Do. In: Chesebro, J. y McCroskey J. *Communication for Teachers*. Allyn and Bacon, 116-126.
- Wanzer, M. y Frymier, A. (1999). The relationship between student perceptions of instructor humor and students' reports of learning. *Communication Education*, 48, 48-62. <https://doi.org/10.1080/03634529909379152>
- Zhang, Q. (2005). Immediacy, humor, power distance, and classroom communication apprehension in Chinese college classrooms. *Communication Quarterly*, 53, 109-124.
<https://doi.org/10.1080/01463370500056150>.
- Zillmann, D., Masland, J., Weaver, J., Lacey, L., Jacobs, N., Dow, J., N. E., Dow, J. H., Klein, C. A., y Banker, S. R. (1984). Effects of humorous distortions on children's learning from educational television. *Journal of Educational Psychology*, 76, 802-812.
<https://doi.org/10.1080/03634528809378717>

MÚSICA, INCLUSIÓN Y GESTIÓN EMOCIONAL EN EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL

VICENTA GISBERT CAUDELI

Universidad Internacional de La Rioja

MANUEL TIZÓN DÍAZ

Universidad Internacional de La Rioja

1. INTRODUCCIÓN

Encontramos una conexión generalizada entre música y emociones, algo que vamos a evidenciar a lo largo de este capítulo mostrando una revisión bibliográfica descriptiva centrada, sobre todo, en el ámbito de la Educación Infantil. La percepción emocional se encuentra bajo la influencia de ciertos parámetros: algunos son musicales, como el estilo, el timbre o la armonía, y otros no están directamente relacionados con los estímulos musicales, como los factores socioculturales. Aunque no todos estos parámetros han sido estudiados en el mismo grado de profundidad, a algunos de ellos se les atribuye una gran capacidad emocional.

Desde la época de Platón, en su obra *La República*, encontramos referencias sobre la forma en que ciertos modos -concretamente el lidio y mixolidio- influyen sobre el individuo llevándolo hacia un comportamiento poco adecuado, Platón sugiere incluso que estos modos potencian y promueven la holgazanería y la embriaguez (Whitfield, 2010).

Por todo lo anterior, no es de extrañar que la música sea un arte emocional, incluso en el aula. En estrecha conexión con esto, encontramos el concepto de inteligencia emocional, término manejado y estudiado por autores como Daniel Goleman (2008). Balsera y Gallego (2010), partiendo de Goleman, plantean un trabajo con la música para trabajar

las emociones y la inteligencia emocional. Para estos autores, los aspectos emocionales que se adaptan a la música son los siguientes:

- Confianza: creer en uno mismo a la hora de aprender música, bien sea un instrumento o un concepto.
- Curiosidad: descubrir nuevos aspectos siempre como algo ameno, divertido y placentero.
- Intencionalidad: los alumnos se sienten competentes cuando realizan una interpretación de diversa índole.
- Autocontrol: regular la ansiedad en las representaciones públicas.
- Capacidad de relacionarse: empatizar con los compañeros de clase y sentirse parte del grupo musical.
- Capacidad para comunicar: intercambiar las ideas, tanto verbalmente como musicalmente, así como sentimientos y conceptos con otras personas.
- Cooperación: armonizar las necesidades personales con las del grupo durante las actividades musicales (de las Heras y Tizón, 2022, p. 773)

En referencia a la enseñanza musical a través de las emociones, cabe destacar que, la música, por su naturaleza y particularidad con respecto al resto de las artes, se presta a este trabajo, ya que, como comentamos en anteriores párrafos, la música es emocional por naturaleza. Hong y Luo (2021) plantean un trabajo personalizado, potenciando las emociones de los alumnos más predispuestos y regulando a los más reacios a este trabajo. Estos autores defienden que la enseñanza a través de las emociones debe basarse en combinar el conocimiento con las emociones, fomentando siempre el interés por las emociones. Debemos tener en cuenta, en relación con el trabajo con niños en cuanto a emociones se refiere, que la edad es muy importante. En el trabajo realizado por Benaisa y Torres (2014), se trabaja con niños entre 4 y 8 años, y se observa que los alumnos experimentan fácilmente la emoción de alegría ante la escucha de diferentes obras y estilos musicales, siendo la emoción predominante. No obstante, Tizón, Oramas y Gómez (2013) demuestran que los niños de infantil son capaces de percibir emociones con una metodología adaptada a los sujetos; estos autores emplean

dibujos con caras de 4 emociones básicas: alegría, enfado, tristeza y serenidad.

La práctica musical en el aula de infantil contribuye también a evitar la exclusión, facilita la participación de todo el alumnado promoviendo la adaptación y atención conforme a los rasgos diferenciales, potenciando la individualización del proceso de aprendizaje. El trabajo emocional enriquece el desarrollo individual y la interacción social, estos recursos facilitan la atención a la diversidad y la inclusión social con una visión globalizadora y motivadora (Gustau-Olcina y Ferreira, 2020).

En el aula de infantil, la vivencia musical se trabaja tanto en el plano individual como colectivo, la experiencia sonora creativa refuerza el respeto y aceptación entre el grupo. El recurso musical en el aula de infantil facilita el autoconocimiento y la comunicación empática, ambos vinculados de forma directa con la, cada vez más necesaria, integración social del alumnado (Bernabé, 2012).

1.1. EL AULA DE EDUCACIÓN INFANTIL

El aula de Educación Infantil posee sus propias características, es una etapa no obligatoria en la que predomina el interés por el desarrollo de las destrezas y talentos individuales, el descubrimiento de la motivación e interés y la comprensión del entorno. El equipo docente ha de planificar de forma coherente y flexible la metodología, las actividades y la evaluación, priorizando la adaptación a las necesidades individuales para proporcionar la integración, la aceptación, la pertenencia, el respeto por la diferencia y la educación en valores (Bernabé, 2012).

La incorporación de la música en la etapa de infantil se realiza de una forma transversal, se convierte en una herramienta reforzadora de saberes y aprendizajes, un recurso motivador y estimulante con el que conectar globalmente diversas disciplinas incorporando la herramienta artístico-expresiva (López Casanova y Nadal, 2018). Más allá de la dimensión artística, la música posee componentes culturales y comunicativos donde las emociones, la propia identidad y el entorno interactúan no solo potenciando el aprendizaje sino la construcción humana mediante la escucha, el canto o la danza (Toticagüena, 2021).

El proceso de formación y desarrollo humano se encuentra cimentado en la etapa infantil donde la práctica musical se convierte en una magnífica herramienta facilitadora de la construcción de la personalidad que incrementa sus experiencias vitales y potencia la interacción social. La música intensifica la participación y el dinamismo en el aula, proporcionando un espacio de interacción con el grupo en el que se fomenta la experimentación desde propuestas diseñadas para despertar el interés del alumnado (Chao Fernández, Mato Vázquez y López Chao, 2015).

La práctica musical refuerza el vínculo entre compañeros, es una actividad motivadora desarrollada en un espacio de colaboración que proporciona confianza y seguridad emocional, fomenta la sensibilidad, la creatividad y la expresión enriqueciendo y acelerando el proceso de aprendizaje dotándolo, además, de mayor significatividad (Pérez Aldeguer y Leganés, 2012).

En la etapa de infantil puede resultar algo más complicado lograr la discriminación emocional que en edades más avanzadas, pero es posible realizar progresivas aproximaciones en beneficio de su reconocimiento e interiorización mediante un proceso de aprendizaje relacional basado en la conexión de imágenes o caras mediante las que poder percibir emociones opuestas o fácilmente reconocibles (Tizón, Gómez y Oramas, 2014).

1.2. MEDICIÓN EMOCIONAL

Para medir la respuesta emocional del sujeto, existen diversos métodos. Uno de los más empleados es el sistema bidimensional de valencia y activación. La valencia se define como la atracción intrínseca del sujeto hacia un evento, es decir, la felicidad tendría una valencia positiva, en cambio, la tristeza, será negativa. La activación se refiere al sistema nervioso central, el cual atiende a conceptos como la alerta, conciencia, etc. (Tizón, 2016).

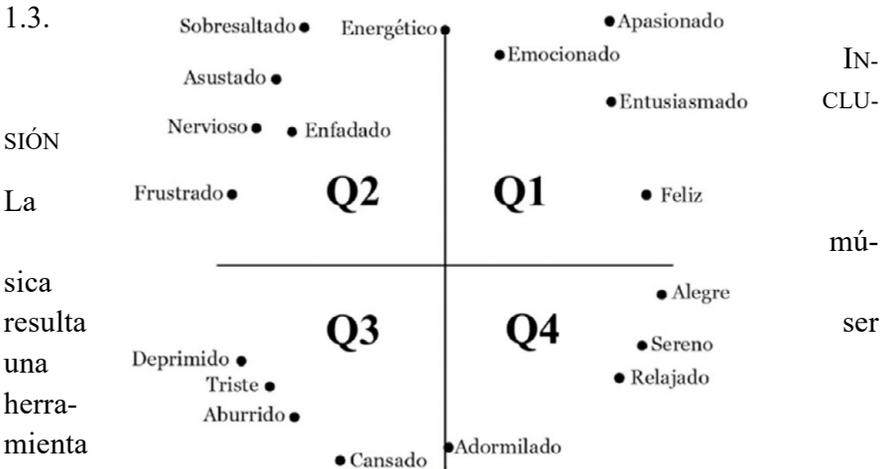
Este sistema se materializa, por ejemplo, en el sistema bidimensional de Russell, el cual lo podemos ver traducido y adaptado en la Figura 1. Si establecemos una correspondencia de emociones básicas, vemos que el cuadrante primero (derecha y arriba) corresponde a la alegría, el

segundo —siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj— correspondería a la emoción del miedo, el tercero a la tristeza, y la cuarta la alegría menos activa, lo cual podría denominarse la serenidad, aunque esta última, no entraría dentro de las emociones básicas.

Para extraer la información en los experimentos con niños y niñas, se deben tener en cuenta una serie de cuestiones (Tizón, 2016), entre estas, tenemos:

- Tiempo de exposición: hace referencia al tiempo de exposición de los sujetos. Los niños pueden cansarse con mayor facilidad
- Estrés: hay que generar un entorno lo menos estresante posible. Evitar horarios de recreo, que tengan varias oportunidades para la escucha o que entiendan bien el experimento
- Empleo de terminología adecuada y diseño experimental: los/as niños/as pueden no entender ciertos sistemas empleados en los adultos, por eso, es interesante crear entornos metodológicos familiares o fáciles para estos sujetos
- Entrenamiento: es interesante antes de empezar con los experimentos. Incluso, si el tiempo lo permite, es interesante siempre hacer experimento piloto.

FIGURA 1. Reducción de la propuesta bidimensional de Russell. Traducción propia en Tizón y Gómez (2020, p. 86)



promotora de la inclusión ya que se presta al desarrollo psicoemocional y socioemocional evitando la exclusión, bien sea de índole religiosa, por etnia, género o nivel socioeconómico, entre otros (Gisbert y Chao, 2020). Con la mejora del reconocimiento y gestión emocional se potencia la capacidad de interacción social con el grupo de iguales, facilitando el respeto por la diferencia, la diversidad en todas sus vertientes y aportando un beneficio significativo sobre la inclusión en el aula.

Por sus características, la música se convierte en un recurso pedagógico adecuado para la adaptación individual de conceptos y habilidades a trabajar en esta etapa que resulta mucho más proclive al aprendizaje conectivo (Berciano, Alsina y Novo, 2019). Estas adaptaciones permiten ofrecer en el aula igualdad de oportunidades entre el alumnado con independencia de sus condiciones personales, culturales o sociales, reforzando los vínculos e incrementando la cohesión grupal (Gisbert y Costa, 2019).

El término inclusión parece inferir sobre el espacio educativo y, aunque ciertamente posee alto valor en el aula, debe tenerse en consideración, sean cuales sean los rasgos diferenciales del individuo o individuos, respecto de la interacción en cualquier ámbito sociocultural (Pérez Archundia y Millán, 2019). Los aspectos económicos, sociales o legales pueden llegar a limitar la inclusión individual o colectiva, por eso se precisan espacios de confluencia disciplinar que faciliten la participación y la interacción en beneficio de los vínculos interpersonales (Pereira, Plata, Ortiz y Jiménez, 2019).

En el aula de música resulta posible e interesante convivir con la diversidad, pues se aprende a respetar y potenciar las diferencias ofreciendo vías que permitan el desarrollo personal y social, la participación, la conexión y la integración (Cruz Flores, 2021). La dinámica musical contribuye de forma indirecta a la interiorización conceptual, la resolución de conflictos, la toma de decisiones y la igualdad, entre otros muchos valores, beneficiando el desarrollo académico y social, el aula de música permite potenciar los talentos individuales para integrarse de forma real en una sociedad diversa (Pérez Archundia y Millán, 2019).

La práctica musical resulta ser un recurso igualador, el desarrollo individual avanza con la actividad musical, con independencia de que nos encontremos ante personas en riesgo de exclusión social o riesgo de pobreza. La música contribuye a reforzar las habilidades y destrezas, individuales y colectivas, incrementando las oportunidades para incorporarse de forma activa en condiciones de normalidad y bienestar social (Dumont, 2018).

2. OBJETIVOS

En este capítulo subyacen dos objetivos muy claros: presentar las conclusiones de otros autores en relación con el trabajo emocional y la inclusión en el aula de música y aportar recursos que puedan inspirar a los docentes especialistas para abordar estos aspectos en su aula.

3. METODOLOGÍA

Este trabajo ha seguido el método de revisión bibliográfica descriptiva para presentar los resultados de mayor relevancia obtenidos tras las búsquedas realizadas en las publicaciones científicas más recientes. Los trabajos de revisión bibliográfica contribuyen a mantener actualizado el conocimiento sobre el tema que abordan, compartir nuevas y originales vías de investigación y permitir a otros investigadores proseguir los avances en esa misma temática (Gómez-Luna, Fernando-Navas, Aponte-Mayor y Betancourt-Buitrago, 2014).

Una vez concluida la búsqueda, se analizan los trabajos con mayor conexión con el tema de este capítulo, se organizan las ideas principales y se exponen incorporando los datos de referencia necesarios para que el lector pueda acudir a las fuentes si lo considera conveniente (Guirao-Goris, Olmedo Salas, Ferrer Ferrandis, 2008).

El apartado de recursos musicales recopila herramientas con utilidad en el aula de infantil, aunque no todos proceden del ámbito musical se ha valorado su adaptación y se ha considerado favorable. Con estas propuestas se presenta el trabajo en reconocimiento y gestión emocional,

la empatía, el respeto por la diversidad y la inclusión en el aula de música.

4. RECURSOS MUSICALES

El *tempo*, la armonía o el ritmo son grandes moduladores de la expresión emocional. En ellos, encontramos el *tempo* rápido o lento, la armonía mayor o menor, la dinámica *forte* o *piano* y el ritmo regular o irregular. Utilizaremos obras con características expresivas basadas en estos parámetros y a su vez en cuatro emociones básicas, correspondientes a los cuadrantes del sistema bidimensional de valencia y activación (Russell, 1980), distinguiendo entonces la serenidad, la alegría, el enfado y la tristeza.

- Alegría: *tempo* rápido, armonía mayor y ritmo regular.

Ejemplo: *Cuarto movimiento de la Sinfonía n.º 40 en re mayor, KV 290*. W.A.Mozart. Disponible en:

<https://youtu.be/Oe7IP9K4qWw?t=1190>

- Enfado o miedo: *tempo* rápido, armonía disonante y ritmo irregular

Ejemplo: BSO película *Altered States* (Música: J. Corigliano). Bloque: *The Final Transformation*. Disponible en:

<https://youtu.be/wsWfM4TqIU4>

- Tristeza: *tempo* lento, armonía menor y ritmo regular

Ejemplo: *Adagio para cuerdas*. Samuel Barber. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=izQsgEOL450>

- Serenidad: *tempo* medio, armonía mayor o menor y ritmo regular

Ejemplo: *La mañana. Peer Gynt*. Edvard Grieg. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-rh8gMvzPw0>

La percepción musical ha de basarse en la preparación de la escucha musical. Resulta interesante establecer una rutina para emprender esta

tarea, de manera que, con una consigna, una melodía o una contraseña, el alumnado sepa que vamos a proceder a realizar una nueva escucha musical. Adaptándonos al espacio en el aula, buscaremos una zona o una disposición que favorezcan la escucha sin distracciones, evitando las zonas de paso o con excesivos estímulos visuales. Si es posible, podemos permanecer tumbados y con los ojos cerrados para concentrar toda la atención en la audición.

Tras la primera escucha, resulta interesante proponer un debate en el que puedan intervenir libremente y comentar las impresiones que el tema les ha generado. Es posible pedir un cambio de posición para la segunda escucha, en esta ocasión permanecer sentados puede ser interesante si proponemos, por ejemplo, que acompañen con gestos corporales y movimientos coreográficos (si nos parece adecuado) el tema que están escuchando, buscando la correspondencia en la velocidad de movimiento, la amplitud, etc. (Piera Bagnus, 2010).

Hay alumnado que muestra preferencia por la relación figurativa en lugar del movimiento, es posible mantener la primera escucha en posición relajada para incorporar en sucesivas escuchas el elemento pictórico, algo que guardaría más relación con el siguiente apartado dedicado al cromatismo.

Cromatismo y emociones

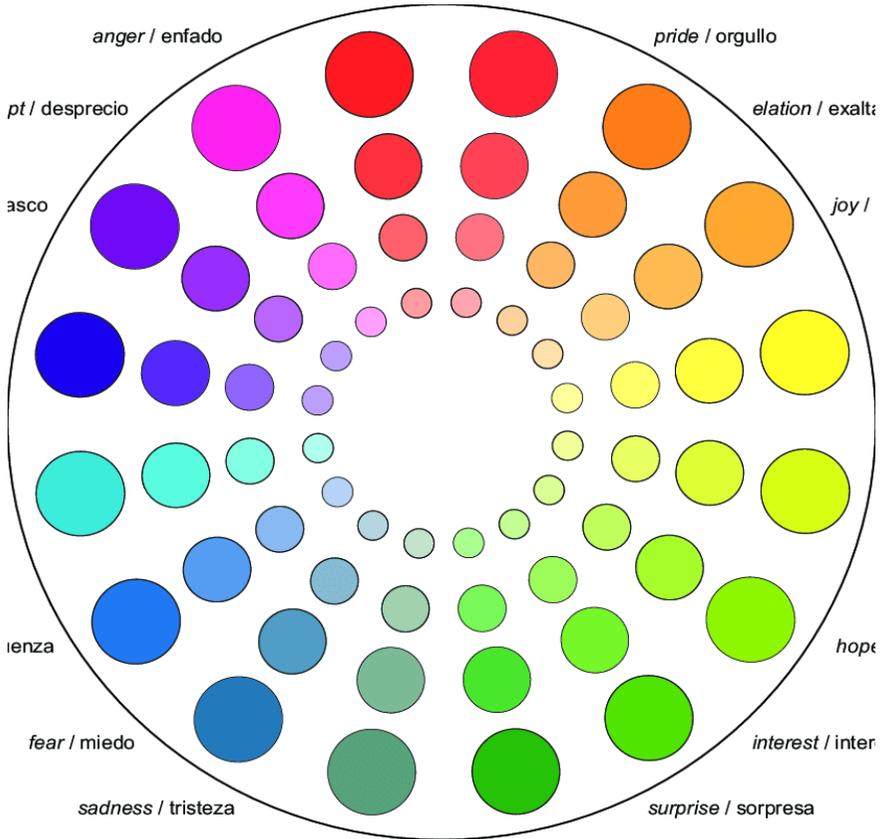
Podemos recurrir al vínculo entre música y color. Coincidimos con la opinión de Puig Borrás (2011) al considerar que el color posee capacidad expresiva y, por tanto, es posible analizarlo como un lenguaje encontrando en él relación entre gamas cromáticas o tonalidades y emociones que evocan. El ser humano posee una tendencia eminentemente visual, concibe el mundo conforme recibe los estímulos de lo que le rodea y por ello adquiere una enorme relevancia el recurso cromático, por sus diversos matices.

Encontramos varias teorías sobre la percepción cromática, por un lado, podemos organizar en base a tres pares de colores: rojo-verde, amarillo-azul, blanco-negro; o bien una tendencia a considerar que se posee tres tipos de receptores del color: azul, rojo o verde (Peláez, Gómez y

Becerra, 2016). No hay dos personas que perciban los colores de la misma manera como no hay dos personas que sientan de la misma manera, por lo que estos recursos son aproximaciones que permiten relacionar emociones con colores de una forma flexible, por lo que no hay una identificación correcta o incorrecta.

Basado en el círculo de Geneva, instrumento probado científicamente en la medición de la reacción emocional al relacionarse con situaciones o hechos acontecidos, observamos en la Figura 2 cómo se sirven de un círculo fragmentado en veinte ejes distribuidos por familias emocionales en cuatro grupos: alto control, bajo control, positivo y negativo (Steidl, 2009).

FIGURA 2. Círculo cromático emocional-Geneva.



Fuente: <https://is.gd/4kjp9f>

La escucha musical con la transcripción cromática simultánea o, en algunos casos, posterior, puede contribuir al autoconocimiento emocional, así como a la interiorización de la diversidad emocional entre iguales, reforzando además la capacidad empática. Estos recursos artísticos mejoran el reconocimiento del estado emocional y también la expresión de los mismos, la búsqueda del color que más se adecúa al estado emocional presente, puede resultar un momento de autoanálisis y de conexión interior revelador.

Rostro y emociones

La comunicación no verbal juega un papel importante en el reconocimiento emocional, es posible percibir el estado emocional de quienes nos rodean si somos capaces de descifrar el código gestual, interfiriendo en la interacción social. La capacidad para reconocer las emociones de los demás, determina la forma en que nos relacionamos, es posible mejorar la comprensión de sus comportamientos y opiniones sobre lo que sucede (Marzi y Viggiano, 2010).

Para poder reconocer las expresiones emocionales, el observador ha de comprender la estructura facial, centrar la atención en los rasgos y poseer cierta capacidad empática (Balconi y Canavesio, 2016). Estas destrezas se deben adquirir desde la infancia, potenciando así los recursos emocionales para convertirse en un adulto con una elevada inteligencia emocional.

La expresión facial adquiere gran protagonismo a estas edades pues de la capacidad para reconocerla depende, en gran medida, la comprensión intencional y sentimental de los demás y la respuesta propia de cada individuo y su adecuación frente a la situación social en que se encuentra proporcionando una interacción social saludable (Oliva-Macías, Parada-Fernández, Amayra, Lázaro y López-Paz, 2018). La gestualidad contribuye a la comprensión del significado del tema musical a trabajar, la mayoría del repertorio infantil se apoya en los gestos por dos razones: para fijar la letra y para facilitar la comprensión de esta.

Fotografía y emociones

La expresión facial resulta muy ágil y cambiante, por esta razón, se propone utilizar fotografías para facilitar su identificación emocional. A través de la fotografía es posible mejorar las habilidades cognitivas y sociales, se simplifica el reconocimiento emocional y se estimula su comprensión, aunque exista cierta limitación intelectual -sea por edad o por discapacidad- (Chávez, Parra, Mosquera y Manosalvas, 2019).

Vincular las expresiones emocionales estáticas es más sencillo, realmente sigue los mismos preceptos que el apartado anterior dedicado al rostro, salvo que en este recurso no hay variación y se puede reflexionar sobre ello, comentarlo y cambiar de opinión en caso de decidir relacionar la fotografía con otra emoción diferente.

Lectura mediada y emociones

El aula de música incorpora recursos diversos, sobre todo en la etapa infantil, con los que desarrollar la imaginación y representar diferentes realidades con distintas interacciones sociales provocando diversidad en los procesos emocionales. La lectura mediada permite a los menores comprender mejor lo que sucede en el relato, porque el narrador incorpora emociones mediante la escenificación, las voces de los personajes y la sonorización de la historia. Esta lectura permite la interacción entre procesos cognitivos y afectivos (Riquelme y Munita, 2011).

La lectura mediada refuerza la contextualización, los menores comprenden mejor la acción y el desarrollo de los personajes, esto contribuye a potenciar la empatía e interacción social. El enfoque sociocognitivo de la lectura mediada mejora la comprensión de estados mentales y el procesamiento de percepción social en los menores (Cosenza, Nehmy y Campos, 2012).

Dramatización y emociones

Teatralizar historias permite al alumnado adoptar una personalidad distinta a la propia, proporciona cierta libertad para expresarse puesto que no habla uno mismo, sino que interpreta un papel, pero a la vez es una herramienta para ponerse en el lugar de otro y comprender cómo puede

sentirse. Por ello, a través de la dramatización es posible adentrarse en el mundo emocional y profundizar en la habilidad empática, además de extraer conclusiones sobre lo acontecido, lo que conocemos como *moralaja* (Elwes Aguilar, 2014).

La dramatización resulta idónea para el trabajo del autoconocimiento, la gestión y expresión emocional, la socialización y la comunicación, pues su práctica mejora la creatividad, la capacidad expresiva y comunicativa (Viera, Moreno-Sánchez, Quiñones y Padilla, 2021). La utilización de metodologías colaborativas, por ejemplo, en la preparación de un teatro musical, mejoran la interacción social y el clima en el aula. Estas propuestas implican contenidos de diversas materias: matemáticas, lengua, plástica, educación artística, música, aprendizaje de segunda lengua, etc. (Pérez Aldeguer, 2013).

En la etapa de infantil el alumnado puede elegir la temática, los personajes, el relato y los decorados, pero necesitarán ayuda del equipo docente para preparar el guion, el vestuario, etc. fomentando el trabajo autónomo y cooperativo, superando las dificultades conforme se vayan presentando y planificando la actuación final al concluir todo el proceso. En los ensayos, el alumnado podrá reflexionar sobre los aspectos emocionales de los personajes, trabajando así la identificación, la gestualidad y la expresión emocional (Olatoye, Akintunde y Yakasi, 2010).

5. CONSIDERACIONES FINALES

El trabajo emocional en el aula de infantil contribuye a la autorregulación y gestión emocional, potenciando la interacción social comprensiva y la empatía. El aula de música es especialmente favorable para la utilización de recursos expresivos, se presentan en este capítulo algunas propuestas con las que relacionar las emociones y la música mediante conexiones diversas.

La identificación de los gestos faciales, tanto en vivo como en fotografía, la relación cromática, la lectura mediada y su consecuente poder evocador o la dramatización, se presentan en este trabajo con la intención de facilitar al docente su utilización en el aula de infantil, promoviendo la revalorización del autoconocimiento emocional y la habilidad

para comprender las emociones de los demás. El aula de música se convierte en un espacio agradable en el que es posible reflexionar sobre las emociones propias y ajenas, esto permite una mayor comprensión por la riqueza de la diversidad y genera un ambiente inclusivo.

El poder emocional de la música parece ser reconocido por muchos autores, algunos de ellos citados en este capítulo, así que está en manos del docente servirse del mismo para promover un clima emocional saludable en el aula donde cada individuo, independientemente de sus rasgos diferenciales, pueda expresarse emocionalmente permitiendo así un mejor y más significativo desarrollo académico.

6. REFERENCIAS

- Balconi, M., y Canavesio, Y. (2016). Is Empathy Necessary to Comprehend the Emotional Faces? The Empathic Effect on Attentional Mechanisms (Eye Movements), Cortical Correlates (N200 Event-Related Potentials) and Facial Behaviour (electromyography) in Face Processing. *Cognition and Emotion*, 30(2), 210224. <https://doi.org/10.1080/02699931.2014.993306>
- Balsera, F. y Gallego, D. (2010) *Inteligencia emocional y enseñanza de la música*. Dinsic
- Benaisa, Y. B., y Torres, L. H. (2014). Música y emociones en niños de 4 a 8 años. *DEDiCA. Revista De Educação E Humanidades*, (6), 199-218. <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i6.6973>
- Berciano, A., Alsina, A. y Novo, M.L. (2019). Conexiones matemáticas de tipo conceptual en niños de 4 años. *REDIMAT*, Volumen 8, Número 2, 166 – 192. <https://dialnet.unirioja.es/info/derechosOAI>
- Bernabé, M. M. (2012). La comunicación intercultural a través de la música. *Espiral. Cuadernos del Profesorado* 5 (10), 87-97. <https://doi.org/10.25115/ecp.v5i10.943>
- Chao Fernández, R., Mato Vázquez, M.D. y López Chao, A.M^a. (2015). ¿Se trabajan de forma interdisciplinar música y matemáticas en educación infantil? *Educação e pesquisa*, 41, 4. 1009 – 1022. <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201512139014>
- Chávez, J.F., Parra, C.G., Mosquera, D. y Manosalvas, C. (2019). Fotografía y discapacidad intelectual: estudio sobre el reconocimiento emocional a través de talleres de fotografía en personas con discapacidad intelectual. *Summa Psicológica UST*, 16, 1, 20-26. <https://doi.org/10.18774/0719-448x.2019.16.400>

- Cosenza, M., Nehmy, N. y Campos, P. (2012). Leitura mediada com enfoque sociocognitivo: avaliação de uma pesquisa-intervenção. *Paidéia* (Ribeirão Preto) 22 (53) <https://doi.org/10.1590/S0103-863X2012000300011>
- De las Heras, R. y Tizón, M. (2022) Reflexiones para maestros de infantil y primaria sobre la importancia de la música, el movimiento y las emociones en el aula En Docencia y aprendizaje. *Competencias, identidad y formación del profesorado*. (pp. 769-782) Tirant lo Blanch. En prensa.
- Dumont, J. R. (2018). Discapacidad en el Perú: Un análisis de la realidad a partir de datos estadísticos. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rvg/article/view/23838/24269>
- Elwes Aguilar, O. (2014). Integrando las competencias lingüística, emocional y social y ciudadana en Educación Infantil y Primaria bajo una perspectiva lúdica: experiencia de animación a la lectura en francés (Mario Ramos) bajo un enfoque por tareas. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 26, 131-146. <https://doi.org/10.5209/revDIDA.2014.v26.46837>
- Gisbert, V. y Chao, R. (2020). Las bandas de música como herramienta educativa promotora de la inclusión y el cambio social. *Nuevos enfoques para la docencia universitaria*. (187-197). Pirámide.
- Gisbert, V. y Costa, Ó. (2019). La música como herramienta inclusiva en la educación infantil. Seminario teórico-práctico. *Contenidos universitarios innovadores*. (129-241). Gedisa.
- Guirao-Goris, J.A; Olmedo Salas, A; Ferrer Ferrandis, E. (2008) El artículo de revisión. *Revista Iberoamericana de Enfermería Comunitaria*, 1, 1, 6. Disponible en <http://revista.enfermeriacomunitaria.org/articuloCompleto.php?ID=7>
- Goleman, D. (2008). *La inteligencia emocional*. Kairós
- Gómez-Luna, Eduardo; Fernando-Navas, Diego; Aponte-Mayor, Guillermo; Betancourt-Buitrago, Luis Andrés (2014). Metodología para la revisión bibliográfica y la gestión de información de temas científicos, a través de su estructuración y sistematización *Dyna*, vol. 81, núm. 184, pp. 158-163 Universidad Nacional de Colombia Medellín, Colombia. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=49630405022>
- Gustau-Olcina, S. y Ferreira, M. (2020). La didáctica de la expresión musical y la inclusión. Un estudio mixto realizado con estudiantes de grado de maestro sobre la importancia de la música en la educación primaria. *Artseduca*, 25, ç 23-40. <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2020.25.3>

- Hong, H., y Luo, W. (2021). The method of emotional education in music teaching. *The International Journal of Electrical Engineering y Education*. <https://doi.org/10.1177/0020720920983559>
- López Casanova, M^a B., y Nadal, I. (2018). La estimulación auditiva a través de la música en el desarrollo del lenguaje en educación infantil. *Revista Electrónica de Investigación y Docencia*, (20), 107-124. <https://doi.org/10.17561/reid.n20.7>
- Marzi, T. y Viggiano, M. P. (2010). Deep and Shallow Encoding Effects on Face Recognition: An ERP Study. *International Journal of Psychophysiology*, 78(3), 239-250. <https://doi.org/10.1016/j.ijpsycho.2010.08.005>
- Olatoye, R.A., Akintunde, S.O. y Yakasi, M.I. (2010) Inteligencia emocional, creatividad y logro académico en los estudiantes de empresariales. *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*, 8(2), 763-786. <https://doi.org/10.25115/ejrep.v8i2i.1392>
- Oliva-Macías, M., Parada-Fernández, P., Amayra, I., Lázaro, E., y López-Paz, J.,F. (2018). Reconocimiento de expresión facial emocional en el trastorno de déficit de atención e hiperactividad en la infancia. *Revista De Psicopatología y Psicología Clínica*, 23(2), 79-88. <http://dx.doi.org/10.5944/rppc.vol.23.num.2.2018.21160>
- Peláez, S., Gómez, P. y Becerra, M.A. (2016) Emociones cromáticas: análisis de la percepción del color a partir de las emociones y su relación con el consumo de moda. *Anagramas*, Volumen 14, Número 28, 83 – 96. <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/1702/1648>
- Pereira, A. A., Plata, M. D., Ortiz, M. L., y Jiménez, A. I. (2019). Educación transdisciplinar en valores para la integración de jóvenes en riesgo de exclusión social. <https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/roteiro/article/view/17542/12261>
- Pérez-Aldeguer, Santiago (2013). Efectos del Teatro Musical Colaborativo sobre el Desarrollo de la Competencia Social. *Revista Electrónica de Investigación en Psicología de la Educación*, 11 (1), 117-139. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=293125761006>
- Pérez Archundia, E., y Millán, H. (2019). Inclusión y justicia social en México. ¿Qué hacer desde la educación? *Revista Educación*, 43(2). <https://doi.org/10.15517/REVEDU.V43I2.34047>
- Piera Bagnus, E.J.L. (2010). Sonido, movimiento, signo: didáctica de la escucha y de la notación musical en la Educación Primaria. *Campo Abierto Revista de Educación*, 29, 2, 79.89. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3420416.pdf>
- Puig Borrás, N. (2011). *Emociones, arte y estética en la publicidad. Lecciones del portal* (En Línea) Portal de comunicaciones InCom-UAB.

- Riquelme, E. y Munita, F. (2011). La lectura mediada de literatura infantil como herramienta para la alfabetización emocional. *Estudios Pedagógicos XXXVII*, N° 1: 269-277. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052011000100015>.
- Russell, J. A. (1980). A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39 (6), pp. 1161-1178. <https://doi.org/10.1037/h0077714>
- Steidl, S. (2009). *Automatic Classification of Emotion-Related User States in Spontaneous Children's Speech*. Tesis doctoral, University of Erlangen-Nuremberg.
- Tizón, M., Oramas, S. y Gómez, F. (2013). Perceived emotion in phrygian mode in musically trained children. En *Proceedings of the 3rd International Conference on Music and Emotion (ICME3)* (p. 104). Jyväskylä (Finlandia).
- Tizón, M., Gómez, F., y Oramas, S. (2014). Does Always the Phrygian Mode Elicit Responses of Negative Valence? Póster. Estambul (Turquía).
- Tizón, M. (2016) Investigación en música y emociones: problemas y métodos. *Musicaenclave*. Vol. 10, 2. 1-28. <http://www.musicaenclave.com/articlespdf/musicayemociones.pdf>
- Tizón, M., y Gómez, F. (2020). La influencia del estilo musical en la emoción percibida. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical - RECIEM*, 17, 85-131. <https://doi.org/10.5209/reciem.65311>
- Toticagüena, M. (2021). Reseña de la obra de Gluschkof, C. y Pérez-Moreno, J. (eds.) (2017). La música en Educación Infantil. Investigación y práctica. Madrid: Dairea. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical – RECIEM*, 18, 265-269 <https://doi.org/10.5209/reciem.75314>
- Whitfield, S. (2010). Music: Its Expressive Power and Moral Significance. *Musical Offerings*. 1 (1), 11-19 <https://doi.org/10.15385/jmo.2010.1.1.2>
- Yang, Y. y Chen, H. H. (2011). *Music Emotion Recognition* (Y. Kompatsiaris, B. Meriardo, y S. Lian, Eds.). CRC Press.

INCLUSIÓN Y EDUCACIÓN MUSICAL EN LA UNIVERSIDAD

JUAN RAFAEL MUÑOZ-MUÑOZ
Universidad de Almería

JAVIER GONZÁLEZ-MARTÍN
Universidad de Almería

MACARENA CASTELLARY LÓPEZ
Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

La presencia en las aulas de alumnado universitario con diversidad funcional en nuestras aulas ha creado la necesidad de coordinar las iniciativas del profesorado del Área de Didáctica de la Expresión Musical en la búsqueda de estrategias, recursos y materiales que ofrezcan diferentes posibilidades didácticas en sus asignaturas, así como nuevos enfoques metodológicos que tengan en cuenta la presencia de este alumnado. Creemos que la selección, y en su caso, la elaboración de materiales a partir de contextos de trabajo musicales y extra musicales que contemplen los distintos grupos de deficiencias de diversidad funcional y, especialmente, los recogidos en la «Guía de adaptaciones de la Universidad», pueden facilitar una mayor y mejor participación del alumnado, y mejorar los procesos de enseñanza y aprendizaje en los que participan favoreciendo su inclusión en nuestras aulas.

Los objetivos, que se han definido para esta propuesta de intervención, tienen por finalidad el análisis de las características de este alumnado para establecer estrategias y recursos didácticos que favorezcan su aprendizaje de una forma inclusiva. Por otra parte, se pretende seleccionar materiales y recursos didácticos que hagan posible su aprendizaje y participación en el conjunto de las asignaturas de Música que tienen que cursar. En este ámbito, también se desarrollan iniciativas de

diseño y elaboración de materiales que faciliten esos procesos. Por último, es importante que se puedan valorar y evaluar las estrategias, recursos y materiales didácticos empleados en el desarrollo de las clases de las asignaturas de Música con el alumnado que presenta cualquiera de los tipos de diversidad funcional, para mejorar nuevos aprendizajes.

Teniendo en cuenta los objetivos propuestos, y siempre considerando las características de este alumnado, así como las dificultades que habitualmente encuentran en el aprendizaje de estas asignaturas, se han seleccionado una serie de estrategias didácticas que faciliten el aprendizaje del alumnado universitario con diversidad funcional en las distintas materias de Música y que, además, favorezcan su participación directa y activa en las mismas. Con tal fin se aplican informaciones, recursos, técnicas y herramientas musicales de unas asignaturas en otras, para favorecer un tratamiento globalizado de las mismas, en el marco de la coordinación de las enseñanzas, utilizando los materiales elaborados específicamente para este alumnado, y que también pueden ser utilizados a nivel general en el aula. Del mismo modo, se hace uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, como una de las herramientas básicas para la realización de actividades relacionadas con los materiales musicales que se han utilizado. Esas actividades se han diseñado teniendo en cuenta las posibilidades reales perceptivas y expresivas de las alumnas y de los alumnos y constituyen un banco de actividades tipo que pueden ser utilizadas en las distintas asignaturas. Para el análisis y la valoración de la idoneidad de las estrategias didácticas y de los materiales musicales elaborados y aplicados con el alumnado con diversidad funcional, en actividades en el aula y fuera de ella, se han empleado una serie de instrumentos de recogida de datos e informaciones que permiten su reelaboración y mejora.

2. MARCO TEÓRICO

La intervención musical con alumnado con diversidad funcional, para la enseñanza de las distintas materias que se imparten en los distintos grados en la Universidad, hace necesario una organización y programación de las acciones didácticas, que tenga en cuenta:

- Las peculiaridades propias de cada uno de los tipos de diversidad funcional que habitualmente encontramos en las aulas.
- Las características de cada alumna y de cada alumno de forma particular y concreta.
- Las características propias de cada una de las materias que se imparten y los procesos que conlleva la enseñanza y el aprendizaje en las mismas.
- La planificación de un trabajo progresivo que secuencie los procesos, los conocimientos y las acciones habituales, considerando las peculiaridades específicas de quién aprende en todos los momentos.
- Las características del profesorado y su disposición a ofrecer nuevas situaciones de aprendizaje que den respuesta a las necesidades derivadas de la diversidad funcional que pueda presentar el alumnado en la Universidad.

2.1. ASPECTOS GENERALES

Aunque lo habitual es encontrar un tratamiento de la diversidad funcional en el ámbito educativo de la enseñanza escolar obligatoria, hay muchos aspectos, estrategias y recursos, que son perfectamente utilizables cuando los receptores de la intervención son alumnas o alumnos que se encuentran en la Universidad.

Para el desarrollo de las intervenciones, siguiendo a Lacarcel (2006), es importante que se ofrezcan estímulos sensoriales ricos y diversos que favorezcan su estimulación y motivación, al mismo tiempo que mejoren sus formación y desarrollo personal.

Las acciones didácticas con el alumnado que presenta distintos déficits funcionales deben contar con una perspectiva amplia de actuación por parte del profesorado que trabaja con ellas y con ellos. A veces se piensa en estas acciones desde un punto de vista musicoterapéutico y se pretende actuar sobre los parámetros de la musicoterapia. Para Sabbatella (2008), cuando se habla del proceso de aprendizaje musical dirigido a personas con NEAE, los objetivos son de carácter didáctico-musical y se realizan las adaptaciones necesarias para aprovechar las posibilidades de cada alumna y de cada alumno en los distintos tipos y situaciones

de aprendizaje que se le presentan. Este tipo de intervenciones las puede realizar un profesor de Educación musical que cuente con conocimientos sobre las NEAE.

En el caso de la Musicoterapia, concretamente la *Musicoterapia Educativa*, Sabbatella (2008) hace mención a los trabajos desarrollados como pioneros de esta especialidad por: Juliette Alvin (1965; 1978), Rolando Benenzon (1971), Gertrud Orff (1980) y Paul Nordoff y Clive Robbins (1977; 1982), entre otros (p. 129). Indica como la intervención se centra en aspectos y necesidades no musicales de las personas con NEAE, que tiene que ver con factores cognitivos, físicos, sensoriales, emocionales o sociales y, para ello, el aprendizaje de conocimientos musicales no es el objetivo prioritario. En este caso dicha intervención la debe realizar un especialista en Musicoterapia.

Cuando nos referimos a alumnado con diversidad funcional que realiza sus estudios en la universidad, el planteamiento didáctico que se propone está más en consonancia con la intervención para el aprendizaje de conocimientos musicales, que desarrollará una profesora o profesor de Música con formación en alumnado con NEAE. Según Prause – Weber (2006) es importante que esa intervención tengamos en cuenta las finalidades de la Música en sí misma y, por otra parte, su utilización como un medio para el desarrollo de aspectos tanto musicales como no musicales. Concretamente Darrow (2006), señala que la finalidad de la Música en este caso sería: mejorar la calidad de vida de los estudiantes con discapacidades y la de concederles el derecho a la expresión artística (p. 5). Del mismo modo, Moog (1979) destacaba su función para la potenciación de diferentes destrezas, entre las que destacaban las destrezas comunicativas o sociales, las destrezas motoras, la capacidad de atención etc.

2.2. ASPECTOS ESPECÍFICOS PARA LA INTERVENCIÓN

La propuesta de intervención debe tener en cuenta una serie de aspectos específicos que tienen presencia en el desarrollo de las acciones, estrategias didácticas y recursos que se utilizarán con el alumnado que presenta diversidad funcional. El análisis de cada uno de ellos proporciona la información necesaria para la realización de las actividades que se

puedan diseñar, considerando en todo momento las características de cada una de las alumnas y de los alumnos.

2.2.1. Potenciar el uso de las vías de percepción y expresión disponibles.

La percepción y la expresión son los dos principales procesos sobre los que se desarrolla la Educación Musical. Ambos procesos se encuentran presentes, a través de las diferentes acciones perceptivas y expresivas, en cualquier actividad musical que habitualmente realizamos. La percepción, que puede ser auditiva, visual y sensorial-táctil, nos permite obtener información sonora y musical. Como señalan Bernal y Calvo (2000) es un proceso complejo con gran influencia en el desarrollo de la atención, la memoria la imaginación, y todos aquellos aspectos que tienen que ver con lo emocional. Por otra parte, la expresión tiene por finalidad la transmisión y comunicación de emociones, sensaciones, sentimientos, vivencias y estados de ánimo, utilizando para ello sus tres grandes formas (Arguedas, 2004): la expresión, vocal, la expresión instrumental y la expresión del movimiento.

Esta percepción y expresión determina, a juicio de Sabatella (2008) constituyen la doble vertiente de la conducta musical, con una serie de habilidades que afectan tanto a lo cognoscitivo, como a lo sensorial – motriz y a lo afectivo – social. La actividad musical ofrece grandes posibilidades integración de cualquier persona que quiera participar en ella. Esto unido a la dimensión globalizadora tanto de las propuestas que se realizan, como de las respuestas de quiénes intervienen en ella favorecen la inclusión de cualquier alumna o alumno con NEAE. Los sistemas de percepción globalizan la información que se recibe porque, como indica Lacarcel, los «sonidos son percibidos de una manera simultánea por los diferentes receptores que integran la naturaleza humana: auditivo, táctil, plexo solar, musculares, articulares, óseos, etc.». (2006, p. 21)

La base de la adaptación de la actividad musical para el alumnado con NEAE se fundamenta en el análisis y la valoración de sus capacidades perceptivas y expresivas. Esa evaluación permitirá determinar, en gran medida, cuáles son sus posibilidades en ambos procesos y, por lo tanto,

determinar lo que realmente pueden hacer en las diferentes actividades que se desarrollan en el aula. La principal consecuencia de todo ello será la potenciación de las vías de percepción y expresión disponibles, así como de los medios y recursos, para las exposiciones teóricas y para las aplicaciones prácticas, que favorezca y rentabilice el uso de las vías que tienen a su disposición.

2.2.3. Desde la observación, la imitación y la repetición realizamos cualquier actividad

La sencillez de las explicaciones para la realización de las actividades facilita la comprensión de los contenidos, los procedimientos y los procesos a desarrollar. La actividad práctica es el contexto en el que poder observar, experimentar, manipular aquello que se pretende trabajar. Será a partir de ella, como se presentan y definen los contenidos teóricos y se generan nuevas situaciones de aplicación de estos. Durante las clases la observación, la imitación y la repetición facilitarán la participación del alumnado, ofreciéndole la posibilidad de identificar, experimentar, manipular, comparar y clasificar los conocimientos que en cada caso se están trabajando. Al mismo tiempo, supondrá una experiencia en la que, de forma paralela, se podrán vivenciar y aplicar los conceptos, técnicas y procedimientos tratados. También servirán de base para el desarrollo de procesos de decodificación del lenguaje musical que serán utilizados en el conjunto de las actividades perceptivas, expresivas y de representación musical.

Esta imitación musical que tiene sus inicios en los primeros movimientos por imitación que realizan los bebés, como señala Ibarretxe (2010), sigue manifestándose en todo el proceso de crecimiento de las niñas y de los niños y llega a todas las edades. No olvidemos, por ejemplo, como una gran parte de la tradición musical se ha desarrollado en base a la imitación y la repetición propia de la tradición oral (Cerrillo, 2005). Del mismo modo, esos mismos procesos de imitación y repetición se encuentran presentes en el desarrollo de las distintas materias y en la vida diaria.

La profesora o el profesor serán los facilitadores de esos modelos que se van a observar, imitar y repetir, y en muchas ocasiones ellos mismos

serán los propios modelos que se ofrecerán al alumnado. Esta circunstancia es la resulta más significativa y aprovechable desde una perspectiva didáctica y humana. Partimos de la idea del conocimiento que tiene el docente de las características concretas de sus alumnas y sus alumnos en general, y del alumnado con diversidad funcional en particular. Ese conocimiento permitirá la selección adecuada del modelo que se ofrecerá y su nivel de adaptación a las características de ese alumno o alumna.

2.2.3. De lo individual a lo grupal para compartir

Las características de las actividades musicales permiten combinar el trabajo personal de cada alumna o alumno con el trabajo del grupo clase. De esa forma, se potencia la inclusión de todos en el grupo, su propia autoestima, la solidaridad, la cooperación y el trabajo en equipo. (Muñoz Muñoz, 2018). La selección del tipo de agrupamiento y organización para cada una de las actividades favorece esa combinación entre lo individual y lo grupal, y siempre se debe realizar en función de la intencionalidad didáctica que se tenga en cada momento (Zabala, 1995).

En las actividades musicales cantamos en grupo y la interpretación es el resultado de la aportación individual de cada uno de los integrantes. La actividad instrumental en conjunto permite el desarrollo de acompañamientos e interpretaciones en las que la intervención individual de cada alumna y cada alumno se integra en el grupo para la obtención de los resultados del conjunto. Esta misma circunstancia se da en los acompañamientos e interpretaciones que se realizan en el campo de la expresión del movimiento.

La participación del alumnado con diversidad funcional en el grupo para la realización de las actividades de conjunto ofrece la posibilidad de observar el trabajo de los demás y la contribución del trabajo propio. Permite que se puedan fijar los niveles de intervención y los posibles roles que cada cual podrá desempeñar durante las actividades. Del mismo modo, favorece situaciones en las que poder llevar a cabo trabajo de carácter solidario y cooperativo, así como el aprendizaje entre iguales de forma sencilla. Por ello, no se debe olvidar que la gran

mayoría de las actividades que desarrollamos en el aula son grupales y que de su selección, planificación y organización dependerá, en gran medida, que podamos facilitar al alumnado con diversidad funcional un abanico amplio de situaciones y contextos de aprendizaje adaptados a sus posibilidades.

2.2.4. El tiempo facilitador de la concentración y los niveles de atención

El control del tiempo de realización de las actividades garantiza la concentración y los niveles de atención del alumnado. Su regulación está relacionada con el ritmo de trabajo sobre el que se desarrollan las mismas, de tal manera que se debe establecer una relación de equilibrio entre el tiempo y el ritmo de trabajo. La planificación de la clase necesita de un estudio de los tiempos que serán necesarios para llevar a cabo cada una de las actividades. En cada caso se deben de contemplar las capacidades de las alumnas y los alumnos, así como sus posibilidades reales de percepción y expresión.

La asignación adecuada del tiempo en cada una de las actividades permitirá compatibilizar un desarrollo fluido de las mismas, sin que tengan que generarse tensiones ni ansiedades en el alumnado y que favorezca y posibilite su motivación, disposición y concentración (Alsina, 2012). Otro de los aspectos que deben cuidarse es que el tiempo sea flexible. Esa flexibilidad permitirá, cuando se esté disfrutando en la realización de una actividad, que se pueda seguir con ella. Del mismo modo, que también pueda cambiarse por otra actividad cuando se manifieste un cierto nivel de cansancio. También servirá para mantener un buen ritmo de trabajo y una buena disposición en todo momento.

Las características de la mayoría de las actividades musicales relacionadas con el montaje, la interpretación y la improvisación tanto vocal, como instrumental y de movimiento hace posible que se pueda planificar una distribución del tiempo adecuada a las necesidades del alumnado. Con ello, se estará favoreciendo su concentración, se evitará el cansancio y se potenciará su asimilación (Muñoz Muñoz, 2018).

2.2.5. El ritmo de las actividades es necesario para la adaptación

Cuando se considera la atención educativa ordinaria en las aulas de los centros educativos, la Consejería de Educación (s. f), señala la necesidad de que la actividad docente del profesorado incluya metodologías, procedimientos e instrumentos de evaluación que permitan las «mayores posibilidades de adaptación a los diferentes ritmos y estilos de aprendizaje del alumnado» (p. 6).

Junto a los distintos ritmos de aprendizaje, se debe considerar si existe alguna deficiencia de carácter cognitivo, sensorial-motriz o afectivo-social, que determine para ese alumnado una adaptación especial de los ritmos propios de cada actividad, que deben ser regulados por el docente. Así, se estará garantizando la participación de cualquier alumna o alumno (Muñoz Muñoz, 2018). Todo ello, determina que la administración del tiempo adecuándolo y adaptándolo a las diferentes circunstancias derivadas del alumnado, del desarrollo de las actividades y de las acciones que estas conllevan tengan una gran importancia. Dentro de esa administración, como señala Muñoz Muñoz (2014) tiene una relevancia especial el ritmo de trabajo que se utilice para la realización de las actividades.

Cuando se trabaja con alumnado de diversidad funcional es bastante habitual que uno de los principales condicionantes de su aprendizaje sea el ritmo de aprendizaje. La función de la profesora o el profesor como gestor y administrador de del tiempo de desarrollo de las actividades y, dentro de ellas, del ritmo de su ritmo de desarrollo permitirá su adaptación a las características de las alumnas y de los alumnos y sus posibilidades. De esta forma, no se sentirán presionados y la atención no se centrará en el agobio y la ansiedad derivada de estos factores, sino de la realización de las acciones necesarias, de los procedimientos a utilizar y de los contenidos que se van a aplicar.

2.2.6. Los recursos son un medio para el desarrollo de la percepción y la expresión

La selección de los recursos facilitará el desarrollo de las actividades y de todas las acciones que se incluyan en ellas. En la planificación y la realización de las intervenciones didácticas, se encuentran reflejados los recursos y los materiales que se van a utilizar, significando la importancia de cada uno de ellos (Parcerisa, 1996; Zabala, 1995) y su relevancia en la consecución de los objetivos que se quieran alcanzar con las actividades (Gimeno, 1991). La selección de unos u otros recursos y materiales contribuirán a que las actividades que se están ofreciendo sean originales, llamativas y estimulantes para el alumnado. Es decir, podemos facilitar y contribuir a generar una buena disposición de las alumnas y de los alumnos de cara a la realización de las actividades (Muñoz Muñoz, 2018).

Se debe considerar fundamental la utilización de recursos específicos para cada una de las actividades, que favorezcan la enseñanza y el aprendizaje del alumnado de diversidad funcional. El empleo de recursos audiovisuales y gráficos específicos para el tratamiento de los contenidos facilita la participación en las distintas acciones musicales del alumnado con diversidad funcional. A través de ellos, se pueden compensar los déficits que puedan presentar en el ámbito de la percepción y de la expresión, y sus correspondientes vías y medios.

A los recursos citados se deben añadir los recursos humanos disponibles. El propio alumnado servirá de apoyo a compañeras y compañeros que necesiten su colaboración en el desarrollo de las actividades, sobre todo cuando su participación está condicionada por la autonomía personal en el manejo de los materiales y en la realización de los desplazamientos. Por otra parte, esa misma utilización de los integrantes del grupo clase también posibilitan que se puedan ofrecer aprendizajes cooperativos y entre iguales, en los que se encuentra especialmente muy bien el alumnado con déficit funcional.

2.2.7. Las relaciones personales y el clima de clase mejoran nuestras relaciones y facilitan los aprendizajes

Las relaciones humanas en los procesos de enseñanza y aprendizaje son uno de los principales pilares que determinan la convivencia y el clima de clase entre el profesorado y el alumnado, y entre el propio alumnado, por lo tanto, no pueden permanecer al margen de la acción educativa porque forman parte de ella (Sánchez, 2015). Cuando en la planificación musical se habla del alumnado que se será receptor de la intervención didáctica, normalmente se piensa en las características psicopedagógicas musicales para elaborar una programación de la actividad didáctica que tenga en cuenta sus capacidades y posibilidades (Alsina, 1999; Pascual, 2002). Sin embargo, junto a las características formales, es necesario conocer al alumnado en su dimensión humana y, por lo tanto, en todos aquellos aspectos que definen su personalidad. El carácter y la personalidad de cada alumna y de cada alumno se verá reflejada en el desarrollo de las actividades. Por eso, la programación debe tener en cuenta esta realidad, para poder rentabilizar todas las dimensiones del alumnado desde sus capacidades hasta sus diferentes personalidades. A través de ese conocimiento se podrán mejorar las relaciones entre el docente y su alumnado, y se contribuirá a generar un clima de trabajo en la clase que además siempre favorecerá los emocional y el tratamiento de los valores (Muñoz Muñoz, 2018).

Por otra parte, un aspecto que afecta a las relaciones personales y el clima que se genera en clase lo constituyen las propias actividades que se diseñan y se realizan y la forma utilizada para plantearlas. Curiosidad y asombro son dos componentes que descubren nuevas posibilidades al alumnado, al tiempo que lo estimulan y lo motivan para el aprendizaje ofreciendo nuevos caminos para la adquisición de los conocimientos (Ecuyer, 2013). Por eso, es tan importante la selección de las actividades, su dinámica para presentarlas a las alumnas y a los alumnos y el momento en el que estas se planteen en el aula. No menos importante es constatar cuál es el papel que realiza el docente durante el desarrollo de esas actividades. Su dimensión como orientador y facilitador de los aprendizajes contribuye también a la generación de un buen clima para el trabajo en el aula. Junto a todo ello, la empatía debe ser una de sus

principales cualidades con cualquier alumna o alumno, pero especialmente con el alumnado con diversidad funcional.

2.2.8. Espacios para descubrir nuevas posibilidades

La selección de los espacios para la realización de las actividades no es algo que pueda ser descuidado, sino que se debe buscar en cada momento el que sea más adecuado a las características de esas actividades (Alsina, 2012) y también, a las características del alumnado que va a participar en ellas. Un espacio puede ser generador de muchos espacios diferentes que respondan a las necesidades propias de lo que se vaya a realizar, de cómo se vaya a desarrollar y de con quién o quiénes vayan a participar.

Lo más importante es que el espacio no sea un condicionante negativo para la realización de las actividades, sobre todo cuando nos encontramos con alumnado que presenta diversidad funcional. En cualquier espacio, debemos garantizar la facilidad de movimiento, la visibilidad directa, la calidad de audición y la adecuada comodidad, porque cuando esto no ocurre seguro que se están viendo afectadas no sólo las actividades que se lleven a cabo, sino la calidad de las mismas y, consecuentemente, la motivación y disposición del alumnado.

Se podrá estar en el aula habitual, en otra aula con características especiales, en un gimnasio, en un auditorio o en un espacio abierto. En todos ellos, la colocación del grupo, la ubicación de la profesora o el profesor y la localización del alumnado con diversidad funcional es clave. Baste con recordar que muchas de las actividades están basadas en la observación, en la imitación y en la repetición, por lo tanto, es fundamental el lugar que ocupa cada una y de cada uno, especialmente el del docente respecto al alumnado con diversidad funcional. Hay que contribuir a hacer que el espacio sean un elemento motivador en los procesos de enseñanza y aprendizaje (Domènech y Viñas, 2007).

2.2.9. Las emociones siempre acompañantes inseparables

Las emociones están presentes en nuestro día a día, en los diferentes momentos y situaciones que vivimos, por eso su conocimiento, su uso

y su gestión, como señala Goleman (1996) son fundamentales tanto en lo personal, como lo social y lo profesional.

La Música, que forma parte de nuestro entorno y de nuestras vidas, está llena de emociones y puede generarlas y producirlas tanto en quién la crea, como en quién la interpreta o la escucha. A través de ella se puede favorecer el desarrollo de las competencias emocionales (Gustems y Oriola, 2015), porque cuando se necesite puede emplearse como activadora de emociones en los procesos de enseñanza y aprendizaje (Bisquerra, 2017). De esta forma, Roth (como se citó en Vivas, Gallego y González, 2007) las actividades musicales serán un magnífico medio para mostrar y expresar las emociones de quienes participan en ellas.

Las actividades que implican acciones como escuchar, cantar, tocar o bailar, habituales en las clases de las diferentes asignaturas de Música en la Universidad potenciarán las emociones personales y grupales, porque en todas las acciones humanas están presentes las emociones (Maturana, 1991). En ellas estarán presentes cada una de las emociones generadas por las actividades y las obras utilizadas en ellas (Goleman, 1995). Cantar, como indica Giménez (2016) posibilitará la liberación emocional de las personas que cantan. En ese ámbito, se podrá constatar las relaciones que existen entre las canciones y el estado de ánimo que generan al escucharlas (Alaminos, 2014). Esto se manifiesta en todas las actividades prácticas que se desarrollan en el aula, por eso es necesario que las emociones estén presentes en el aula (Juslin y Sloboda, 2001).

Las acciones didácticas que se realizan en la Universidad con el alumnado que presenta distintos tipos de diversidad funcional, no pueden permanecer ajenas a la presencia de las emociones, a la estimulación de las emociones, a la conciencia de las emociones, a la gestión de las emociones. El docente debe aprovechar esta realidad para proporcionar al alumnado situaciones y contextos de trabajo que les permitan, de forma sencilla y natural, observar, vivenciar, identificar y ofrecer la posibilidad de controlar esas emociones. (Muñoz Muñoz, 2018). También, las relaciones entre el profesor y su alumnado deben potenciarse a partir de las emociones que son capaces de compartir durante el desarrollo de sus clases.

3. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Las características de las enseñanzas de nuestras Titulaciones, a partir de los cambios que se han producido en los Planes de Estudios de los Grados de Educación Infantil, Educación Primaria, Educación Social y Actividad Física y del Deporte, han hecho necesario definir nuevas planteamientos didácticos, que permitan afrontar el tratamiento didáctico y organizativo de las asignaturas de Música que forman parte de estos Planes pensando en el alumnado universitario con Necesidades Educativas Especiales. Por tal razón, entendemos que es fundamental la coordinación de las iniciativas del profesorado del Área de Didáctica de la Expresión Musical en la búsqueda de estrategias, recursos y materiales que ofrezcan nuevas posibilidades didácticas en estas asignaturas, así como nuevos enfoques metodológicos que tengan en cuenta la presencia en nuestras aulas de alumnado con diversidad funcional. Creemos que la selección, y en su caso, la elaboración de materiales a partir de contextos de trabajo musicales y extramusicales que contemplen los distintos grupos de deficiencias y, especialmente, los recogidos en la «Guía de adaptaciones de la Universidad», pueden facilitar una mayor y mejor participación del alumnado y favorecer su inclusión en nuestras aulas. Paralelamente, facilitará el trabajo del profesorado de nuestro Área de conocimiento en el desarrollo de sus clases y las actividades que se contemplan en las diferentes asignaturas.

3.1. OBJETIVOS

Los objetivos establecidos para la propuesta de intervención de intervención son los siguientes:

1. Analizar las características del alumnado universitario con necesidades educativas especiales asistente a las asignaturas de Didáctica de la Expresión Musical, para seleccionar estrategias y recursos didácticos que favorezcan su aprendizaje de una forma inclusiva.
2. Utilizar estrategias y recursos didácticos en el desarrollo de las clases de las asignaturas del Área de Didáctica de la Expresión Musical, que tengan en cuenta las características

concretas de los estudiantes con necesidades educativas especiales.

3. Seleccionar materiales didácticos funcionales que faciliten el aprendizaje del alumnado universitario con necesidades educativas especiales, en las asignaturas de Música de los distintos Grados.
4. Diseñar y elaborar materiales que faciliten el aprendizaje del alumnado universitario con necesidades educativas especiales, en las asignaturas de Música de los distintos Grados.
5. Valorar y evaluar las estrategias, recursos y materiales didácticos empleados en el desarrollo de las clases de las asignaturas de Música con el alumnado con necesidades educativas especiales, para mejorar nuevos aprendizajes.

2.2. PARTICIPANTES

Los participantes en el Proyecto han sido las profesoras y profesores del Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Almería, así como el alumnado con diversidad funcional que asiste a las clases que imparten. Las asignaturas de Música que se incluyen son las asignaturas troncales de los Grados de Maestro en Educación Infantil, Grados de Maestro en Educación Primaria, Grado en Educación Social y Grado en Actividad Física y del Deporte, así como otras asignaturas de la Mención en Música, de la Mención en Educación Física. También se incluyen asignaturas optativas de los Grados de Educación Infantil y de Educación Social:

- a. Grado de Educación Infantil: Didáctica de la Música en la Educación Infantil (Troncal). Canciones para la Educación Infantil. (Optativa)
- b. Grado de Educación Primaria: Didáctica de la Música en la Educación Primaria (Troncal). Didáctica de la Expresión Musical (Mención Música). Didáctica y Percepción Musical (Mención Música). Didáctica de la Expresión y Comunicación Musical (Mención Música). Intervención Musical en Alumnado con Necesidades Educativas Especiales (Mención

Música). Actividades Rítmicas y expresivas (Mención Educación Física).

- c. Grado de Educación Social: La Música como medio didáctico para el desarrollo personal y social (Troncal). Músicas del Mundo e Integración Social. (Optativa)
- d. Grado de Actividad Física y del Deporte: La Música en la Actividad Física y Deportiva (Obligatoria).

Aunque la propuesta de intervención está diseñada para cualquier tipo de diversidad funcional, durante el tiempo de desarrollo de la misma han asistido a las clases alumnas y alumnos con las siguientes tipologías de diversidad:

- a. Trastorno del equilibrio, discapacidad expresiva y disminución de la eficiencia visual.
- b. Dislexia.
- c. Trastorno por Déficit de Atención e Hiperactividad
- d. Migraña, otomiosis y leve disminución de la capacidad auditiva
- e. Síndrome de Ásperger.
- f. Dislexia y hemiparestesia derecha residual.

3.1. DESARROLLO DE LA INTERVENCIÓN.

La intervención desarrollada se ha realizado sobre un cronograma que ha contemplado las siguientes fases:

A realizar durante el primer curso, a lo largo del primer cuatrimestre:

- a. Estudio de las necesidades didácticas concretas, en función de los diferentes tipos de deficiencias, para cada una de las asignaturas y de las capacidades, objetivos y contenidos establecidos en las guías didácticas de las materias que se verían afectadas con este Proyecto.
- b. Selección de estrategias didácticas adecuadas para dar respuesta a las necesidades didácticas observadas en función de los diferentes tipos de deficiencias, para cada una de las asignaturas y de las capacidades, objetivos y contenidos establecidos en las guías didácticas de las materias que se verían afectadas con este Proyecto.

- c. Estudio de las necesidades didácticas concretas de materiales musicales, en función de los diferentes tipos de deficiencias, para cada una de las asignaturas y su vinculación con las guías didácticas de las materias que se verían afectadas con este Proyecto.
- d. Diseño y elaboración de bancos de recursos musicales con especificación de su relación con estrategias didácticas para su aplicación y adecuadas al tratamiento globalizado de las asignaturas, teniendo en cuenta las características del alumnado con NEE.
- e. Diseño y elaboración de actividades musicales prácticas que permitan la utilización de las posibilidades reales del alumnado con NEE en el desarrollo de las mismas, tomando como referencia las estrategias didácticas y los materiales seleccionados.
- f. Diseño y elaboración de instrumentos de evaluación que permitan analizar y valorar los resultados obtenidos de la utilización de los materiales musicales creados y comprobar su idoneidad para el alumnado con NEE y el tratamiento didáctico, así como la mejora de la calidad de las asignaturas que se verían afectadas con este Proyecto.

A mediados de cada cuatrimestre y a su finalización se realizaron las siguientes acciones:

- a. Aplicación de las estrategias didácticas seleccionadas y de los materiales musicales creados en la realización de actividades teóricas y prácticas, en el aula y fuera de ella, desarrolladas con el alumnado con NEE.
- b. Selección de nuevas estrategias didácticas, cuando se considere necesario, en función del desarrollo de las clases y el seguimiento de las mismas con el alumnado con NEE.
- c. Utilización de los recursos musicales seleccionado antes del inicio de curso e incluido en el banco de recursos, adaptados a las características propias del alumnado con NEE, con especificación de su relación con estrategias didácticas para su

aplicación y adecuadas al tratamiento globalizado de las asignaturas.

- d. Coordinación y seguimiento de la aplicación de las estrategias didácticas y los materiales musicales elaborados y valoración de la idoneidad en el desarrollo de las actividades programadas, así como su capacidad de adaptación a las distintas NEE.
- e. Aplicación de los instrumentos de evaluación establecidos, para analizar y valorar los resultados obtenidos de la utilización de las estrategias seleccionadas y de los materiales musicales creados y comprobar su idoneidad para atender a las necesidades del alumnado con NEE y el tratamiento didáctico, así como la mejora de la calidad de las asignaturas que se verían afectadas con este Proyecto.

Al finalizar el curso:

- a. Análisis y valoración de los resultados obtenidos de la aplicación de la selección de estrategias didácticas y de los materiales musicales elaborados para el alumnado con NEE.
- b. Mejora de los materiales didácticos utilizados a partir de los resultados obtenidos del análisis y la valoración de estos.

Durante el siguiente curso se realizó una labor de seguimiento y coordinación, como en el primero, a mediados de cada cuatrimestre y a la finalización del mismo.

- a. Aplicación de las estrategias didácticas y de los materiales musicales creados en la realización de actividades teóricas y prácticas en el aula y fuera de ella, con el alumnado de NEE.
- b. Coordinación y seguimiento de la aplicación de las estrategias didácticas y de los materiales musicales y la valoración de la idoneidad en el desarrollo de las actividades programadas con el alumnado de NEE.
- c. Análisis y valoración de los resultados obtenidos de la aplicación de las estrategias didácticas y de los materiales musicales elaborados.

- d. Elaboración de propuestas de mejora en la selección de las estrategias didácticas y en los materiales musicales utilizados a partir de los resultados obtenidos del análisis y la valoración de estos.
- e. Difusión de las experiencias didácticas desarrolladas con el alumnado de NEE, en las asignaturas de los materiales musicales elaborados a través de artículos, así como a través de comunicaciones en Jornadas y Congresos.

Por último, al final del segundo curso, se ha procedido a la validación de los resultados del proyecto. Para ello, se han utilizado los siguientes recursos:

1. Informe personalizado de la incidencia de la experiencia con las estrategias didácticas seleccionadas y con los materiales musicales elaborados en cada asignatura por parte de la profesora o el profesor que la imparte.
2. Informe de cada profesora o profesor de su valoración de la experiencia de la utilización de las estrategias didácticas y de los materiales musicales elaborados en el conjunto de las asignaturas.
3. Encuesta de satisfacción del alumnado de cada una de las asignaturas.
4. Informe de un evaluador externo sobre el desarrollo de la experiencia.
5. Informe de la Unidad de Calidad sobre el desarrollo de la experiencia.

4. RESULTADOS

Los resultados obtenidos en función de los objetivos planteados para el Proyecto serían los siguientes:

Respecto al objetivo 1.- Analizar las características del alumnado universitario con necesidades educativas especiales asistente a las asignaturas de Didáctica de la Expresión Musical, para seleccionar estrategias y recursos didácticos que favorezcan su aprendizaje de una forma inclusiva.

Se ha desarrollado un análisis de las características del alumnado con diversidad funcional que ha asistido a las clases de las distintas asignaturas de música, destacando las posibilidades perceptivas y expresivas que presentaban. Del mismo modo, se han observado e identificado otras características centradas en el plano afectivo y de relación social de este alumnado. En función de estas, se han seleccionado una serie de estrategias y recursos didácticos que favorecen la inclusión de este alumnado en las diferentes actividades que se realizan en cada una de estas asignaturas.

En cuanto al objetivo 2.- Utilizar estrategias y recursos didácticos en el desarrollo de las clases de las asignaturas del Área de Didáctica de la Expresión Musical, que tengan en cuenta las características concretas de los estudiantes con necesidades educativas especiales.

Las estrategias y recursos didácticos seleccionados se han utilizado en el aula durante el período de desarrollo del Proyecto. Su utilización ha permitido constatar la idoneidad de estas favoreciendo la participación de este alumnado, en las sesiones teóricas y prácticas, con el resto de sus compañeras y compañeros de grupo. Se ha podido observar cómo no sólo el alumnado con diversidad funcional ha podido trabajar los objetivos y contenidos planteados en cada momento, en el marco de las capacidades establecidas, sino que también lo han hecho sintiéndose plenamente integrados, a nivel personal y como parte del grupo.

En relación con el objetivo 3.- Seleccionar materiales didácticos funcionales que faciliten el aprendizaje del alumnado universitario con necesidades educativas especiales, en las asignaturas de Música de los distintos Grados.

Se han seleccionado una serie de materiales didácticos en función de las características de cada una de las alumnas y de los alumnos con diversidad funcional, que han sido utilizados en el desarrollo de las clases de las asignaturas de música a las que han asistido. Estos materiales han pasado a formar parte de un banco de recursos a disposición del profesorado del Área.

Considerando el objetivo 4.- Diseñar y elaborar materiales que faciliten el aprendizaje del alumnado universitario con necesidades educativas especiales, en las asignaturas de Música de los distintos Grados.

Hay que destacar que se ha considerado necesaria el diseño y la elaboración de una serie de recursos y materiales originales que dieran una respuesta concreta y directa a las necesidades derivadas de la realización de distintas actividades con el alumnado que presenta diversidad funcional. Estos materiales completan el banco de recursos disponibles para cada asignatura y las características del alumnado que asistiría a esas clases.

Analizando el objetivo 5.- Valorar y evaluar las estrategias, recursos y materiales didácticos empleados en el desarrollo de las clases de las asignaturas de Música con el alumnado con necesidades educativas especiales, para mejorar nuevos aprendizajes.

La valoración de las estrategias, los recursos y los materiales didácticos se ha llevado a cabo a partir de los análisis e informes elaborados por el profesorado participante. Del mismo modo se han tenido en cuenta, a través de entrevistas, las opiniones del alumnado con diversidad funcional que ha asistido a las clases de las diferentes asignaturas y que ha participado en las actividades propuestas en cada una de ellas. A partir de todas estas informaciones el profesorado ha realizado una valoración final de tanto de las estrategias, como de los recursos y materiales, haciendo una propuesta de mejora en los casos que se han considerado necesarios.

5. PROPUESTAS DE MEJORA

La evaluación de la intervención, en sus distintas fases, así como de todo el proceso llevado a cabo ha determinado la necesidad de realizar algunas propuestas de mejora. Entre ellas, cabe destacar la necesidad de incentivar el nivel de relación del profesorado del Área con la Unidad de Diversidad Funcional que tenga su inicio, cada curso, con el proceso de matriculación del alumnado que presenta estas diversidades.

Otro de los aspectos a destacar, en cuanto a las propuestas de mejora, es la conveniencia de incrementar las acciones de coordinación del profesorado del Área tanto en la planificación del inicio de cada curso, como durante el desarrollo del mismo, con la finalidad de garantizar una respuesta más inmediata a las situaciones concretas de intervención en el aula que se puedan presentar.

Por otra parte, se considera la mejora de algunos recursos tecnológicos que pueden ofrecer nuevas posibilidades de trabajo en las asignaturas a las que asiste este alumnado. En este sentido se va a realizar una solicitud de actividades de formación para el profesorado centradas en este tipo de recursos.

Por último, se entiende necesario la ampliación del diseño y la elaboración de nuevos materiales para las asignaturas del área, siempre considerando las características del alumnado con diversidad funcional que asista o pudiera asistir a las clases.

Resulta muy gratificante pensar, después de todo el proceso desarrollado con esta propuesta de intervención, que se ha podido contribuir, como pretendía Darrow (2006), a mejorar la calidad de vida de los estudiantes con distintas diversidades funcionales, favoreciendo que pudieran realizar actividades musicales con sus compañeras y compañeros de clase. En estas actividades se han sentido integrados y han podido disfrutar con su realización mejorando su propia autoestima y su relación con los demás.

6. REFERENCIAS

- Alaminos, A. F. (2014). La música como lenguaje de las emociones. Un análisis empírico de su capacidad performativa. *OBETS: Revista de Ciencias Sociales*, 9, 115-142.
- Alsina, P. (1999). *El área de educación musical*. Graó.
- Alsina, P. (2012). Programar para enseñar musicalmente. In: Giráldez, A. (Coord.). *Didáctica de la música*. Graó, p. 13-33.
- Alvin, J. (1965), *Música para el niño disminuido*. Ricordi
- Alvin, J. (1978) *Musicoterapia*. Ricordi.

- Arguedas Quesada, C. (2004). La expresión musical y el currículo escolar. *Educación*, 28(1), 111-122.
- Benenzon, R. (1971), *Musicoterapia y Educación*. Paidós
- Bernal, J. y Calvo, M.L. (2000). *Didáctica de la música. La expresión musical en la educación infantil*. Ediciones Aljibe
- Bisquerra, R. (2017). Música y educación emocional. *Eufonía: Didáctica de la Música*, 71, 43-48.
- Cabedo, A.; Moreno, I. (2018). Educación musical y no violencia. *Eufonía: Didáctica de la Música*, 74, 4-6.
- Cerrillo, P. C. (2005). *La voz de la memoria*. Universidad de Castilla-La Mancha.
- Consejería de Educación de la Junta de Andalucía (s.f). Protocolo de detección, identificación del alumnado con necesidades de apoyo educativo y organización de la respuesta educativa RESPUESTA EDUCATIVA 7. Recuperado de <https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/delegate/content/acc6edbd-7b86-4ded-acf0-55b0422e7ba1/01.-%20Respuesta%20educativa>
- Darrow, A.A. (2006). The Musical Intersection of Therapy, Medicine, and Special Education. En: M.-C. Prause-Weber (coord.): *Musica - res severa verum gaudium - Report of the 10th meeting of the ISME Commission of Music in Special Education, Music Therapy, and Music Medicine*. International Society for Music Education. University of Western Australia. Uniprint. En preparación.
- Domènech, J.; Viñas, J. (2007). *La organización del espacio y el tiempo en el centro educativo*. Graó.
- Ecuyer, C. (2013). *Educación en el asombro*. Plataforma.
- Giménez, T. (2016). La canción como espejo humano. *Ars Brevis: anuario de la Càtedra Ramón Llull Blanquerna*, 22, 96-117. Recuperado el 23 de agosto de 2020 de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6194531>
- Gimeno, J. (1991). Los materiales y la enseñanza. *Cuadernos de Pedagogía*, 194, 10-15.
- Goleman, D. (1995). *Inteligencia emocional: por qué es más importante el cociente intelectual*. Furesa.
- Goleman, D. (1996). *Inteligencia emocional*. Kairos.
- Gustems, J. y Oriola, S. (2015). Educación Emocional y Educación Musical. *Eufonía: Didáctica de la Música*, nº 64, 1-5. Recuperado el 1 de julio de 2020 de https://www.researchgate.net/publication/282604182_Educacion_emocional_y_educacion_musical

- Ibarretxe, G. (2010). Fundamentos psicopedagógicos. En M. E. Riaño y M. Díaz (Coords.). *Fundamentos musicales y didácticos en la Educación Infantil* (55-76). Santander: Ediciones Universidad de Cantabria. Pp. 39 – 54.
- Juslin, P. N.; Sloboda, J. A. (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford University.
- Lacárcel, M.J. (2006). Importancia de los “arquetipos sonoros” en musicoterapia aplicada a niños con necesidades educativas especiales. Conceptos y propuestas de trabajo. *Eufonia*, 37, 21-35.
- Maturana, H. (1991). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Dolmen.
- Moog, H. (1979). Zur pädagogischen Förderung Behinderter durch Musik. *Zeitschrift fürHeilpädagogik*, 30 (11), 756-767.
- Muñoz Muñoz, J. R. (2014). La programación en música. In: Muñoz, J. R.; García, J.; Arús, E. (Org.). *Actividades y juegos de música en la escuela*. Graó, pp. 15-28.
- Muñoz Muñoz, J. R. (2017). Las canciones basadas en cuentos en el aula de infantil. En D. Madrid y M. Barcia (Ed.). *Temas clave de Educación Infantil (0-6 años)*. La Muralla, pp. 337-355
- Muñoz Muñoz, J. R. (2018). La importancia de otros elementos de la Didáctica de la Música. *Educação & Formação*, 9, 20-35.
- Nordoff, P. y Robbins, C. (1977), *Creative Music Therapy*, New York, Harper and Row Publishers.
- Nordoff, P. y Robbins, C. (1982), *Music Therapy in Special Education*, St Louis, MMB Music.
- Orff, G. (1980), *The Orff Music Therapy*, New York, Schott Music Corporation.
- Parcerisa, A. (1996). *Materiales curriculares: como elaborarlos, seleccionarlos y usarlos*. Graó.
- Pascual, P. (2002). *Didáctica de la Música*. Prentice Hall.
- Prause-Weber, M. (2006). Tratamiento de la Música en alumnos con necesidades educativas especiales. *Eufonia*, 37, 7-20.
- Sabbatella, P. (2008). Educación Musical Inclusiva: Integrando perspectivas desde la Educación Musical y la Musicoterapia Educativa. *Música. Arte. Diálogo. Civilización*, 256–268.
- Sánchez, E. (2015). El factor humano, esencia de la educación. *INED 21*. Disponible en: <<https://ined21.com/el-factor-humano-esencia-de-la-educacion/>>. Acceso el: 3 mayo 2018.
- Vivas, M., Gallego, D. y González, B. (2007). *Educación las emociones*. Dykinson.
- Willems, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Paidós.
- Zabala, A. (1995). *La práctica educativa*. Graó.

LA ÓPERA EN LA UNIVERSIDAD DEL SIGLO XXI. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN

MARÍA DEL CORAL MORALES-VILLAR
Universidad de Granada

FRANCISCO JOSÉ COMINO-CRESPO
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Son muchos los jóvenes que deciden iniciar los estudios en canto lírico. La mayoría de ellos tienen la intención de dedicarse de forma profesional a la interpretación artística (Schindler, 2014, p. 359). Finalizada la formación oficial (en Universidades y Conservatorios profesionales o superiores) o privada (en academias o bajo la tutela de un determinado maestro o maestra), el desarrollo de las capacidades de los cantantes líricos continúa a través de cursos de especialización relacionados con la técnica vocal, la interpretación del repertorio y la expresión corporal en la escena. De hecho, el aprendizaje del canto es un proceso complejo en el que se emplean medios de evaluación externos, por lo que son esenciales las orientaciones y criterios técnicos de los pedagogos de la voz y de los oyentes expertos (Morales-Villar y Sáez-Zea, 2019, p. 300).

La enseñanza del canto en el siglo XXI se abre al futuro en tres áreas: 1) el papel de la ciencia vocal y la tecnología (aplicación del análisis acústico de la voz en la formación del profesorado y como *biofeedback*/bioretroalimentación en el entrenamiento del cantante); 2) el emergente campo de los especialistas en la salud del canto (también llamados *vocologist*); y 3) programas de entrenamiento especializados en la pedagogía del canto (McCoy, 2014, p. 13).

Como afirma McGinnis (2010) rara vez durante los estudios de canto, ya sea de forma privada o en una institución educativa, se aborda cómo prepararse para una carrera de ópera. Se inicia así un camino complejo en el que la gestión de la actividad profesional depende no solo de agentes externos, sino también de las propias decisiones del joven artista. Su formación musical y desempeño va a estar condicionada por factores que no forman parte de la formación académica. Green y Gallwey (1986) afirman que la fuente principal es la propia experiencia del sujeto. En este sentido, el cantante puede encontrar en el *coaching* y el *mentoring* una herramienta útil para la gestión de su carrera (Comino-Crespo, 2021).

El acceso a la llamada industria de la ópera no es sencillo. Existen dos plataformas principales que ofrecen visibilidad a los nuevos artistas: los concursos de canto y los *Opera Studio*.

Los concursos internacionales o nacionales de canto constituyen un medio importante para la proyección de los cantantes noveles. Las bases de estos eventos competitivos suelen establecer un límite de edad que garantiza que solo puedan participar artistas aún no conocidos en los circuitos líricos profesionales. Además, los tribunales por lo general están constituidos por cantantes de prestigio, maestros de canto, representantes de agencias artísticas y gerentes de teatros de ópera o festivales líricos. De esta forma, los jóvenes intérpretes pueden mostrar sus dotes vocales e interpretativas ante especialistas que les pueden orientar sobre como iniciar su carrera e incluso contar con ellos en futuras temporadas de ópera.

En la actualidad, los *Opera Studio* o programas formativos de perfeccionamiento para jóvenes cantantes son uno de los medios principales para que los artistas inicien su camino hacia la profesionalización en el sector de la ópera. Los *Opera Studio* suelen estar vinculados a teatros líricos y espacios escénicos con temporada musical activa. En ellos se lleva a cabo el montaje de una ópera con el alumnado seleccionado previamente que luego formará parte de la programación del teatro en esa temporada. El proceso de selección de los cantantes que finalmente integrarán el *ensemble* no es sencillo. Deben pasar por varias audiciones

en las que muchos de ellos serán eliminados hasta constituir el elenco definitivo.

Aunque estos Programas artísticos tienen como objetivo final ayudar en la profesionalización de los jóvenes cantantes, el carácter formativo siempre está presente. El alumnado recibe de forma activa clases magistrales de cantantes de relevancia internacional y pueden asistir a los ensayos de las obras que se estén representando en el teatro, lo que propicia la educación informal. En la mayoría de los casos, los *Opera Studio* finalizan con el montaje de una producción operística que forma parte de la programación del teatro. Algunos de los integrantes también serán invitados a participar en las representaciones dando vida a roles secundarios o bien se les asignará la responsabilidad de integrar el segundo reparto o *cast* de algún título de la temporada oficial. Sin duda, es una plataforma idónea para que los artistas jóvenes estén en contacto directo con la industria de la ópera.

International Opera Studio di Pesaro, Opera Studio Santa Cecilia Roma, International Opera Studio IOS Opernhaus Zürich, International Opera Studio of the Staatsoper Berlín, Opera Studio Leipzig, Académie de l'Opéra National de Paris, Lyon Opera Studio, Latin America Opera Studio y Studio Artist Opera Orlando, son algunos de los *Opera Studio* más representativos impulsados por instituciones musicales de referencia en el ámbito lírico internacional.

En España han existido dos importantes *Opera Studio* vinculados a espacios escénicos: el de Ópera de Tenerife, dirigido por Giulio Zappa y el Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo del Palau de les Arts de Valencia, en la actualidad denominado Centre de Perfeccionament del Palau de Les Arts. Este último, aún activo tiene como objetivo principal:

promover una formación profesional de alto nivel dirigida a jóvenes cantantes y músicos procedentes de España, de la Unión Europea y del resto del mundo; preparar orgánica y estructuralmente al cantante lírico y favorecer al máximo su adecuada inserción en el mundo profesional. Para ello, durante el periodo de formación, los integrantes del opera studio viven y conviven con el día a día del Palau de les Arts Reina Sofía, participan en las actividades programadas en cada temporada y están en contacto estrecho con los artistas que en ellas intervienen. Para

ello, sus miembros suelen formar parte de los repartos y producciones programadas en el Palau de les Arts, tanto las promovidas por el propio Centre de Perfeccionament como las que integran la temporada de abono. De este modo, entran en contacto directo con la realidad del teatro, junto a grandes cantantes y directores de orquesta y de escena. Además de encuentros y clases magistrales con los artistas que participan en la programación general de cada temporada del Palau de les Arts (directores de escena, directores musicales, escenógrafos, figurinistas...), este *opera studio* promueve también intercambios con otros centros de perfeccionamiento internacionales.¹⁵⁵

Numerosos jóvenes cantantes de diferentes nacionalidades han participado en estos programas de alto rendimiento, logrando una gran proyección internacional.

Las colaboraciones de las universidades con las temporadas de ópera de su ciudad suelen consistir en charlas, coloquios, encuentros y conferencias ofrecidas por musicólogos y críticos especializados. En ocasiones también se encargan de elaborar las notas críticas al programa de los títulos que integran la temporada.

Especial mención merece el Proyecto Òpera oberta que se planteó como un curso universitario de iniciación al género de la ópera a través de la retransmisión en directo de una selección de obras de la temporada del teatro del Liceu de Barcelona y del Teatro Real de Madrid. A este proyecto se unieron distintas universidades españolas y extranjeras ofreciendo a los estudiantes retransmisiones de ópera de gran calidad en formato online. Los objetivos de este curso eran:

Potenciar la cultura operística como elemento integrador en la formación permanente de las personas. Acercar a los jóvenes universitarios al mundo de la ópera. Aprovechar las posibilidades de las tecnologías de la información y la comunicación que permiten difundir la ópera y poder asistir en directo a las retransmisiones realizadas desde el Liceu de Barcelona y el Teatro Real de Madrid.¹⁵⁶

Sin embargo, mientras que en otros países la Universidad está implicada de forma activa en la formación oficial, perfeccionamiento y gestión de las salidas profesionales de los jóvenes cantantes líricos, en

¹⁵⁵ <https://www.lesarts.com/es/centre-perfeccionament/>

¹⁵⁶ <https://acortar.link/tRKIFk> (acceso 18-11-21).

España se ha mantenido alejada de este ámbito artístico. De ahí el carácter innovador del Opera Studio de la Universidad de Alcalá de Henares y del Programa formativo internacional Jaén Ópera Joven de la Universidad de Jaén.

2. OBJETIVOS

El objetivo de este estudio es dar visibilidad al Programa formativo internacional Jaén Ópera Joven de la Universidad de Jaén que se ha desarrollado durante siete ediciones entre los años 2010 y 2018 y que ha permitido acercar el mundo profesional de la ópera a la comunidad universitaria. Además, esta investigación pretende mostrar a la institución universitaria en su faceta como generadora de valor social y cultural, a través de esta iniciativa artística.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación, basada en el método descriptivo, se centra en el análisis documental de las ediciones de Jaén Ópera Joven que se han celebrado (2010-2018). En este trabajo se va a tener en cuenta el contenido y diseño de las programaciones de los cursos, las reseñas, entrevistas, críticas en prensa, las grabaciones de los conciertos celebrados al final de cada curso y los testimonios de los artistas participantes (profesorado y alumnado participante).

4. EL PROGRAMA FORMATIVO INTERNACIONAL JAÉN ÓPERA JOVEN

Jaén Ópera Joven (JOJ) se presentó al público en 2010 en la Universidad de Jaén, como producto artístico final de un proyecto cultural competitivo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria. De esta forma se daba respuesta a la apuesta permanente de esta institución educativa por la cultura abierta y las nuevas formas culturales de encuentro. Jaén Ópera Joven es un programa internacional artístico y formativo de la Universidad de Jaén para jóvenes cantantes líricos, que incluye clases magistrales de técnica vocal y repertorio impartidas por relevantes

artistas líricos internacionales, propuestas escénicas innovadoras, conferencias sobre interpretación histórica del género operístico y gestión cultural. Además, ha posibilitado la puesta en práctica de metodologías actuales y el desarrollo de investigaciones sobre voz, canto lírico y procesos cognitivos.

Jaén Ópera Joven fue creado por María del Coral Morales Villar, en la actualidad profesora de la Universidad de Granada del área de Didáctica de la Expresión Musical, quien se ha encargado de la dirección académica y artística. Como afirma Morales Villar, la idea surge de una premisa fundamental que es el gusto y la afición por la ópera en el alumnado de la Universidad de Jaén. De ahí la propuesta al Vicerrectorado de Extensión Universitaria de un proyecto en principio modesto, pero que ha ido creciendo y que generó la primera edición de Jaén Ópera Joven en 2010.¹⁵⁷

A lo largo de siete ediciones celebradas entre 2010 y 2018, Jaén Ópera Joven se ha desarrollado en diferentes formatos. Las dos primeras ediciones partieron de la presentación de Proyectos Culturales en convocatorias competitivas de la Universidad de Jaén que se presentaron al público con los títulos “Tutto è disposto: la UJA a escena” (2010) y “Una furtiva lagrima” (2011). A partir de la segunda edición, este programa formativo además adoptó el formato de Curso de Especialización de la Universidad de Jaén, con el reconocimiento de créditos ECTS de libre configuración. Todas las ediciones han sido subvencionadas en su totalidad por la Universidad de Jaén, siendo la inscripción gratuita para los participantes activos y oyentes.

La siguiente Tabla presenta información sobre las siete ediciones de Jaén Ópera Joven: fecha de celebración, profesorado participante y datos del concierto final de clausura.

¹⁵⁷ <https://www.cacocu.es/evento/programa-tesis-jaen-opera-joven/> (acceso 18-11-21).

TABLA 1. Ediciones de Jaén Ópera Joven (2010-2018). Universidad de Jaén.

EDICIONES	FECHA	PROFESORADO	CONCIERTO DE CLAUSURA
I EDICIÓN	14 al 17 de mayo 2010	M ^a del Coral Morales Villar (UJA) Victoria Quirosa García (UJA) Tete Cobo Gonzalo Roldán Herencia	Concierto lírico escenificado y conferencia (17/5/2010)
II EDICIÓN	4 al 8 de abril 2011	M ^a del Coral Morales Villar (UJA) Carlos Chausson (bajo-barítono) Francisco García-Rosado (Opera World) Tete Cobo (CMAE, Director de escena) Héctor Eliel Márquez (RCSM Granada) Miguel Ángel López-Fernández (pianista) Guadalupe Soria Tomás (U. Carlos III, Madrid) Victoria Quirosa García (UJA) Gonzalo Roldán Herencia (UMA) Guillermo Montero Carmona (escenografía) Carmen Checa González (escenografía)	Concierto lírico escenificado (8/4/2011)
III EDICIÓN	6 al 11 de mayo 2012	M ^a del Coral Morales Villar (UJA) Carlos Chausson (bajo-barítono) Francisco García-Rosado (Opera World) Tete Cobo (CMAE, director de escena) Héctor Eliel Márquez (RCSM de Granada) Guadalupe Soria Tomás (U. Carlos III, Madrid) Gonzalo Roldán Herencia (UMA) Victoria Quirosa García (UJA) Guillermo Montero Carmona (Doctorando UJA)	Concierto lírico escenificado (11/5/2012)
IV EDICIÓN	12 al 15 mayo 2014	M ^a del Coral Morales Villar (UJA) Guadalupe Soria Tomás (U. Carlos III, Madrid) Susana Gómez López (escenógrafa) Francisco García-Rosado (Opera World) Miguel Ángel López-Fernández (pianista)	Concierto lírico escenificado (14/5/2014)
V EDICIÓN	25 al 27 marzo 2016	Giulio Zappa (repertorista / Dir. Opera Studio Tenerife) Francisco García-Rosado (Opera World)	Concierto lírico (27/3/2016)
VI EDICIÓN	6 al 10 marzo 2017	Giulio Zappa (repertorista y Dir. Opera Studio Tenerife) Francisco García-Rosado (Ópera World)	Concierto lírico (10/3/2017)
VII EDICIÓN	4 al 8 marzo 2018	Giulio Zappa (repertorista / Dir. Opera Studio Tenerife) Francisco García-Rosado (Opera World) M ^a del Coral Morales Villar (UJA) Francisco José Comino Cespo (Logopeda) Carmen Sáez Zea (UJA) Sandra López Fernández (Fisioterapeuta) Francisco José Vergara Pérez (Fisioterapeuta)	Concierto lírico (8/3/2018)

Fuente: elaboración propia

Las siete ediciones de Jaén Ópera Joven se celebraron en el Aula Magna de la Universidad de Jaén. Este espacio multifuncional actual está situado en el edificio C1 del Campus de las Lagunillas (Jaén). Cuenta con patio de butacas (434 personas) y anfiteatro (238 personas) y fue reformado en 2008. Esta sala dispone de un amplio escenario en el que se celebran actos institucionales, conciertos y representaciones escénicas (teatro y ópera).¹⁵⁸ Un aspecto destacable es el libre acceso para el público a los eventos culturales que se celebraban en este espacio de la Universidad de Jaén. En el caso concreto de Jaén Ópera Joven, el público podía asistir de forma gratuita tanto a las clases y sesiones formativas como a los conciertos finales, generando transferencia y la difusión social de este evento cultural.

El diseño gráfico ha sido esencial en todas las ediciones. El punto de partida fue la creación de una marca de este evento cultural a través de un logo (véase Figura 1).

FIGURA 1. Logo de Jaén Ópera Joven (JOJ) diseñado por Juan Parrilla Bogas.



Fuente: Universidad de Jaén

Los carteles de las sucesivas ediciones representan de forma simbólica el carácter conceptual de cada una de ellas, siendo ideados por diseñadores gráficos especializados en eventos culturales (véase Figura 2).

¹⁵⁸ <https://acortar.link/acfLt4> (acceso 18-11-2021).

FIGURA 1. Carteles publicitarios de la II y IV edición de Jaén Ópera Joven.





Curso de Especialización

**Escena y movimiento en la ópera:
Una aproximación didáctica**

Del 12 al 14 de mayo de 2014
Universidad de Jaén

—Profesorado
Susana Gómez
Francisco García-Rosado
Guadalupe Soria Tomás
M^o del Coral Morales-Villar
Miguel Ángel López-Fernández

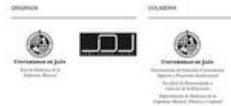
—Dirección
M^o del Coral Morales-Villar

—Coordinación
Mercedes Castillo Ferreira

—Más información
cmorales@ujaen.es
mcasti@ujaen.es

JAÉN ÓPERA JOVEN

IV Edición



Fuente: Universidad de Jaén

Jaén Ópera Joven, en su formato de curso de especialización universitaria, ha estado dirigido a un amplio colectivo: alumnado universitario de cualquier titulación, estudiantes de canto, artistas y aficionados a la lírica en general, pertenecientes o no a la comunidad universitaria.

La participación del alumnado en Jaén Ópera Joven se ha realizado a través de dos modalidades (activa y oyente) que determinará su intervención práctica en las diferentes sesiones que integran cada edición.

La selección del alumnado de la modalidad activa se lleva a cabo mediante la evaluación de un currículum artístico y formativo y de una audición (grabación audiovisual de un aria de ópera de libre elección) aportada por el candidato. Ambos materiales son valorados por tres jueces expertos constituidos por el profesorado del curso. El alumnado activo recibe clases magistrales de técnica vocal, repertorio e interpretación escénica y actúa en el concierto final ante el público. El proceso de formación es individual, con una duración aproximada de 5 días, en función de cada edición. Las *masterclasses* diarias tienen una duración de 40 minutos y son impartidas por un maestro de canto, artista lírico o un pianista repertorista de ópera de prestigio internacional. Durante esta sesión, el joven cantante interpreta 2 o 3 arias de ópera. El maestro realiza correcciones en el ámbito de la interpretación vocal, pronunciación, proyección de la voz y recursos estilísticos concretos en función del repertorio estudiado. El último día de formación, el docente asigna a cada cantante una de las obras trabajadas durante el curso para ser interpretada en un concierto final con público que forma parte de la programación de la temporada cultural de la Universidad de Jaén.

En la edición VII (2018) también se añadieron otros cuatro talleres: 1) Taller individual sobre aspectos neuropsicológicos del canto, con una duración de 120 minutos por alumno, llevado a cabo por una especialista en neuropsicología; 2) Taller individual sobre el empleo de imágenes mentales en la enseñanza y estudio de la técnica vocal impartido por dos profesores de canto y un logopeda (40 minutos); 3) Taller individual sobre conciencia corporal en el canto lírico (80 minutos) realizado por dos fisioterapeutas expertos en posturología artística; y 4) Taller grupal sobre gestión de la carrera profesional del cantante lírico (120 minutos) impartido por un crítico especialista en ópera.

Por su parte, el alumnado oyente puede asistir de forma libre a las sesiones formativas (clases magistrales, conferencias, coloquios y talleres grupales), realizar consultas al profesorado especialista y conocer de

cerca el proceso de formación, preparación y producción del montaje de un espectáculo escénico, como es una ópera.

El carácter internacional de este proyecto se pone de manifiesto no sólo por el prestigio del profesorado artístico que ha participado, sino también por el alumnado asistente. En sus últimas ediciones, ha ido consolidando esta proyección internacional con la selección y participación de jóvenes cantantes de alto nivel procedentes de Italia, Ucrania, Alemania, Estados Unidos y México, entre otros, atraídos por el carácter del curso y la notoriedad de los docentes.

Los contenidos impartidos en las diferentes ediciones integran aspectos esenciales para perfeccionar la formación de los jóvenes intérpretes y la gestión de su carrera artística: técnica vocal, interpretación del repertorio operístico, escena y movimiento, historia de la enseñanza del canto y de la interpretación, revisión de los diferentes estilos de canto en la ópera, escenografía, artes visuales y ópera, conciencia corporal, neuropsicología del canto, crítica vocal y operística y proyección de la carrera del cantante. Para ello se ha contado con especialistas en la materia, artistas y maestros de referencia internacional en el ámbito de la ópera.

El repertorio de óperas elegidas para ser trabajadas e interpretadas a lo largo de las diferentes ediciones ha considerado diversos estilos y vocalidades del género lírico: el Barroco en las composiciones de G. F. Haendel y C. W. Gluck, el Clasicismo en las óperas de W. A. Mozart, el Belcanto de las obras de G. Rossini, G. Donizetti y V. Bellini, repertorio romántico francés de C. Gounod y G. Bizet y la gran ópera italiana de G. Puccini y G. Verdi, entre otros. En este sentido, el profesorado siempre ha valorado el tipo de voz de cada participante para orientarle en su repertorio idóneo. No en vano, es importante para los cantantes conocer las fortalezas y debilidades naturales de su instrumento cuando eligen las obras que van a interpretar. Deben ser capaces de decidir si pueden aprender e incorporar las técnicas necesarias para un género o estilo determinado dentro de su producción vocal. Desde una perspectiva ideal, el cantante debería ser flexible y capaz de reinventar su voz para adaptarla a cualquier situación, pero esa no es la realidad (Elliot, 2006, p. 2).

Jaén Ópera Joven ha hecho posible la interacción con otras entidades culturales de la propia Universidad, como el Coro y la Orquesta de la Universidad de Jaén. El Coro de esta institución ha participado de forma activa en las producciones de Jaén Ópera Joven, de manera especial en las sesiones formativas, los ensayos y representaciones finales. Esto implica “aún más de forma activa a la comunidad universitaria, ya que para la mayoría de los jóvenes integrantes del coro esta es su primera incursión en el género operístico, que podrán conocer desde dentro” (Europa Press, Jaén, 2012).

El carácter consolidado de Jaén Ópera Joven y el prestigio de sus cantantes motivó la participación de estos jóvenes intérpretes en el evento del “Concierto de presentación de la Orquesta de la Universidad de Jaén”, celebrado el 5 de octubre de 2017 en el Aula Magna de la Universidad de Jaén.¹⁵⁹

Además, con motivo de la celebración del Aniversario en la Universidad de Jaén *Ovidio: 2000 Años en 10 Días* en mayo de 2017 se representó la ópera *Apollo et Hyacinthus* de W. A. Mozart en el Aula Magna. Se trataba de una producción propia de la Universidad de Jaén que fue escenificada por los solistas de Jaén Ópera Joven y la orquesta de la Universidad de Jaén, bajo la dirección musical de Ignacio Ábalos, dirección escénica de Rafa Simón y dirección artística de M^a del Coral Morales, con enorme éxito de público.¹⁶⁰ Un año después, en marzo de 2018 se volvió a representar en la Iglesia de la Anunciación de Sevilla. Esta producción musical se enmarcó en el Proyecto Atalaya (Proyecto de trabajo en red de las Universidades Andaluzas en materia de Extensión Universitaria) y CICUS (Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla), contribuyendo así a la difusión cultural y generando valor social.

En la clausura de las distintas ediciones se han seguido diferentes formatos: recitales en los que se han interpretado arias, números de conjunto y concertantes y representaciones escénicas de pasajes o actos de ópera. Los jóvenes cantantes han contado siempre con el

¹⁵⁹ <https://acortar.link/jxXw7P> (acceso 21-12-21).

¹⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=xHXuAQWAJmw> (acceso 21-12-21).

acompañamiento musical al piano de los maestros repertoristas que participan como docentes en Ópera Joven. Es sin duda, “una forma de exponer lo que el alumnado ha estado aprendiendo durante el curso y demostrar su talento ante el público”.¹⁶¹

El nivel alcanzado por este programa formativo a lo largo de sus siete temporadas ha ido creciendo, como afirma el pianista italiano Giulio Zappa, repertorista de las grandes figuras internacionales de la ópera actual y profesor en las últimas tres ediciones de Jaén Ópera Joven:

En las ediciones que he participado ha ido mejorando de año en año, con un alto nivel del alumnado, muy internacional. Además, se ha desarrollado el entusiasmo de los chicos y chicas participantes y su amor por el canto y el deseo de convertirlo en un trabajo, porque al final aunque es un proyecto de la universidad su tarea es transformar lo que es un estudio en una profesión. Muchas veces elementos de técnica, de música y también de actitud física y de mentalidad se aprenden solo en cursos como estos, donde el nivel es tal que tenemos que pensar ahora mismo cuales son las necesidades más grandes que pide el mercado.¹⁶²

5. TRANSFERENCIA DE LOS RESULTADOS: DIFUSIÓN EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y PROYECCIÓN ARTÍSTICA

La relevancia de este Programa formativo internacional se pone de manifiesto en la amplia repercusión que ha tenido en los medios de comunicación. Desde su creación, además de la prensa local y los canales de comunicación universitarios, revistas especializadas en música y ópera se han hecho eco de Jaén Ópera Joven: *Ritmo*, *Ópera actual*, *Ópera World*.

El Programa TESIS de *Canal Sur Radio y Televisión* emitió un reportaje sobre Jaén Ópera Joven el 27 de mayo de 2011. El objetivo de este Programa divulgativo es acercar a la audiencia el trabajo, las actividades académicas, culturales y de investigación que realizan las universidades andaluzas. En este sentido, Jaén Ópera Joven auna investigación científica y cultura en el contexto académico de la Universidad de Jaén.

¹⁶¹ <https://tv.ujaen.es/video/5f117ffa8f4208096b8b4567> (acceso 21-12-21).

¹⁶² <https://tv.ujaen.es/video/5f117ffa8f4208096b8b4567> (acceso 21-12-21).

La revista científica *El Genio Maligno (Revista de Humanidades y Ciencias de la Educación)* colaboró en la II Edición Jaén Ópera Joven: “Una furtiva lágrima”, curso de especialización en Técnica Vocal y Escénica en la Ópera celebrada en 2011.

La grabación de audiovisuales sobre diferentes ediciones de Jaén Ópera Joven, así como de los conciertos de clausura ponen de manifiesto la difusión este evento cultural. En ellos, encontramos los testimonios de los docentes y artistas invitados y de los jóvenes cantantes que han participado, mostrando su alcance y proyección internacional. Profesorado de la talla del bajo-barítono Carlos Chausson o del pianista repertorista Giulio Zappa convierten a este programa formativo en un curso de alto rendimiento vocal y artístico.

Pero, no cabe duda que los grandes protagonistas son los cantantes jóvenes que han formado parte de las siete ediciones de Jaén Ópera Joven, muchos de ellos convertidos en realidades de la lírica actual como: las sopranos Carmen Buendía (Jaén), María Caballero (México), Xenia Cumento (EE.UU.), Rocío Faus (Granada), Teresa Villena (Granada), Sonia García-Quintero (Málaga), Carmen Mateo (Alicante), Marta Alba (Jaén), las mezzosopranos Anna Gomà (Barcelona) y Carolina Gilabert (Granada), los tenores Román Barceló (Almería), Juan de Dios Mateos (Almería) y Francisco Ariza (Jaén), los barítonos Pablo Gálvez (Granada), Andrés Merino (Málaga) e Ior Voievodin (Ucrania) y el bajo Francisco Crespo (Granada), entre otros.

A todos ellos, la Universidad de Jaén les ha brindado la oportunidad de crecer vocal y artísticamente, impulsando sus actuales carreras profesionales. El contacto directo con grandes artistas en activo les ha permitido ver una realidad, que como afirma el maestro Zappa les ayuda a

saber cómo actuar en un mundo que es al final laboral porque aunque es un arte es también un trabajo. Hay que ser capaces de relacionarse con los demás, con el equipo que al final se convierte en una pequeña familia en cada producción operística. Y por supuesto aquí también en Jaén Ópera Joven.¹⁶³

¹⁶³ <https://tv.ujaen.es/video/5f117ffa8f4208096b8b4567> (acceso 21-12-21)

6. CONCLUSIONES

El carácter innovador de Jaén Ópera Joven radica en esencia en hacer posible que la ópera acceda al contexto universitario y a partir de ahí se proyecte a la sociedad, convirtiendo de nuevo a la Universidad en generadora de valor social y cultural.

La percepción de que el público de la ópera es un contingente pequeño y elitista de la población concentrado en los grandes centros urbanos está siendo cuestionada por el éxito continuado de este género (Coward, 2014). De forma innovadora, Jaén Ópera Joven ha permitido mostrar que la ópera presenta numerosos puntos de coincidencia con los intereses actuales de ocio. Dos mundos que lejos de parecer antagónicos ofrecen ideas, argumentos, estéticas y disciplinas que tienen mucho más que ver con el mundo contemporáneo de lo que se puede imaginar.

Los resultados de este trabajo ponen de manifiesto la necesidad en los contextos universitarios de este tipo de iniciativas culturales que cumplan con varias finalidades. Contribuyen a la apertura del género de la ópera a la comunidad universitaria en su totalidad y permiten introducir a los jóvenes el gusto por la música de calidad, las puestas de escena interesantes y actualizadas.

También suponen un importante impulso y respaldo a los jóvenes cantantes líricos, a los que se les ofrece la oportunidad de iniciar un camino hacia la profesionalización. Además las propias experiencias vitales de los artistas invitados aportan nuevas aproximaciones al hecho de cantar en sí. Es esencial que estos artistas que empiezan a dar sus primeros pasos, como dice Carlos Chausson, sientan que necesitan comunicarse con el mundo exterior con su voz cantada y que esto les guste tanto que esa felicidad la puedan transmitir a la gente que les escucha.¹⁶⁴

En programas como Jaén Ópera Joven, la universidad se convierte en un canal de transferencia de conocimientos y experiencias artísticas. Por tanto, queremos resaltar la importancia de la presencia de estas iniciativas culturales en el contexto universitario. La transferencia de estas

¹⁶⁴ "Jaén Ópera Joven" de la Universidad de Jaén. Programa TESIS de Canal Sur Radio y Televisión, emitido el 27 de mayo de 2011 en Canal Sur 2.

actividades se puede valorar, como es en el caso de Jaén Ópera Joven, nos solo por su enorme aportación social, sino también porque permite el desarrollo de innovadoras líneas de investigación científica. El interés sobre las nuevas metodologías en la enseñanza del canto y la interpretación hace posible la relación entre áreas y departamentos de diferentes campos universitarios.

Por otra parte, este tipo de programas formativos facilitan un aprendizaje informal en el ámbito de la música lírica. Las vivencias artísticas que proporcionan estas experiencias culturales a los participantes y asistentes no son siempre de fácil acceso. Para el público también resulta interesante conocer todo el trabajo que debe realizar un cantante para alcanzar la madurez artística antes de exponerse como profesional en un escenario de prestigio.

En palabras del director de escena Tete Cobo “se apaga la luz de sala se abre el telón y *Tutto è disposto*. Todo está preparado para empezar la gran ópera de la vida”.¹⁶⁵

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Nuestro agradecimiento a la Universidad de Jaén y al Vicerrectorado de Proyección de la Cultura y Deporte por su apoyo a la iniciativa artística Jaén Ópera Joven durante sus siete ediciones (2010-2018).

8. REFERENCIAS

Cowart, G. (2014). Audiencias. En H. M. Greenwald (Ed.), *The Oxford Handbook of Opera* (pp. 666-684). Oxford University Press.

Comino-Crespo, F. J. (2021). La higiene vocal: Evolución histórica del concepto. El Coaching como recurso en la terapia de la voz. En *Lenguajes del siglo XXI*. Thomson Reuters-Aranzadi (en prensa).

Green, B. y Gallwey, T. (1986). *The inner game of music*. Anchor Press / Doubleday.

Elliot, M. (2006). *Singing in Style*. Yale University.

¹⁶⁵ <https://www.cacocu.es/evento/programa-tesis-jaen-opera-joven/> (acceso 21-12-21).

- McGinnis, P. Y. (2010). *The opera singer's career guide*. The Scarecrow Press.
- Morales-Villar, M. C. Y Sáez-Zea, C. (2019). Utilización de imágenes mentales como recurso educativo en la enseñanza del canto: Implicaciones cognitivas. En J. Rodríguez Moreno, O. Zambrano Valdivieso y S. García Mirón (Eds.), *Nuevos enfoques para la docencia universitaria* (pp. 299-308). Pirámide.
- McCoy, S. (2014). Singing Pedagogy in the Twenty-First Century: A Look Toward the future. En S. D. Harrison y J. O'Bryan (Eds.), *Teaching Singing in the 21st Century* (pp. 13-20). Springer.
- Schindler, M. (2014). The Conservatorium Environment: Reflections on the Tertiary Vocal Setting Past and Present. En S. D. Harrison y J. O'Bryan (Eds.), *Teaching Singing in the 21st Century* (pp. 353-366). Springer.
- (2011). "Jaén Ópera Joven": Un programa formativo para jóvenes cantantes. *Ritmo*, 841, p. 22.

APLICACIÓN DE LA TECNOLOGÍA EN EL AULA DEL LENGUAJE MUSICAL: UNA PROPUESTA CON LA PLATAFORMA MOODLE

AMALIA GUERRERO ROCHA

Universidade de Santiago de Compostela. USC

MANUEL TIZÓN DÍAZ

Universidad Internacional de la Rioja. UNIR

1. INTRODUCCIÓN

Con la llegada de la pandemia, el uso de la tecnología ha proliferado en los centros educativos. Además, el tipo de uso que se puede hacer de ella es muy amplio. Tapia (2020) nos transmite, además, el enfoque que se le pueden dar a estas herramientas, como medios de aprendizaje, actividades educativas, productivas e integración pedagógica. Ya antes de esto, en el aspecto musical, y, como podemos ver en Calderón et al. (2019), la tecnología educativa se da en contextos de diversa índole, tales como educación primaria, secundaria, superior, formación habilitante o ámbitos con necesidades educativas especiales.

En relación a lo anteriormente comentado, los sistemas de gestión de aprendizaje (LMS: *Learning Management System*) son herramientas muy empleadas y fáciles de usar, ya que son muy intuitivas. Dentro de estas plataformas, encontramos el Moodle, el cual fue diseñado para conceder a los educadores y estudiantes una plataforma segura, robusta y libre donde se pueden crear y ofrecer entornos personalizados de aprendizaje gracias a su interfaz sencilla. El uso del Moodle ha demostrado ser muy útil en el aula, ya que, “favorece un alto nivel de control sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje” (Espigares, Bautista y García, 2020, p. 10). Por lo tanto, consideramos que es ideal para entornos virtuales de nivel académico; actualmente es el más usado por institutos y universidades del mundo, permitiéndonos métodos de aprendizaje

únicos y proporcionándonos multitud de recursos y posibilidades de comunicación entre docentes y alumnos.

En el caso de la música, encontramos algunos planteamientos en contextos de colegio o educación superior, pero localizamos menos en el entorno del conservatorio. En esta propuesta, planteamos una puesta en común de cómo herramientas que encontramos dentro el Moodle pueden ser empleadas en el conservatorio, concretamente en las Enseñanzas de Grado Elemental de la asignatura de Lenguaje Musical que se desarrolla en cuatro cursos académicos.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal o general de esta propuesta es presentar un plan de trabajo con ejercicios interactivos en la plataforma Moodle para alumnos de conservatorios de Grado Elemental en la asignatura de Lenguaje Musical.

A partir de ese objetivo general, se pueden derivar los siguientes objetivos específicos:

- Presentar una programación coherente basada en los contenidos y objetivos recogidos en el DECRETO 198/2007.
- Enumerar las distintas tipologías a trabajar, tales como la educación auditiva, la rítmica, la educación vocal y la teoría musical.
- Describir el tipo de ejercicios que se realizarán en el aula virtual del Moodle.
- Exponer por medio de ejemplos, los diferentes ejercicios que realizará el alumnado.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. EL EMPLEO DE LA TECNOLOGÍA Y EL APRENDIZAJE

Como ya comentamos anteriormente, la situación de pandemia que vivimos ha hecho que la tecnología tenga mayor protagonismo en el

contexto educativo. Nos hemos dado cuenta de que son necesarias e importantes, se puede seguir aprendiendo bajo cualquier circunstancia. Esta digitalización educativa nos permite continuar innovando y mejorando en cuestiones metodológicas ya que podemos a través de ellas fomentar, facilitar y aumentar el aprendizaje de nuestros alumnos. Otra de las muchas ventajas sería que se adaptan al ritmo del aprendizaje y pueden servir para afianzar, reforzar, interiorizar o ampliar contenidos. El uso de la tecnología en el aula y en casa (como herramienta educativa) se ha vuelto algo imprescindible.

Por otro lado, es evidente que el rol del alumno y del docente en el proceso de enseñanza aprendizaje ha cambiado, el discente tiene un papel activo y participativo en este proceso de aprendizaje y nosotros como docentes procuramos que mediante el empleo de estas nuevas herramientas digitales los aprendizajes sean significativos, involucrando continuamente a los alumnos, quienes asimilan los nuevos elementos, los interiorizan, los identifican y emplean en diversas actividades dominando de esta manera un lenguaje.

Por todo esto, la tecnología ha demostrado ser útil en cuanto al trabajo colaborativo. Trabajos como el de Carbajal, Ortega-Sánchez y Pérez-Hurtado (2020) demuestran el uso que se le puede dar a la aplicación whatsapp para fomentar esta interacción entre el alumnado. El *feedback* en este tipo de planteamientos es rápido y familiar para los/as alumnos/as, ya que, esta aplicación es una de las más empleadas hoy en día.

También, las TIC pueden ayudar a mejorar la autonomía entre los/as alumnos/as. Gómez y Williamson (2018) observan que, usando el Scratch, “el método ensamblario, la creación y concepción de proyectos, y el trabajo en grupo, fomentan la autonomía en el aprendizaje, a través de la toma de decisiones, la reflexión en cuanto al proceso de aprendizaje y la responsabilidad” (p. 80)

3.2. FACTORES QUE INFLUYEN EN EL APRENDIZAJE: ATENCIÓN Y MOTIVACIÓN

La atención está unida al nivel de motivación con el que contemos. Siguiendo a Reeve (1994), podemos distinguir dos tipos de motivación,

la extrínseca y la intrínseca. Nos referimos a motivación extrínseca cuando los estímulos motivacionales provienen del exterior y se espera una recompensa por el esfuerzo realizado. Por el contrario, la motivación intrínseca surge del interior de cada persona, sin ningún interés en recibir una compensación por ello.

Nuestra finalidad será conseguir que nuestros alumnos aprendan y que estas experiencias en el aula sean divertidas y enriquecedoras para ellos, si logramos esto, generaremos en ellos un interés que repercutirá en su atención, y como consecuencia, se obtendrán unos resultados más satisfactorios.

Una contribución importante que puede favorecer la atención y motivación en nuestros/as alumnos/as es la aplicación de las TIC, su utilización puede ser una importante herramienta para lograr que vivan el proceso de aprendizaje con entusiasmo.

La presentación de las tareas se realizará de manera ordenada mediante propuestas adecuadas al nivel del alumnado y la elaboración de ejercicios será diversa a través de materiales interactivos logrando así el estímulo necesario para practicar los diferentes parámetros que integran el lenguaje musical, del mismo modo esto permitirá al alumno la oportunidad de seguir ejercitándose fuera del aula.

3.3. EL MOODLE EN EL AULA

La plataforma Moodle se presenta como un entorno amigable para los docentes y alumnos. Encontramos una vasta bibliografía que demuestra que el empleo de esta plataforma puede ayudar en el proceso de aprendizaje. Por poner algunos ejemplos, Rizo (2019) expone una serie de características de gran interés para los usuarios de este entorno, ya que, Moodle está construido para el aprendizaje, es mundialmente probado y de confianza, está diseñado para soportar tanto la enseñanza como el aprendizaje, es sencillo de usar, gratuito, está siempre actualizado, es flexible, personalizable, es seguro y privado, y, puede usarse en cualquier momento, lugar y dispositivo. En relación a esto último, es altamente positivo que se pueda usar desde la tecnología táctil, ya que el

empleo de lo táctil ha demostrado mejorar el aprendizaje, la motivación y la actitud (Tizón, 2020).

Hilando con el empleo de la tecnología táctil, el uso de este entorno propicia la gamificación, tal y como plantean Cornellà y Estebanell (2018), quienes a través de este entorno crean clanes, avatares, insignias o barras de progreso. En esta propuesta se plantea este tipo de colaboración incluso a la hora de evaluar a sus compañeros.

El empleo del Moodle se ha usado en distintas disciplinas, tales como las matemáticas (García y Benítez, 2011) o los idiomas (Temjanovski, 2014); en el aspecto musical, y más concretamente en las enseñanzas del Grado Elemental de Música del Conservatorio, el uso del Moodle resulta especialmente interesante, aunque su uso parece estar marginado. En este entorno, lo que se ha conocido como “innovación educativa”, según Beatriz Ortega se ha excluido como prioridad a las plataformas de esta índole, tal y como apunta:

En el caso del profesorado de secundaria, bachillerato, FP e idiomas, la formación que reciben para innovar se suele concentrar en una asignatura concreta, en lugar de aplicar la innovación en el resto de las asignaturas, lo que dificulta la correcta preparación de estos futuros profesores en temas de innovación y TIC. (Ortega, 2018, p. 345; citado en Almansa, Van-Zummeren, y Haro (2019)

No obstante, encontramos algunas propuestas bastante actuales del uso del Moodle en el entorno de la enseñanza de música de Educación Secundaria. Pedrera (2020) propone como herramienta el Moodle Music, un entorno creado por Matti Jordman basado en entorno Moodle1 y planteado para entrenar el oído y aprender teoría musical. También se ha empleado el Moodle en contextos universitarios musicales con resultados muy positivos en el aprendizaje, tal y como demuestran Karikina, Singh y Valeeva (2019).

En Silva (2017) encontramos una acogida muy positiva por parte del alumnado. En este artículo, el cual usa esta herramienta para el aprendizaje de música brasileña, se demuestra que este entorno de aprendizaje favorece la interacción, interés y la adquisición de nuevos conceptos.

Con respecto al contexto escolar, concretamente en la asignatura de música, Esteve et al. (2012) encuentran que, empleando la herramienta de Moodle, los estudiantes tienen mayor facilidad para planificarse, perciben, además, que les ayuda a mejorar los resultados de cara a la evaluación continua, les ayuda en la motivación y que gracias a ello refuerzan los contenidos de la asignatura.

4. METODOLOGÍA

En la elaboración de este plan de trabajo hemos tenido presente una programación de aula para la asignatura de Lenguaje Musical basada en los objetivos, contenidos y criterios de evaluación recogidos en el DECRETO 198/2007, de 27 de septiembre, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas elementales de música en los Conservatorios de la Comunidad Autónoma de Galicia, reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

A la hora plantear el trabajo de la asignatura de Lenguaje Musical hemos dividido la materia en cuatro apartados:

1. Apartado Rítmico
2. Apartado de Entonación
3. Apartado Auditivo
4. Apartado Teoría Musical – Práctica

Dentro del apartado rítmico encontramos presentaciones de figuras nuevas, lecturas rítmicas, imitaciones y pequeñas improvisaciones. Centrándonos en el segundo apartado, en el de entonación, tenemos cantos a capela, entonaciones con ostinatos rítmicos y lecciones de entonación con diferentes acompañamientos de instrumentos. En la parte auditiva trabajamos el reconocimiento de notas, figuras, compases, tonalidades, acordes, realización de dictados tímbricos a una y dos voces, etc. sin olvidar que todo este trabajo siempre estará realizado en base a lo que estamos aprendiendo en el resto de los apartados, así de esta forma los unificamos. Y, en cuanto a la teoría musical tenemos presentaciones del tema a tratar y vídeos interactivos, en los cuáles explicamos los diferentes contenidos y, por último, actividades interactivas de diferentes tipos, donde los alumnos ponen en práctica todo lo aprendido.

¿Cómo implantaremos el Moodle en el Aula de Lenguaje Musical? Podemos plantearlo de dos formas:

1. Como apoyo de la enseñanza presencial y material adicional que el alumno usará dentro y fuera del aula.
2. Como ausencia de la enseñanza presencial, en ambos casos el uso de aplicaciones dentro de la plataforma Moodle, puede ser un añadido más para que la enseñanza de las asignaturas pueda adaptarse de una forma más rápida, eficaz y entretenida a esta nueva forma de impartir nuestra materia que a raíz de la pandemia estuvo muy presente.

En ambos casos, al realizar este tipo de actividades, el docente es el creador de contenidos y el alumno lo usará cuando pueda, estableciéndose de esta forma una docencia asíncrona.

Debemos tener presente que en la enseñanza reglada debemos partir de la práctica antes del planteamiento conceptual, es decir, partir de los contenidos procedimentales. Los métodos empleados deben ser consecuentes con el currículo, si bien es cierto que éste es adaptable pero la elección de los materiales serán responsabilidad del docente.

Concretamente en las enseñanzas propias del Conservatorio de Música, dado el contexto en el que nos encontramos, debemos partir de unos principios básicos a tener en cuenta a la hora de utilizar un método determinado:

1. Potenciar la participación del alumno en el proceso.
2. Promover capacidades y destrezas fundamentales para que el alumno “aprenda a aprender” y para desarrollar su autonomía e iniciativa personal.
3. Que el aprendizaje sea significativo, poder relacionar lo nuevo con lo que ya sabía, a nivel musical y extramusical; además de garantizar la funcionalidad de lo aprendido.
4. En relación con el docente, su papel es de guía, orientador, dar soluciones y opciones, y estimular al alumno al hecho artístico. El alumno es el protagonista.
5. Atender a la heterogeneidad del alumnado.

6. Potenciar la motivación, presentando los contenidos de manera atractiva y estimulante.

Además de todas estas pautas, a través de los criterios de evaluación se valorarán los resultados y se podrá, con ello, orientar al alumno en su aprendizaje. La evaluación deberá ser continua y personalizada.

4.1. RECURSOS DENTRO DE MOODLE

Dentro del Moodle tenemos un amplio abanico de opciones que nos permitirán seleccionar el programa que mejor se adapta al ejercicio interactivo que queremos realizar. Cerca del 90% de los ejercicios de esta propuesta se realizarán empleando el H5P, con su uso podremos crear:

- Actividades interactivas. Por contenido interactivo entendemos aquellas que implican una interacción por parte del alumno. A continuación, vemos algunas de estas herramientas de manera más detallada.



Drag and Drop. Permite crear actividades de arrastrar y soltar al lugar correcto imágenes.



Drag the words. Consiste en crear un texto con huecos en blanco en el que arrastraremos las palabras que están fuera del texto al sitio correcto.



Imagine Pairing. Es un drag and drop en el que arrastraremos cada imagen con su pareja.



Image Choice. Se crea una pregunta donde hay diferentes imágenes y las respuestas serían señalar las correctas dentro de las alternativas que nos dan.



Image Sequencing. Se basa en colocar las imágenes en el orden correcto.



True / False Question. En esta actividad los alumnos tendrán que indicar si la respuesta a cada pregunta que les hacen es verdadera o falsa.

Cabe destacar que en todas estas actividades tenemos la opción de añadir imágenes y audios.

- Cuestionarios: los cuestionarios se pueden utilizar como encuestas o preguntas abiertas, se pueden utilizar preguntas de opción múltiple o preguntas de entrada de texto.



Fill in the Blanks. Se crea un texto donde el alumno tendrá que rellenar las palabras que faltan.



Mark the words. En un texto o en preguntas marca las palabras correctas a las preguntas que nos plantean.



Multiple Choice. Se realizan preguntas con diferentes opciones y tendrán que seleccionar la respuesta correcta.

- Infografías: pueden servirnos como mapas conceptuales.



Course Presentation. Con esta herramienta podemos realizar infografías, explicaciones, etc. Es un recurso muy completo ya que podemos añadir contenidos interactivos dentro de la presentación para que los alumnos puedan realizar actividades relacionadas con los contenidos que se exponen en la presentación. Además, estas tareas pueden ser evaluables.

- Juegos de tarjetas de memoria donde podremos emparejar sonidos semejantes, también imágenes iguales o combinar ambas.



Memory Game. Con estas tarjetas de memoria donde tendrán que emparejar los iguales, tenemos la opción de insertar un texto explicativo y motivador cuando los alumnos acierten las parejas.

- Presentaciones: son propuestas para presentar contenidos de manera personalizada, pueden ser creativas con texto, imágenes, audios y también presentaciones en 3D. Además, incluye una opción muy interesante en la que se pueden integrar ejercicios en las presentaciones, agregando opciones múltiples, completar los espacios en blanco, textos y otros tipos de interacciones (imágenes, audios).



Interactive Book. Con esta herramienta podemos crear presentaciones, infografías, etc. todo de manera personalizada. Además, incluye una opción muy interesante en la que se pueden integrar ejercicios en las presentaciones, agregando opciones múltiples, completar los espacios en blanco, textos y otros tipos de interacciones (imágenes, audios).

- Tarjetas y Flashcards: Son plantillas para realizar tarjetas de aprendizaje que se voltean para comprobar el conocimiento asociado a una imagen, un sonido o un texto, combinando si lo deseamos imágenes con preguntas y respuestas.



Dialog Cards. Tarjetas de imágenes que nos sirven para presentar diferentes contenidos, se giran y se puede ampliar la información con texto y audio.



Flashcards. Tarjetas donde el alumno tendrá que responder a la pregunta en base a la imagen que ve.

- Vídeo interactivo: a un vídeo nos permite ir agregando preguntas para completar con espacios en blanco y otros tipos de interacciones.



Interactive Video. Gracias a esta herramienta podremos crear vídeos enriquecidos con interacciones del alumno, el vídeo se parará y se irán planteando diferentes preguntas al alumno y tendrá que ir respondiendo mientras el vídeo transcurre.

- Dictation: el alumno podrá responder con su propia voz a pequeñas improvisaciones rítmicas o melódicas.



Dictation. Creación de audios con feedback instantáneo por parte de los alumnos.

- Herramientas de gamificación. Dentro del H5P encontramos diferentes juegos que podemos crear de gamificación.



Crossword. A los alumnos les encantan los crucigramas, gracias a esta herramienta podremos crear nuestros propios crucigramas con los contenidos o temática que estemos trabajando en el aula.



Quiz. A través de este recurso crearemos preguntas de distintos tipos (verdadero-falso, rellenar huecos, elegir la opción correcta, etc).



Find the Words. Se trata de una sopa de letras que adaptaremos a los contenidos que estamos trabajando en el aula.

Todas las herramientas que acabamos de ver son algunas de las que se encuentran dentro del H5P, pero también existen otras opciones interesantes dentro del Moodle que vamos a ver a continuación.



Archivo



Archivo. Con este recurso podemos arrastrar cualquier archivo de audio mp3 o documentos en PDF y Word. De esta forma. Podemos presentar sencillamente los materiales que estemos trabajando en el aula.



Chat



Chat. El chat favorece los procesos de comunicación, gracias a el comunicarnos unos con otros propiciando de esta manera el aprendizaje activo, el alumno se implica y fomentamos un aprendizaje colaborativo.

los



Cuestionario



Cuestionario. En este módulo de cuestionario docentes pueden crear una gran variedad de preguntas y de esta forma obtener una retroalimentación del alumnado. Dentro de los cuestionarios podemos crear diferentes tipos de preguntas: casillas de verificación, opciones desplegables, cajas de texto, etc.



Foro



Foro. Los foros pueden generarse de diferentes maneras, pueden ser foros de dudas, foros de debates o de aprendizaje.



Glosario



Glosario. Les permite a los participantes crear una lista de definiciones, algo muy parecido a un diccionario que podrán ir completando a lo largo del curso, pudiendo ser una actividad colaborativa.



Página



Página. Gracias a este recurso podemos añadir un enlace de una página web, en este caso es muy útil si creamos una actividad en otra plataforma como Genially, Wordwall, Educaplay, etc. así los alumnos tendrán acceso directo a ese material.



URL

Tarea. Cuando agregamos este recurso, los alumnos podrán compartir con nosotros sus tareas y enviar audios o archivos en PDF o Word. Los trabajos tendrán fecha y hora de entrega, los profesores lo calificarán y podrán anotar una retroalimentación.

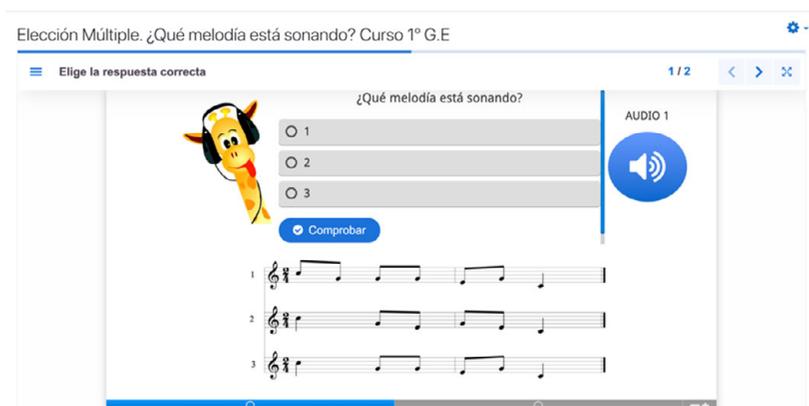
URL. Añadimos una actividad o recurso de otra página web.

1.2. EJEMPLOS DE LOS RECURSOS DE MOODLE PARA IMPLEMENTAR EN EL AULA DE LENGUAJE MUSICAL

En este apartado veremos más detalladamente algunos ejemplos prácticos de algunas de estas herramientas que acabamos de mencionar aplicándolas a nuestra asignatura de Lenguaje Musical y mencionando en qué apartado la trabajaremos. Cabe mencionar que estas actividades están bajo una licencia de Creative Commons y pertenecen a nuestra autoría.

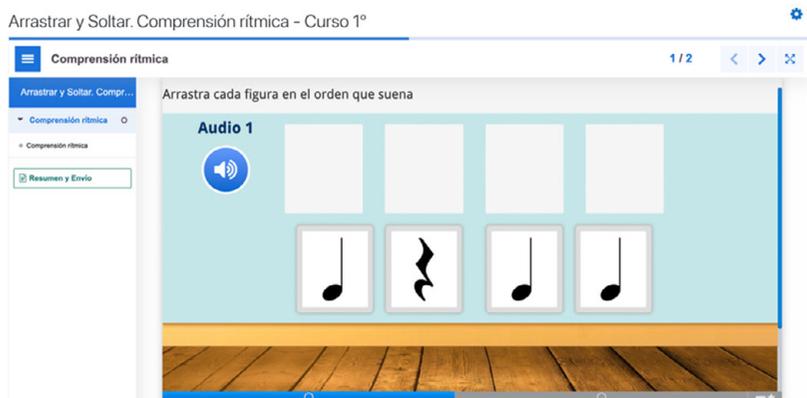
1. **Multiple Choice.** En esta actividad auditiva los alumnos escucharán un audio y deberán elegir la respuesta correcta indicando si la melodía que suena es la 1, 2 o 3.

FIGURA 1. Elección Múltiple. ¿Qué melodía está sonando?



2. **Drag and Drog.** Una actividad divertida con la que nuestro alumnado podrá interiorizar las nuevas figuras rítmicas que estamos aprendiendo a través de la audición. En primer lugar, escucharán el audio y después arrastrarán cada figura en el orden

FIGURA 2. Comprensión rítmica



3. **Interactive Book.** Con esta herramienta los alumnos realizarán un dictado melódico-rítmico con los sonidos que explica la tarea. Otra actividad para desarrollar el oído musical con la que escucharán el audio e irán anotando en su cuaderno el dictado, cuando lo tengan hecho podrán comprobar el resultado en el apartado solución.

FIGURA 3. Dictado melódico-rítmico

The screenshot shows a digital interface for a music dictation exercise. At the top, the title reads "Libro Interactivo. Dictado melódico-rítmico: Do4, Mi4, Sol4, Do5 - Curso 1º G.E". Below the title, there is a navigation menu with "Dictado 3/4" selected. The main content area features a small image of a dog wearing headphones. To the right of the image, the instruction "Escribe en tu cuaderno el siguiente dictado, después comprueba tu resultado en el apartado 'solución'." is displayed in red. Below the instruction is a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The staff contains a single note (D4) followed by a bar line. Below the staff, there are two audio player controls labeled "Compases 1-2" and "Compases 3-4". The interface is clean and user-friendly, with a blue and white color scheme.

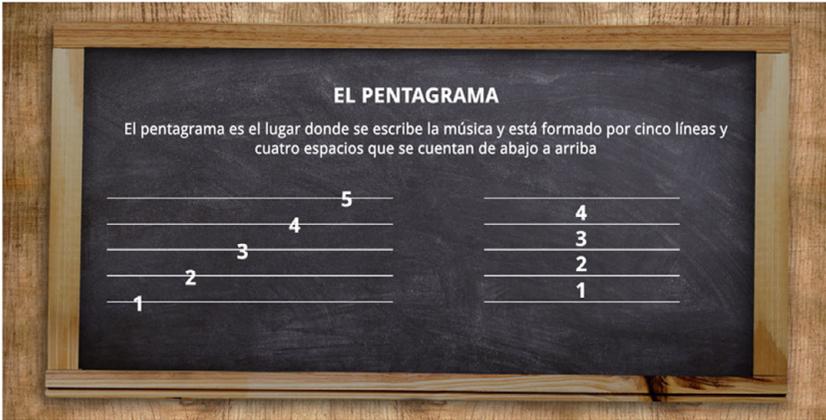
FIGURA 4. Solución dictado melódico-rítmico

The screenshot shows the solution for the dictation exercise. The interface is similar to Figure 3, but the main content area is now a solid red background with the word "Solución" centered in white. Below the red background, a musical staff with a treble clef and a 3/4 time signature is displayed. The staff contains the following notes: a quarter note (D4), an eighth note (E4), a quarter note (F4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F4), a quarter note (E4), and a quarter note (D4). The interface is clean and user-friendly, with a blue and white color scheme.

- 4. Course Presentation.** En esta explicación teórica presentamos a los alumnos a través de un esquema el pentagrama.

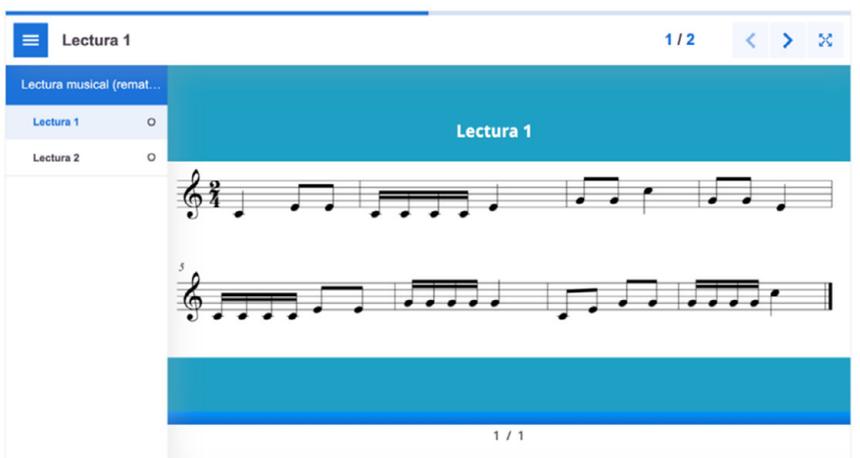
FIGURA 5. El pentagrama

Presentación. El pentagrama - Curso 1º G.E



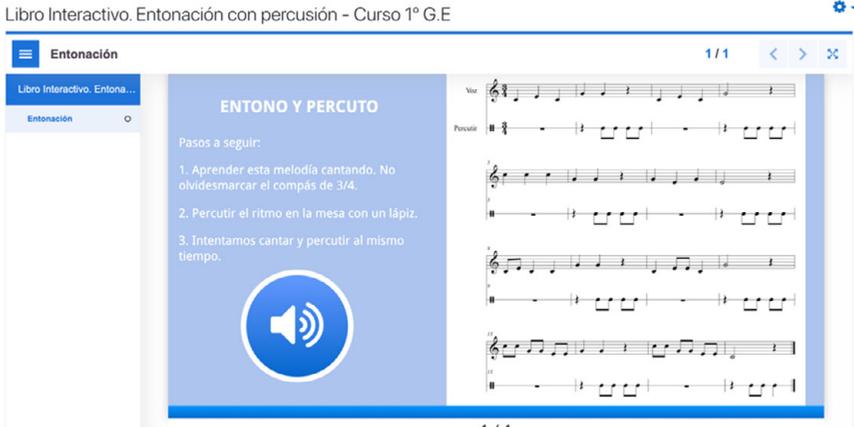
Otra opción sería seleccionar Course Presentation, nos da a elegir diferentes recursos, si elegimos Interactive Book podremos crear un libro con diferentes lecturas rítmicas, tendremos opción de añadir audios y otras imágenes, personalizando en cada momento los ejercicios.

FIGURA 6. Lectura rítmica



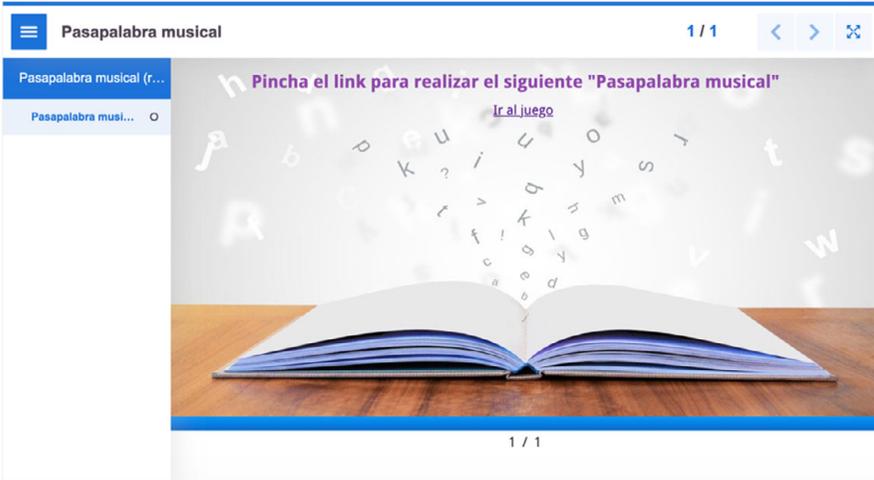
También podremos crear actividades para trabajar la entonación, en este ejemplo vemos una melodía a capela acompañada de un ostinato rítmico.

FIGURA 7. Entonación con ritmo percutado



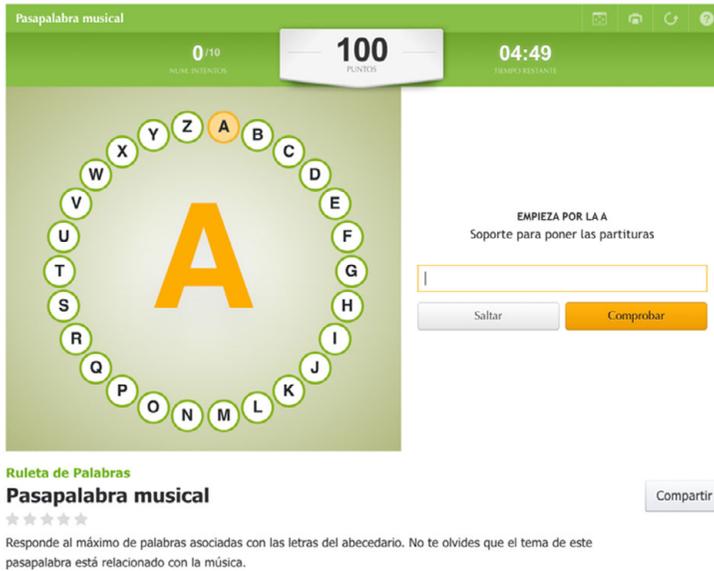
Como vemos es un recurso muy completo, otra de las opciones que nos ofrece sería la de crear una actividad en el que ponemos un enlace web que nos lleve a otra página donde hayamos preparado otra actividad.

FIGURA 8. Interactive Book enlace Educaplay



En este caso, cuando el alumno pinche en ir al juego lo llevará a la página de Educaplay en la que creamos esta divertida ruleta musical de palabras.

FIGURA 9. Pasapalabra musical con Educaplay



5. **Image Sequencing.** Una actividad teórico-práctica en la que tendrán que ordenar las figuras musicales de menor a mayor duración arrastrando cada imagen, al final del ejercicio comprobarán si es correcto el orden que proponen.

FIGURA 10. Ordenamos figuras musicales



6. **Imagine Pairing.** Relacionamos cada armadura con su tonalidad arrastrando las armaduras a los nombres de las tonalidades, una manera de llevar la teoría a la práctica de una forma lúdica.

IMAGEN 11. Tonalidades y armaduras

Parejas. Tonalidades - Curso 2º G.E

Relaciona cada armadura con su tonalidad arrastrando las imágenes de izquierda a derecha.

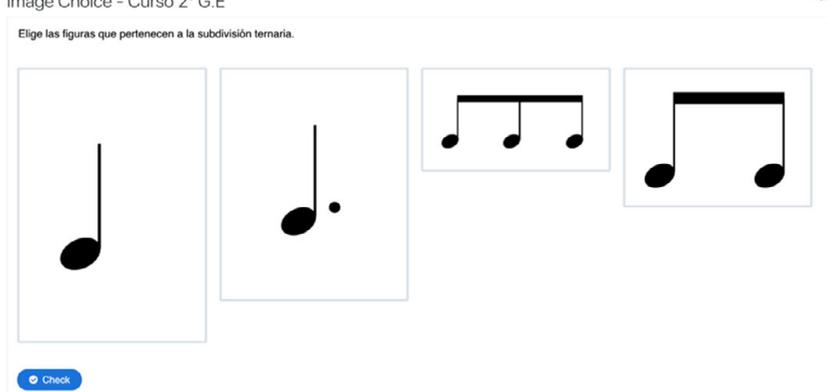


7. **Image Choise.** En esta actividad teórica los alumnos deberán señalar las figuras que pertenecen a la subdivisión ternaria.

IMAGEN 12. Figuras subdivisión ternaria

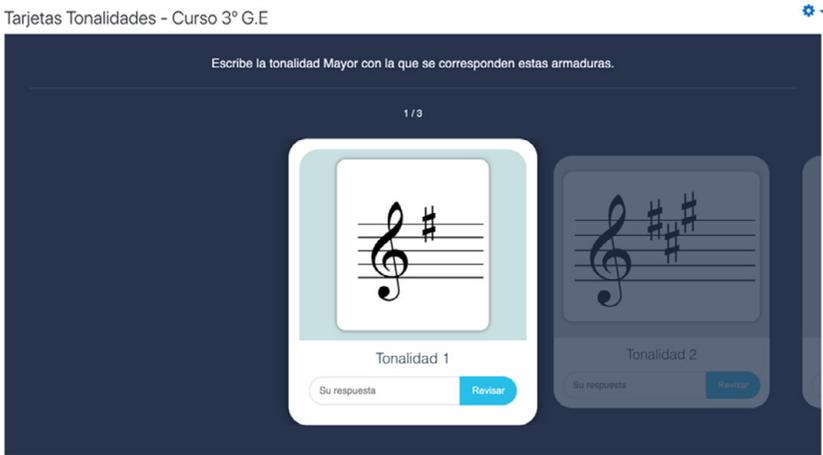
Image Choice - Curso 2º G.E

Elige las figuras que pertenecen a la subdivisión ternaria.



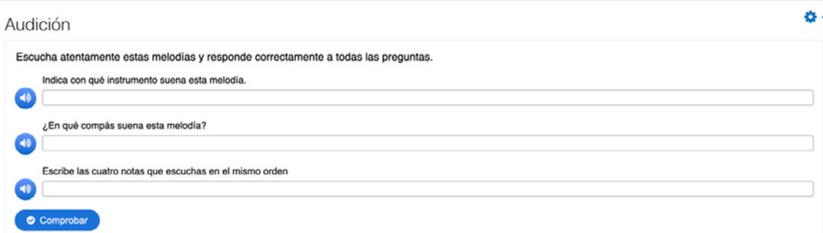
8. **Flashcards.** Con estas tarjetas podemos practicar las tonalidades, los alumnos responderán a cada una de ellas y comprobarán el resultado antes de pasar a la siguiente.

IMAGEN 13. Tonalidades mayores



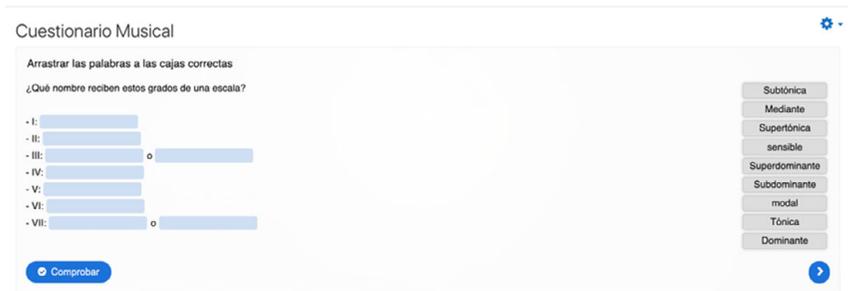
9. **Audición.** Escuchando los diferentes audios podrán contestar a las preguntas.

IMAGEN 14. Audición activa



10. **Drag the words.** En este cuestionario musical afianzaremos los nombres de los grados de la escala.

IMAGEN 15. Arrastra las palabras



11. **Memory Game.** Al pinchar cada tarjeta se escuchará un audio, en este ejemplo, el alumno deberá encontrar los timbres gemelos.

IMAGEN 16. Timbres gemelos



12. **True / False Question.** Planteamos preguntas en las que los alumnos tendrán que responder si es verdadero o falso.

IMAGEN 17. Verdadero/ Falso



13. **Fill in the Blanks.** Rellenar los huecos de frases o textos con los contenidos que estamos interiorizando siempre es divertido para el alumnado.

IMAGEN 18. Rellena los huecos



Por último, destacamos que casi todas estas actividades que van a realizar los alumnos se autocorrijen solas y tenemos la opción de evaluar cada una de ellas permitiendo al docente hacer comentarios e incluso

habilitar una rúbrica para cada tarea. Al mismo tiempo las actividades pueden estar ligadas a las competencias de aprendizaje.

5. CONCLUSIONES

Hemos presentado un proyecto coherente con los contenidos y objetivos del DECRETO mencionado en el apartado de objetivos de la presente investigación. Para tal fin, hemos allanado el camino poniendo en valor la importancia de la tecnología en la enseñanza, incluyendo los factores que influyen en el aprendizaje, todo ello en conjunción con la tecnología, y más concretamente el Moodle, plataforma que posibilita estos entornos para los docentes y alumnos.

Los ejercicios que se han mostrado y su secuenciación responden a la reflexión de qué elementos se deben aprender, a qué ritmo y con qué criterio. Se ha buscado la amenidad, el dinamismo y la familiaridad del discente con el entorno.

Todos los ejemplos mostrados en este trabajo pueden servir como punto de partida para la realización de un proyecto que involucre a las diferentes especialidades y contextos musicales, es decir, en un entorno educativo distinto, tanto a nivel cualitativo como cuantitativo.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almansa, A., Van-Zummeren, G., y Haro, R. (2019). Funcionalidades de Moodle y Edmodo en las enseñanzas medias y superiores. *Revista De Comunicación De La SEECI*, (50), 87-105. <https://doi.org/10.15198/seeci.2019.50.87-105>
- Calderón, D., Cisneros, P., García, I. D., Fernández, D. y de las Heras Fernández, R. (2019). La tecnología digital en la Educación Musical: una revisión de la literatura científica. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 16, 43-55. <http://doi.org/10.5209/reciem.60768>
- Carbajal, B., Ortega-Sánchez, N. G., y Pérez Hurtado, M. J. (2020). Trabajo colaborativo mediante la aplicación de whatsapp para el aprendizaje. *Boletín Científico INVESTIGIUM De La Escuela Superior De Tizayuca*, 5(10), 15-21. <https://doi.org/10.29057/est.v5i10.4969>

- Cornellà, P.; Estebanell, M. (2018). GaMoodlification: Moodle al servicio de la gamificación del aprendizaje. *Campus Virtuales*, 7(2), 9-25.
- Espigares, M.J., Bautista, J.M. y García, M. Evaluations in the Moodle-Mediated Music Teaching-Learning Environment. *Tech Know Learn* (2020). <https://doi.org/10.1007/s10758-020-09468-0>
- Esteve, J. M.; Molina, M. A.; Espinosa, J. A.; Botella, M. T. y Esteve, R. P. (2012) *Participación del alumnado en la asignatura Música en Primaria a través de la plataforma Moodle*. Poster presentado en X Jornades de Xarxes d'Investigació en Docència Universitària. Disponible en: <https://web.ua.es/va/ice/jornadas-redes-2012/documentos/posters/246008.pdf>
- García, L, y Benítez, A. (2011). Mathematical competencies developed in virtual environments of learning: the case of MOODLE. *Formación universitaria*, 4(3), 31-42. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-50062011000300005>
- Gómez, E. y Williamson, G. (2018) Autonomía y TIC en el aprendizaje de jóvenes y adultos: pedagogía socio-crítica a través de talleres de scratch. *Praxis educativa*. 22, 71-80 <http://dx.doi.org/10.19137/praxiseducativa-2018-220308>
- Karkina, S., Singh, B., y Valeeva, R. (2019). Signature Pedagogies of Music Learning by the Means of MOODLE across Russian and Indian Approach. In *Proceedings of the Seventh International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality* (pp. 575–581). Association for Computing Machinery. <https://www.doi.org/10.1145/3362789.3362848>
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (LOE): <http://www.boe.es/buscar/pdf/2006/BOE-A-2006-7899-consolidado.pdf>
- Ortega, B. (2018). Directrices pedagógicas para la docencia de innovación y TIC en la formación de futuros docentes, en Roig-Vila, R. (Ed.). *El compromiso académico y social a través de la investigación e innovación educativas en la Enseñanza Superior* (345-355) Octaedro.
- Pedreira, S. (2020). Ejercicios de teoría musical en Moodle Music. *Eufonia: Didáctica de la Música*. 85, 82-84.
- Reeve, J. (1994) *Motivación y emoción*. Mc Graw-Hill.
- Rizo, M. (2019). Aprendizaje con MOODLE. *Revista Multi-Ensayos*, 4(8), 18–25. <https://doi.org/10.5377/multiensayos.v4i8.9448>
- Silva, R. J. (2017). Análise do rendimento dos alunos com o uso do AVA Moodle como ferramenta de apoio na disciplina Música Brasileira. *Revista Internacional De Educação Superior*, 3(1), 134–149. <https://doi.org/10.22348/riesup.v3i1.7681>

- Tapia, C. (2020). Tipologías de uso educativo de las Tecnologías de la Información y Comunicación: una revisión sistemática de la literatura. *Revista Electrónica De Tecnología Educativa*, (71), 16-34. <https://doi.org/10.21556/edutec.2020.71.1489>
- Temjanovski, Riste (2014) Challenges of information technology and supply chain management in logistic sector: with an overview of Quehenberger logistics in Macedonia. En: *Impact of internet on Business Activities in Serbia and Worldwide*. MECD (2006, MAYO)
- Tizón, M. (2020) Creación de un proyecto musical a través del ipad: una propuesta para el conservatorio. *Hekademos*, 29 (66-76)

MÁS ALLÁ DEL TEXTO: LA SONORIDAD DE LA DRAMATURGIA LOPESCA O LA FUNCIÓN FESTIVA¹⁶⁶

ROSA AVILÉS CASTILLO
Universitat de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN

La siguiente comunicación se inserta dentro de la línea de estudio del grupo de investigación «Digital Música Poética»¹⁶⁷ financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación desde 2011 cuando nació con el objetivo de recoger toda la información literaria y musical sobre poesía cantada, bailada y musicada en el teatro del Siglo de Oro español. Una ardua tarea en la que los filólogos y musicólogos del equipo trabajamos imbricando nuestros campos de estudio mediante una metodología interdisciplinaria como así lo hicieran en el siglo áureo dramaturgos y músicos.

En la larga tradición teatral española, la música ha tenido siempre un lugar preponderante en las representaciones desde tiempos remotos: desde el medievo, pasando por el Renacimiento y, especialmente, en el Siglo de Oro, donde dramaturgia y música caminaban de la mano. Sin embargo, las canciones que escritores como Félix Lope de Vega incluyeron en sus comedias no parecían haber despertado el interés de los estudiosos, quienes, durante muchos años, vinieron asegurando que la inclusión del ejercicio musical tan sólo respondía al contenido del exigente público de los corrales de comedias, siempre celebratorio de escuchar música en las representaciones.

¹⁶⁶ Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación "Digital Música Poética: base de datos integrada del Teatro Clásico Español" (ASODAT), dirigida por Lola Josa (PID2019-104045GB-C53, Ministerio de Economía y Competitividad y FEDER).

¹⁶⁷ En adelante, DMP.

El objetivo de la presente monografía es demostrar cómo ambas disciplinas, la dramaturgía y la musical, avanzaron en armónica sintonía bajo la pluma lopesca. A la luz de comedias importantísimas como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Con su pan se lo coma* o *Fuente Ovejuna* se abordará la función festiva de unas canciones que Lope de Vega no incluyó únicamente para asegurar el éxito en escena, sino que con ellas se persiguieron otros objetivos como se tendrá ocasión de comprobar.

Se trata, en definitiva, de desarticular aquellas voces decimonónicas que hasta hace unos años invadieron con sus ecos una parcela filológico-musical que en la actualidad está siendo revisada para validar como vehículo óptimo de aproximación a aquel otro lenguaje, el musical, tan cuidado por Lope en sus comedias. Unas comedias, recuérdese, escritas para ser representadas y en las que, por lo tanto, la palabra, también la palabra cantada, se robusteció de una relevancia que en un inicio los estudiosos no supieron estimar:

Las casas de comedias de multitud de villas y ciudades peninsulares carecían del espacio necesario para soportar apariencias y tramoyas de complicado hacer, por lo que la escena se veía reducida al recurso del texto como fórmula para imaginar los cuadros escénicos contando con un público bien entrenado para tales menesteres iconográficos. [...] Se trata, pues, no tanto de una cuestión de vanguardia teatral de nuestros dramaturgos sino más bien de unas limitaciones técnicas que les obligaban a resolver con otros recursos (el diálogo, la música, el vestuario, las señales, etc.) la representación (Biedma, 2005: 73-74).

2. EL TONO TEATRAL Y LA TRAMA. TIPOLOGÍAS

En su estudio *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, María Asunción Flórez diferencia entre aquella música a la que la autora denomina “incidental”, caracterizada por funcionar en las obras como mero ornamento, porque su supresión no conlleva ninguna modificación esencial en el objetivo último que el dramaturgo persiguió. Y aquella otra, la “integrada”, que ya tiene un peso mucho más consolidado dentro de la composición, porque el autor la engarzó tan profundamente con el tejido compositivo de la comedia que su simple

modificación y, por supuesto, su eliminación, la transformaría por completo, a ella o a alguna de sus partes:

A los dramaturgos se debe en gran parte, por tanto, no sólo la inclusión de la música en las representaciones teatrales, sino también cómo se introduce, pues aunque forma parte de las obras independientemente del género dramático del que se trate, no siempre tiene en ellas la misma importancia ya que si en ocasiones aparece simplemente como un elemento ornamental, por lo que estaríamos ante una música incidental, en muchas otras la música afecta a la propia estructura de la obra o a cualquiera de los elementos que la componen, bien sea la trama, los personajes o el lenguaje, y, entonces, deja de ser un mero adorno para convertirse en parte esencial de la obra, de manera que podemos hablar de música integrada (2006: 108).

Los resultados llevados a cabo durante estos diez años en DMP demuestran cómo en la gran mayoría de las veces, los tonos de las comedias para corral lopescas desempeñan funciones importantísimas orientadas tanto al argumento de la fábula teatral como a la propia estructura compositiva de las obras, porque estos tonos bien pueden ambientar, describir, preludiar, amonestar¹⁶⁸, etc. una escena como hacer nacer toda una obra de una simple seguidilla popular. Así pues, de todas las tipologías que hasta el momento se han alistado, en esta presentación se abordará la festiva a la luz de unas comedias comprendidas todas ellas en la etapa de madurez del Fénix de los Ingenios¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Hasta el momento, nueve son las funciones que pueden ejercer los tonos en la dramaturgia áurea. Vinculados con el argumento dramático, estas son: ambientación, descripción, preludio, amonestación, festiva, melancólica, persuasiva y evasiva, irónico-burlesca y opósito. Vinculadas con la estructura compositiva de las obras, las funciones se reducen a tres: interludio, introito y conclusión.

¹⁶⁹ La evolución de la dramaturgia lopesca se divide en tres períodos según la solidez y los matices que adquirieron sus personajes y sus tramas. Felipe Pedraza (2003 y 2009) estipuló la siguiente cronología: unos primeros años, «la conformación de la comedia» (de 1585 hasta 1604 aproximadamente), en que las obras de un joven Lope perseguían vivazmente el impacto en el público. Una segunda etapa, «la madurez cómica» (hasta 1618), en la que se inserta su importantísimo tratado de *El Arte Nuevo*. Y un último período, «la madurez trágica» (hasta su defunción en 1635), donde las tramas son mucho más complejas.

3. LA FUNCIÓN FESTIVA

En su *Teatro de los teatros* Francisco Bances Candamo dejó constancia de la atalaya a la que el panorama teatral del siglo XVII elevó la música. Su naturaleza envolvente aseguraba el éxito en escena y fue esta una máxima que supieron intuir las primeras generaciones y aun continuar las siguientes¹⁷⁰ : “jamás ha estado tan adelantado el aparato en la escena, ni el armonioso primor de la música como en el presente siglo” (1970: 29).

La sagacidad lopesca no desaprovechó la oportunidad de seguir avivando el fragor con que su *vulgo* lo acogía. Con cada obra firmada por el Fénix se robustecía su ingenio y se ensanchaba su fama hasta quedar está contenida en un refrán “Es de Lope” nacido al calor de su público, pero que este ya usaba fuera de los corrales de comedias para indicar que una cosa, cualquiera que fuera, era buena, a imagen y semejanza de las comedias de su dramaturgo predilecto, “cuyo verso [era] más llano y fácil que [el] de otros” (Correas, 1967: 142).

La música en las representaciones parecía haberse convertido en uno de los ingredientes que encaminaban la pieza hacia los brazos del éxito y, por lo tanto, las escenas nupciales, las de bienvenida u otros festejos fueron aprovechados para engarzar tonos cantados que, además, por su diálogo con la realidad, dotaban a la comedia de una apariencia verosímil¹⁷¹ :

Weddings, religious festivals, welcomes, the outcome of contests or elections, the arrival of Spring, etc., are the most common types of celebrations in which songs are used to express the collective cheer and good feelings of friends and relatives or of an entire community, in an open and direct fashion (Umpierre, 1975: 60).

¹⁷⁰ Es cierto que el panorama musical de la primera mitad del siglo XVII difiere al de la segunda mitad, pero el elemento vertebrador, la música, no dejó de estar presente durante todo el siglo áureo. Para saber más sobre la música en la dramaturgia de Bances Candamo, véase, GILABERT, G., (2015). El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro. (Tesis doctoral dirigida por la Dra. Lola Josa Fernández). Barcelona, España: Universitat de Barcelona. Recuperada de http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/64003/1/GASTON_GILABERT_TESIS.pdf

¹⁷¹ No es esta una relación directamente proporcional. Es decir, una escena nupcial o una bautismal no conlleva necesariamente que se cante en ella, pero aun cuando Lope no amenizó con canciones este tipo de cuadros, la música calla lo que el dramaturgo quiso, con su ausencia, acentuar.

Sin embargo, el binomio celebración-música no es el que le otorga al tono cantado la función festiva, sino que detrás de esta deben acopiarse toda una serie de características que la extrapolan más allá de la mera diversión en escena. A este propósito, podría suponerse que estos tonos los agrupó Lope en un único género, el cómico, porque el adjetivo “festivo” queda desligado de cualquier atisbo trágico o de connotación oscura. La Real Academia Española (RAE) lo recoge en su tercera acepción como algo “alegre, divertido y gracioso” y en su cuarta, como algo “chistoso” y “agudo”. Ni rastro, por tanto, de ninguna conjetura sombría que lo vincule con el género dramático. Sin embargo, no todas las obras del Fénix con canciones que desempeñan la función festiva pertenecen al género de la comedia urbana o la villana, sino que muchas de ellas también se engloban bajo el género dramático, cuya definición abre ya las puertas a aquellas “acciones y situaciones tensas” y a las “pasiones conflictivas” (RAE).

Por lo tanto, a la luz de las comedias de Lope de Vega es un error, una asociación indebida, vincular la función festiva con piezas dramáticas desligadas de cualquier elemento trágico, porque precisamente es con el trenzado de estas dos naturalezas contrapuestas con el que juega Lope. Es ciertamente una mixtura muy barroca que responde al sentir de su época, “lo trágico en lo cómico” y que el Fénix supo trasladar a escena para lograr golpes de efecto, giros dramáticos con los que conmover al público de los corrales: “Lope parecía aficionado a pasar sin transición de una escena alegre a otra trágica, buscando el contrastar dos situaciones opuestas para acentuar más el dramatismo de ellas” (García de Enterría, 1962: 213).

De los múltiples cuadros que Lope aprovechó para engarzar tonos con función festiva (bodas, elecciones de alcaldes, fiestas de homenaje y de bienvenida, etc.) esta monografía se centrará, por una cuestión formal, en la celebración de los desposorios de las que Lope se sirvió como punto de partida para alcanzar otras empresas, dramáticas y/o personales, que también palpitan tras la aparentemente rasa “función festiva”.

4. LA CELEBRACIÓ DE UNOS DESPOSORIOS

Buena parte del corpus dramático lopesco hunde sus raíces en Eros. El Amor alienta la maquinaria dramatúrgica del Fénix en un gran número de obras y por ello las escenas nupciales fueron muy socorridas en su teatro, porque el amor debía estar siempre bendecido por la institución sagrada del matrimonio. La celebración de unos desposorios presentaba, además, un pretexto idóneo para contentar al público de los corrales de comedias, siempre hambriento de escuchar canciones sobre el escenario, las más de las veces conocidas, aunque muchas de ellas enmendadas por la pluma de Lope.

La escena teatral española había cambiado con la irrupción del nuevo siglo y en los albores de 1600 los cuadros nupciales villanescos ya no podían interpretarse bajo el halo burlesco y socarrón con el que los dramaturgos los habían pincelado hasta finales del siglo XVI¹⁷². Hasta entonces la boda aldeana había perseguido “divertir al ciudadano a expensas del rústico” (Salomon, 1985: 576-577), pero en obras como *Peribáñez*, *Con su pan se lo coma* o *Fuente Ovejuna* la unión de los enamorados se celebra ya desligada “de ese caparazón cómico para llegar a ser un espectáculo teatral válido por lo pintoresco, su lirismo y su coreografía” (Salomon, 1985: 577).

Bajo la estela del principio de la verosimilitud que sustenta el andamiaje dramático lopesco, estos desposorios se acompañaban de canciones y bailes que, de seguro, exaltarían al público de los corrales. Unos espectadores acostumbrados a quedarse sin aliento tras escenas de aparente regocijo, porque conocían bien a Lope y sabían que tras esa dicha se aproximaba sigilosa la tormenta. Gustavo Umpierre analizó también estas canciones de boda en uno de los sub-apartados de su libro¹⁷³ y si bien es cierto que estas “reflect stereotyped expressions of joy and good will” (1975: 60), cabría matizar la lazada de estos tonos festivos con las acciones sucesivas, las cuales cargan la escena de una elevada tensión. Porque tras la pluma lopesca las canciones que ejercen la función festiva van ligadas, las más de las veces, a la intensificación trágica. Es un

¹⁷² Para saber más véase, Salomon, N., (1985). «La boda y el bautizo aldeanos». Lo villano en el Siglo de Oro. Madrid, España: Castalia, pp. 576-606.

¹⁷³ Véase, «Songs of Celebration». Songs in plays of Lope de Vega: a study of their dramatic functions. London, Reino Unido: Tamesis, pp. 60- 66.

vínculo recurrente sobre todo en escenarios nupciales donde el deleite de los recién casados se acompaña con música y baile para sobrecoger al espectador con la ruptura de tal malograda felicidad. Sin embargo, antes de que se produzca ese resquebrajamiento, el canto y el baile han alimentado las almas de todos los personajes que se encontraban sobre las tablas.

5. NUPCIAS DE PERSONAJES PROTAGONISTAS

Sucede así en comedias como *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, en *Con su pan se lo coma* o en *Ello dirá*, pero por una cuestión formal, en esta monografía va a ejemplificarse lo anteriormente dicho a la luz de la escena nupcial de *Fuente Ovejuna*.

“Al val de Fuente Ovejuna” (vv. 1548-1571) la cantan los músicos cuando el acalde y tío de Laurencia, Juan Rojo, les da paso con un verso que como en *Peribáñez* sella la unión de los recién casados: “¡Ea, tañed y cantad,/ pues para en uno son!” (vv. 1546-1547). En *Fuente Ovejuna*, empero, la popular fórmula, tan socorrida en los casamientos, no la empleó Lope para cantar un tono alegre y gozoso, sino que el epitalamio creado ex profeso para esta comedia fractura el canto de bodas encauzado hacia el buen amor y se asienta en una letra donde la pasión violenta y desenfrenada del Comendador va a recaer en la villa como una amenaza a la honra de todos:

MÚSICOS

Al val de Fuente Ovejuna
la niña en cabellos baja;
el caballero la sigue
de la cruz de Calatrava.
Entre las ramas se esconde,
de vergonzosa y turbada;
fingiendo que no le ha visto,
pone delante las ramas.
¿Para qué te escondes,
niña gallarda?,

que mis linceos deseos
 paredes pasan.
 Acercóse el caballero,
 y ella, confusa y turbada,
 hacer quiso celosías
 de las intrincadas ramas.
 Mas, como quien tiene amor
 los mares y las montañas
 atraviesa fácilmente,
 la dice tales palabras:
 ¿Para qué te escondes,
 niña gallarda?,
 que mis linceos deseos
 paredes pasan (vv. 1548-1571).

El romance se crea sobre una discordancia interna que desentona en el contexto nupcial donde está siendo cantado, porque la principal función de esta canción es preludiar la desdicha de Laurencia. El jolgorio del desposorio se quiebra con el asalto del Comendador quien sesga la fiesta y acaba volviendo “en luto la boda” (v. 1644). La discordancia externa se hace patente con su entrada, una irrupción movida por la más baja de las pasiones que lo empujan a mandar el secuestro de Laurencia bajo la orden de que “guarden/ su persona diez soldados” (vv. 1641-1642).

Tanto en *Peribáñez*, como en *Con su pan* y también en *Fuente Ovejuna*, Lope se sirve del motivo nupcial para encumbra una alegría alzada por la música y el baile con un objetivo dramático concreto: marcar un hondo contraste entre la felicidad del casamiento y la brecha que originará a continuación un personaje vinculado con la esfera palaciega. Es cierto que las tres son obras villanescas por lo que no es extraño hallar en ellas escenas nupciales, ya que estas “permitía[n] dar amplio desarrollo al sentimiento de alegría vital y natural que [...], es el centro de no pocos cuadros campestres de la comedia” (Salomon, 1985: 576). Pero Lope no recurrió al casamiento para pincelar sus obras de

verosimilitud, sino que estas circunstancias las aprovechó el Fénix para un fin dramático que iba más allá de la mera credibilidad escénica.

Al margen del análisis de estos parámetros que acogieron lo lírico en la escena áurea, DMP también centra su estudio en la recomposición de la sonoridad de un fenómeno, el teatral, silenciado tras más de cuatro siglos. Es por ello que desde su base de datos puede accederse al hipervínculo¹⁷⁴ que permite la audición de una sinergia musical que de este tono compuso Joaquín Turina en el siglo XX para ser incluida en un programa promovido por el Real Conservatorio Superior de Madrid en ocasión del III Centenario de la muerte de Lope de Vega. Es cierto que no ha llegado a nuestros días la partitura original y, por lo tanto, desconocemos cómo debió sonar este “val” sobre las tablas áureas. Pero cierto es también que esta sinergia de Turina ayuda al espectador actual a acercarse al fenómeno de masas que fue en el siglo XVII el teatro donde la música, como se ha comprobado, compartía protagonismo con el lenguaje dramático.

6. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, me gustaría subrayar cómo reconstruir todo este fondo musical de nuestras letras hispanas y comprobar que estos tonos no fueron engarzados como simples canciones, sino como verdaderos andamiajes musicales con funciones importantísimas dentro del argumento dramático es todavía una deuda pendiente que DMP aborda con una metodología holística y fiel al hermanamiento de dos artes que en el siglo XVII fueron indisolubles: música y teatro.

¹⁷⁴ [spotify:track:1GW9RIUrCW3geac6c0LsjB](https://open.spotify.com/track/1GW9RIUrCW3geac6c0LsjB)

7. REFERENCIAS

- BANCES, F., (1970). Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos. D. Moir (Ed.). London, Reino Unido: Tamesis Books.
- BIEDMA, A., (2005). «La escenografía aérea y fuera del tablado en algunas comedias de Lope de Vega». Escenografía y escenificación en el teatro español del siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría práctica del teatro. Granada, España: Universidad de Granada, pp. 73-89.
- CORREAS, G., (1967). Vocabulario de refranes y frases proverbiales, 1627. Burdeos, Francia: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- FLÓREZ, M. A., (2006). Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro. Madrid, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCU).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. C., (1962). La función de la letra para cantar en 50 comedias de Lope de Vega. (Tesis doctoral dirigida por José Manuel Bleuca Teijeiro). Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- MARÍN, J. M. (Ed.). (2011). Fuente Ovejuna, de Lope de Vega. Madrid, España: Cátedra.
- PEDRAZA, F. (Ed.). (2003). Peribáñez y el Comendador de Ocaña, de Lope de Vega. Madrid, España: EDAF.
- _____, (2009). Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «Monstruo de la naturaleza». Madrid, España: EDAF.
- SALOMON, N., (1985). Lo villano en el teatro del Siglo de Oro. Madrid, España: Castalia.
- UMPIERRE, G., (1975). Songs in the plays of Lope de Vega: a study of their dramatic functions. London, Reino Unido: Tamesis.

PARTICULARIDADES DEL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE ANA BELÉN EN EL *CINE CON NIÑO* ESPAÑOL DE LOS SESENTA

DIANA DÍAZ GONZÁLEZ
Universidad de Oviedo

1. INTRODUCCIÓN

1.1. UNA APROXIMACIÓN AL “CINE CON NIÑO” DEL CINE ESPAÑOL

Joselito y Marisol fueron los representantes más destacados, aunque no los únicos, del denominado “cine con niño” en el cine español, protagonizado éste por niños y niñas actores o actrices y cantantes, que se convirtieron en estrellas dentro y fuera de España, en el segundo lustro de 1950 y sobre todo durante la década de 1960. Tras el éxito de la película *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), que encarnó el niño Pablito Calvo, el cine español se sumó a la moda del cine protagonizado por niños y niñas que, especialmente en los sesenta, fue un filón a explotar internacionalmente desde España, a través de películas destinadas al público familiar (Caparrós, 1983).

El cine con niño o niña se trata de un subgénero del cine musical español, que se ha relacionado con el cine de folclóricas, bajo la influencia del cine popular, y en el que destacan canciones que vertebran la acción para lucimiento de las estrellas infantiles y juveniles, con fines comerciales (Olarte, 2013). Estas películas difundían los valores del régimen franquista –no sin el apoyo de subvenciones oficiales–, despertando las emociones de todos los públicos a través de las figuras infantiles. En este sentido, el cine con niño o niña ofrecía una realidad idealizada en la ficción, en filmes costumbristas que, bajo la apariencia de fórmula comercial trillada, nos proporcionan documentos muy útiles para entender los discursos en conflicto de la modernidad en la España del

apertura, tanto desde un punto de vista musical, como social y cultural (Fraile, 2013).

Siguiendo lo expuesto, y de acuerdo con Pavlovic (2011), Marisol y Joselito evolucionaron a inicios de los sesenta hacia una imagen más juvenil y moderna propia de la España del desarrollismo. De hecho, Marisol (como es sabido, nombre artístico de Pepa Flores) se ha destacado como paradigma de la modernidad en este cine de entretenimiento vinculado a la propaganda del ideario franquista; según Sara Wright (2013, p. 69), “como una forma de amnesia cultural por la que no se recordaba la guerra y la pobreza de la inmediata posguerra, operando en un perpetuo presente-futuro, encapsulado en el cuerpo en desarrollo de Marisol”¹⁷⁵. No en vano, en las primeras películas de Marisol, desde su debut en la pantalla en *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960), la protagonista infantil imprime, con su alegría y cordialidad, un nuevo rumbo a la vida de hombres adultos, menos rígido y más comprensivo y humano.

Así, Marisol encarna un tipo de personaje que proviene del ambiente rural, para corregir los vicios de la vida moderna en la ciudad. Ello también se observa en películas anteriores protagonizadas por José Jiménez Fernández, más conocido como Joselito, desde fines de los cincuenta. Pero Marisol se convirtió en la figura abanderada del cambio generacional en ese tránsito hacia la modernidad en los sesenta, al mismo tiempo que se preservaba en las películas la imagen de una sociedad al servicio de la causa nacional, como señala Pérez-Gómez (2010, p. 152), “siendo esa causa la España del movimiento nacional-catolicista, la idea del niño vigilante y portador de valores, aspecto potenciado por la España franquista desde la guerra”.

En su caso, Marisol fue la niña flamenca, pero rubia y de ojos azules, que personificaba la diferencia cultural española, pero con una imagen más europeizada, para articular valores tradicionales en escenarios más modernos, y mostrando una movilidad social más fluida para gusto de

¹⁷⁵ “As a form of cultural amnesia which has no memory of the war and the poverty of the immediate post-war years, operating in a perpetual present-cum-future encapsulated in Marisol’s developing body”. (Wright, 2013, p. 69). (Traducción propia).

todos los públicos, en la España del desarrollismo franquista (Triana-Toribio, 2003).

Con todo, según nuestras investigaciones, con las películas de Joselito, y ya en “la trilogía del ruiseñor” que dirige Antonio del Amo¹⁷⁶, quedó conformado el esquema argumental de las películas del cine con niño o niña, aunque algunos aspectos se actualizaron a fines de los cincuenta, en los filmes de Joselito y después de Marisol. De este modo, en los argumentos se destaca el protagonista infantil, que sufre de la pérdida o descuido por parte de alguno de sus progenitores, mientras soluciona algún problema de manera altruista, valiéndose de sus habilidades personales y artísticas (Torras i Segura, 2015).

Así, Joselito y Marisol, pero también otras estrellas infantiles y juveniles como, entre otras artistas más conocidas, Pili y Mili, Rocío Dúrcal y también en sus inicios cinematográficos Ana Belén –a quien dedicamos este trabajo–, protagonizaron para el público familiar este tipo de películas de entretenimiento, propias del cine con niño o niña, que en el cine español obtuvo éxitos destacados hasta fines de los sesenta, y desapareciendo en la década siguiente, ya en otra época de la historia de España.

1.2. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA MÚSICA EN LA BANDA SONORA DE LAS PELÍCULAS DEL CINE CON NIÑO

Aquellos temas como “La Campanera”, en la voz de Joselito, lanzaron internacionalmente al pequeño artista, y su primera película, *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), que incluía esos primeros éxitos musicales, se convirtió en un hito dentro y fuera de España, siguiendo los planes del promotor Cesáreo Gómez (Aguilar, 2013). El pequeño tamaño del niño, apodado “de la voz de oro”, contrastaba con la potencia de su voz, “lo que hizo que Joselito no tuviese una carrera larga”, como señalaba el propio artista en una entrevista para Televisión Española (Galán, 1992).

¹⁷⁶ La trilogía la integran las películas *El pequeño ruiseñor* (1956), *El ruiseñor de las cumbres* (1958) y *Saeta del ruiseñor* (1959), que protagonizó el niño Joselito.

Como ya se observa en la “trilogía del rruiseñor”, los números musicales de las películas de Joselito se centran en las canciones que interpreta el protagonista, y se justifican, bien como comentario o apoyo a la acción, o para expresar las emociones de los personajes. Como hemos comprobado, esta práctica se extiende a otras películas de artistas infantiles del cine con niño o niña, a lo largo de los sesenta. Paralelamente, el flamenco rompe la inmovilidad en argumentos de ambiente rural en las películas de Joselito de los cincuenta, advirtiéndose ya el paso hacia una sociedad secularizada, en pleno proceso de apertura de la economía española (Pavlovic, 2011).

Tengamos en cuenta que la música española prevalece en las escenas cantadas de las primeras películas de Marisol, como se observa en *Un rayo de luz* (1960), la primera película protagonizada por la actriz malagueña que dirige Luis Lucia, el cineasta más recurrente del cine con niño en España, y a la postre, director de *Zampo y yo*, la primera película en cartelera de Ana Belén. Recordemos que el flamenco es la forma de expresión preferida y natural de la protagonista Marisol y, al igual que en las primeras películas de Joselito, sirve como vínculo argumental de la niña con su madre, también artista.

De este modo, en *Un rayo de luz*, la música refuerza la identidad de ambas mujeres –al fin, como una sola– y su presencia frente a *el otro*, que se identifica con la música italiana en la banda sonora, a cargo de los hermanos Gregorio y Alfredo García Segura. No en vano, la “Nana italiana” pasa de los números cantados a imponerse en la música incidental, con valor narrativo y también ideológico (es el padre omnipresente), en un entorno patriarcal y machista, en el que la niña debe manejarse para intentar reunir a su familia.

Por otro lado, las canciones de las películas de Joselito se abren a mayor variedad de estilos musicales a partir de 1958, a la vez que muestran mayor movilidad social en las tramas (aunque las diferencias de clase social sigan latentes), coincidiendo con el paso al desarrollismo, cuyas políticas favorecerán el desarrollo de la clase media en España. Según analizamos, esta variedad estilística se percibe tanto en las canciones de nueva creación como en temas preexistentes, que se incorporan a las escenas musicales de este tipo de filmes, manteniendo las conexiones

narrativas, y como estrategia que podía favorecer la difusión de las músicas y de las cintas. Estas cuestiones se extenderán igualmente en la banda sonora de las películas del cine con niño o niña durante los sesenta, y también en el debut en el cine de Ana Belén; aunque quizá con especial variedad estilística en la filmografía que protagonizan las hermanas gemelas Pilar y Aurora Bayona, más conocidas como Pili y Mili.

Así, a modo de ejemplo temprano, en *El ruiseñor de las cumbres* (Antonio del Amo, 1958) escuchamos la ranchera de Tomás Méndez, “Gorrioncillo pecho amarillo” –entonces unida a los inicios de la cantante mexicana María de los Ángeles Loya, “La Consentida”–, para cantar Joselito a la nostalgia hacia el pueblo y su familia. O bien, *Escucha mi canción* (Antonio del Amo, 1959), otra de las primeras películas que protagoniza Joselito, donde la banda sonora incluye la versión de “Violino Tziganó”, que ya había grabado Carlo Buti para Columbia en los años treinta, y cuyo texto podría decirse que resume la historia de la película.

Precisamente, en *Escucha mi canción*, el compositor Augusto Algueró Dasca, al frente de la banda sonora, inició algunas prácticas musicales que luego desarrollará en películas de Marisol (López, 2012). Nos referimos a la utilización de la música de las canciones, en la música no diegética de los filmes, casi siempre para reforzar las relaciones familiares y de amistad entre los personajes; una estrategia que utilizarán también otros compositores del cine con niño español, como Manuel Parada, compositor que predomina, por su parte, en la dirección musical de las películas de Joselito.

Finalmente, en la filmografía de Marisol se ha destacado *Tómbola* (Luis Lucia, 1962), con la apertura de nuevos ritmos y estilos que imprimió Algueró a las bandas sonoras del cine con niño. Pero es necesario valorar *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961), ya con la firma de Algueró, en cuanto a la incorporación de “melodías modernas en magníficos arreglos, junto con el más puro flamenco”, como indicaba uno de los discos publicados por Montilla, con las canciones de la película, también en 1962. En la apertura de estilos de la banda sonora musical también se ha valorado la colaboración de distintos solistas y grupos en estas películas, para la introducción del fenómeno pop en España a

través de una serie de grupos que importaban el modelo desde el extranjero, como Los Bravos, Los Brincos o El Dúo Dinámico. Muchos colaboraron en el cine con niño o niña, que a mediados de los sesenta ya mostraba además a artistas en edad adolescente, como el caso de Marisol, Rocío Dúrcal o también Joselito.

1.3. *ZAMPO Y YO*, EL DEBUT CINEMATOGRAFICO DE LA NIÑA ANA BELÉN

La película *Zampo y yo* es una cinta de 1965¹⁷⁷, fecha bastante tardía ya para el subgénero del cine con niño o niña, teniendo en cuenta que el cenit de este tipo de películas puede decirse que llegó en 1962, con la mencionada *Tómbola*, protagonizada por Marisol (Pérez Gómez, 2010). Sin embargo, *Zampo y yo* fue la película considerada por su director, Luis Lucia, como la más personal de todas las que él dirigió del cine con niño (Gregori, 2009). Recordemos que Lucia fue director de películas fundamentales en la filmografía de Marisol (incluyendo *Tómbola*) y también de la jovencita Rocío Dúrcal, dentro del cine musical con niño o niña, en los sesenta.

En *Zampo y yo*¹⁷⁸, Ana Belén es una niña rica que ha perdido a su madre y a la que su padre, un rico empresario, no hace mucho caso. Ana Belén vive en Madrid, en época actual de la película, y gracias a que conoce en el circo a un viejo y simpático payaso, Zampo, se sentirá menos sola. Zampo la escucha y ambos conectan inmediatamente en una relación amistosa, sin saber que ambos en realidad son familia. Pero el padre de la niña, que considera a los artistas de circo una mala influencia, prohibirá a su hija esas relaciones de amistad, e intenta que ella no vuelva al circo.

¹⁷⁷ La película *Zampo y yo* (Época Films S.A, Producciones Benito Perojo) contó con Ana Belén y Fernando Rey como protagonistas, además de los actores y actriz, Luis Dávila, Humberto Sempere, Francisco Ramírez, Montserrat Julió, Emiliano Redondo en el reparto. Su guion lo firman Luis Lucia y Leonardo Martín, sobre una historia de Joaquín Parejo-Díaz y Raúl Peña. Completando la ficha técnica, el encargado de fotografía es Juan Julio Baena y Adolfo Waitzman está al frente de la banda sonora.

¹⁷⁸ La película *Zampo y yo* está disponible íntegra en FlixOlé, previa suscripción a la plataforma, en <https://flixole.com/>

En cuanto a la parte musical, Adolfo Waitzman está al frente de la banda sonora de *Zampo y yo*. En 1965, el compositor argentino ya había compuesto la música para alguna película de Rocío Dúrcal, además de otros trabajos para géneros diversos del cine español. Esto, desde el año 1961, cuando Waitzman inicia su carrera como compositor de música de cine, con *Diferente*, la película que protagonizó el bailarín Alfredo Alaria, y que, como es sabido, fue la primera película que en España abordaba la temática homosexual.

No obstante, a saber, Waitzman es el director musical de la película, que incluye además canciones de Algueró y Antonio Guijarro, además del tema “Yo soy así” que firman Juan Pardo y Antonio Morales, integrantes de Los Brincos. También aparecen en la película el grupo uruguayo Los Shakers, cantando con Ana Belen “Muy cerca de ti”, desde los tejados de Madrid, con una clara influencia de los Beatles, que el 2 de julio de 1965 actuaron por vez primera en España, en la Plaza de Toros de Las Ventas en Madrid, y al día siguiente en la Plaza Monumental de Barcelona.

Ana Belén (nombre artístico de María del Pilar Cuesta Acosta) tenía trece años cuando rodó *Zampo y yo*. Hacía dos años de su triunfo en el concurso de Radio España, presentado por Bobby Deglané, que la puso en el punto de mira para iniciar su carrera artística. La actriz y cantante madrileña representa un caso atípico de una larga y prolífica carrera desde entonces, en el cine, el teatro y en la música, convirtiéndose en una artista muy reconocida en España y en América Latina en las últimas décadas.

No en vano, se ha considerado a Ana Belén una figura de la cultura antifranquista, musa de la Transición española y un icono sexual y artístico de varias generaciones, con su regreso al cine en los setenta, después de la cinta que nos ocupa en este trabajo (Villena, 2016). Aun en 2021 Ana Belén publica *Ana Belén* □□, un disco cuádruple en el que recorre cincuenta años de éxitos de carrera musical.

Como relata la propia Ana Belén, sus rasgos físicos distaban de las niñas prodigio más famosas de inicios de los sesenta: “yo era una niña morenita con una piel de color aceitunado, como solía decir mi madre,

y una cara un poco triste, como si en mi vida hubiese pasado alguna tragedia sin haberme ocurrido nada”, según explicaba en una entrevista a Morán (2017, p. 8). Al igual que otros *niños y niñas prodigio* (Aguilar, 2013) –como se ha denominado a estos niños y niñas que, del cine de Hollywood a nuestro patrimonio cinematográfico nacional, debutaron a una temprana edad en la gran pantalla–, Ana Belén procedía de una familia humilde, y la oportunidad como estrella infantil en el séptimo arte podía servir para ayudar económicamente a su entorno.

No obstante, el escaso éxito en taquilla de *Zampo y yo* implicó que Ana Belén tuviese que renunciar a otras tres películas que incluía su primer contrato con la productora, lo que recordaba la artista en una reciente entrevista de prensa a Herrero (2020): “Hubiera entrado en una dinámica difícil de salir”, afirmaba Ana Belén, considerando esa idea de la explotación comercial del talento infantil, que ha rodeado tradicionalmente la trayectoria de niños y niñas prodigio en todo el mundo, también en siglos precedentes.

2. OBJETIVOS

2.1. TEMA DE INVESTIGACIÓN Y PRINCIPAL OBJETIVO

- En este trabajo nos centraremos en la película *Zampo y yo*, que supuso la presentación cinematográfica de Ana Belén, en 1965. El principal objetivo es analizar las particularidades de esta cinta musical, dirigida por Luis Lucia, en relación a las fórmulas del cine con niño o niña ya establecidas en los sesenta en el cine español, centrándonos en elementos de la narrativa y la banda sonora musical, según este subgénero de filmes.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Revisar las características principales del cine con niño o niña español, valorando los cambios en este cine musical en los sesenta.

- Proponer un caso de estudio de este tipo de cine, con la selección de *Zampo y yo*, como una película quizá tardía en este subgénero del cine español, pero con elementos distintivos.
- Contribuir a la valoración del trabajo de compositores de cine español, desde películas protagonizadas por niñas prodigio del cine español, más allá de los trabajos más transitados en torno a Marisol, y considerando estos filmes como cine familiar de entretenimiento vinculado a la propaganda del ideario franquista.

3. METODOLOGÍA

En esta investigación, hemos revisado las principales características musicales, argumentales e ideológicas que subyacen en este género de cintas, incluyendo el estudio previo de otras películas anteriores a *Zampo y yo*, que obtuvieron mayor éxito en el cine español con niño o niña de los sesenta. Entonces, a raíz de esta investigación, en realidad más amplia¹⁷⁹, consideramos que *Zampo y yo* es una cinta singular, entre la crítica social y el realismo, que ya en su época no fue quizá lo suficientemente valorada, mientras utiliza además la música de manera diferenciadora en la banda sonora que dirige Adolfo Waitzman.

De este modo, para este trabajo centramos nuestro análisis de *Zampo y yo* en las prácticas compositivas de Waitzman al frente de la banda sonora musical, en cuanto a la música incidental y diegética, las conexiones narrativas de la música según el desarrollo del argumento del filme, y teniendo en cuenta además otras funciones de la música en la banda sonora con diversidad de estilos musicales, a través de canciones de diferentes artistas y compositores, como es propio de este tipo de cine musical.

Para ello, como hemos visto, proponemos en apartados iniciales una aproximación a las características principales de las películas del cine

¹⁷⁹ Actualmente, estamos pendientes de realizar las revisiones de un estudio más completo sobre la banda sonora musical del cine con niño o niña del cine español de los sesenta, que prevemos salga publicado en 2023, en formato de capítulo en un volumen coordinado por la doctora Lidia López, para la editorial Ashgate.

con niño o niña desde fines de los cincuenta, para luego centrarnos en las prácticas musicales más habituales en la banda sonora de este tipo de filmes, y para cerrar la introducción del trabajo, hemos centrado otro apartado en la película de Lucia que aquí tratamos.

4. RESULTADOS

En este apartado expondremos los resultados del análisis de *Zampo y yo*, diferenciando dos bloques según lo expuesto anteriormente. De este modo, consideramos necesario tratar, por un lado, determinados elementos de la narrativa que son diferenciadores y algunos usos particulares de la música en la banda sonora musical de esta película. Por otro lado, plantearemos elementos comunes a las características de este tipo de cine con niño o niña del cine español, según desarrollamos en anteriores apartados de este artículo, como base de nuestra investigación.

En este sentido, cabe destacar cómo la cinta de *Zampo y yo* sigue las fórmulas características del cine con niño o niña, principalmente en cuanto a los aspectos que siguen:

1. El esquema argumental de las películas del cine con niño de los sesenta, según planteamos en anteriores apartados, se mantiene. En *Zampo y yo*, la niña Ana Belén transmite con sus rasgos personales un estado melancólico producido por la situación de soledad que vive la protagonista, desatendida por su padre (el actor argentino Luis Dávila). Como en otras cintas del género, la niña utiliza la música como vía de escape para poner solución en la ficción a la opresión que siente en su mundo, falta de la alegría y el cariño que requiere la niña. Como en anteriores películas de Marisol o Joselito, otro compañero infantil, que solía ser un niño huérfano, acompaña a la niña en sus peripecias, aquí en el mundo del circo. En *Zampo y yo* es el actor Humberto Sempere, quien, al igual que Dávila, ya había aparecido en otras películas del cine con niño o niña, protagonizadas por Dúrcal o Pili y Mili.
2. Como explicamos más arriba, las escenas musicales se centran en las canciones que interpreta el o la protagonista, y se

justifican, bien como comentario o apoyo a la acción, o para expresar las emociones de los personajes. Asimismo, la música de las escenas cantadas se prolonga en relación a la imagen, dando continuidad entre algunas escenas, con función estructural, como ya sucede en anteriores películas del cine con niño del cine español.

3. En relación con el punto anterior, Waitzman emplea la música de las escenas cantadas en la música incidental, especialmente la “Canción de Zampo”, de Algueró y Guijarro. Esta práctica se observa en anteriores películas de Marisol y también de Joselito, en tanto que la música de determinados temas de las escenas musicales predomina en la banda sonora musical. Esta práctica subraya las relaciones más cercanas entre personajes, a través de la música.

En *Zampo y yo*, la “Canción de Zampo” la comparten además el payaso y Ana Belén en la interpretación (véase Figura 1), quienes en la ficción descubrirán que son tío y sobrina, separados desde años atrás por desacuerdos entre el padre de la niña y su hermano. En esta cinta de Lucia, la “Canción de Zampo” cumple funciones narrativas, a la manera de leitmotiv que representa al payaso, también de manera semántica (respecto a lugares, no sin codificación convencional, por ejemplo, en arreglos que nos sitúan en el circo) y una función psicológica, tanto en el sentido emocional como de interiorización subjetiva, respecto a los sentimientos de los personajes protagonistas.

4. Siguiendo la línea de la banda sonora musical del cine con niño de los sesenta, *Zampo y yo* ofrece también cierta variedad y apertura estilística (dejando ya a un lado el flamenco y la música española¹⁸⁰), tanto en las canciones de nueva creación para las escenas cantadas de la película, como en temas que incluye la película interpretados junto con otros artistas, y que

¹⁸⁰ La misma Ana Belén ha afirmado que fue una niña “muy pudorosa. No cantaba flamenco ni bailaba. Lo más que hacía era en las bodas familiares, que cuando me decían “¡canta!”, yo salía y cantaba La novia”. Morán (2017, p. 8).

se incorporan a las escenas musicales manteniendo también conexiones narrativas.

Tal es el caso, por un lado, de “Yo soy así”¹⁸¹, canción entonces inédita de Los Brincos, que Ana Belén canta sola en su casa disfrazada de payaso, como una especie de *grito por la libertad*. Este tema lo firman en concreto Juan y Junior, cabezas de la formación inicial de la banda, que en 1964 acababa de publicar su primer álbum con Zafiro, siendo la primera banda al estilo de las bandas británicas de beat, pero en castellano, por las que apostaba la discográfica (Pardo, 2005).

También la bossa nova en la base de “Esta noche”¹⁸², canción de Waitzman, que se utiliza en las escenas urbanas de la niña por Madrid. O, por otro lado, “Muy cerca de ti”¹⁸³, escrita por Algeró y Guijarro, que Ana Belén comparte con Los Shakers (hasta donde investigamos, en la única aparición de la banda uruguaya en el cine español), cantando con Ana Belén, a ritmo de twist. Los Shakers se habían presentado recientemente, en 1964, en la televisión uruguaya y pronto tendrían también especial éxito en Argentina, con su pretendida propuesta al “estilo Beatle” (Grigera y Antonelli, 2017).

¹⁸¹ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=lmtvm4lQ040> [Consultado por última vez, 9 de enero, 2022]

¹⁸² Véase https://www.youtube.com/watch?v=e9gfJ_3keOg [Consultado por última vez, 9 de enero, 2022]

¹⁸³ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=S2lq7Zq5XRA> [Consultado por última vez, 9 de enero, 2022]

FIGURA 1. Escena musical de la película *Zampo y yo*, en la que Ana Belén canta y el payaso Zampo toca al saxofón la “Canción de Zampo”.



Fuente: captura de pantalla de YouTube¹⁸⁴

A continuación, exponemos otros elementos distintivos en *Zampo y yo*, frente a las características establecidas del cine con niño:

- a. En el argumento se integran elementos relacionados con el cine silente, con función sentimental, de forma inédita hasta entonces en el cine con niño o niña. Las referencias a Charlot son frecuentes, como el hombre común de buena voluntad que conseguía acciones heroicas, igual que los artistas del circo, según el guion de la película. “En el circo, los héroes siguen siendo pequeñas gentes”, afirma Zampo, en quien vemos el reflejo de Charlie Rivel, antes de que el famoso payaso protagonizase el drama *El aprendiz de clown* (Manuel Esteba, 1967). Rivel no cantaba, pero el gesto, la música y el sonido conformaban su pantomima, con lugar para las risas, la reflexión y la melancolía.

¹⁸⁴ Véase el video de la “Canción de Zampo”, que corresponde a la segunda escena musical de la película que utiliza dicho tema, en <https://www.youtube.com/watch?v=t2FFAICESJs> [Consultado por última vez, 10 de enero, 2022].

Tengamos en cuenta que el payaso Zampo (Fernando Rey) renuncia a su vida acomodada por una existencia más humilde, apartada de un mundo alienado donde las personas perdían, según el argumento del filme, su individualidad. Así, la soledad reúne a los dos protagonistas: Zampo y la niña Ana Belén, quienes se descubre finalmente que tienen lazos familiares en común.

- b. La música es un elemento especialmente eficaz en *Zampo y yo* por su poder emotivo, mientras se subordina a la continuidad de la narración. Con lo dicho más arriba, en la banda sonora musical hay que destacar el uso novedoso de la “Canción de Zampo”, de forma inédita en este tipo de cine: el tema se presenta como una canción popular dentro de la ficción; un recurso que continúa en las prácticas del cine español actual, como en *La Hija* (Manuel Martín, Cuenca, 2021), con el grupo Vetusta Morla a cargo de la banda sonora.

Así, el propio Zampo reconoce la melodía cuando se presenta el personaje, en la elipsis de inicio de la película, mientras señala al gramófono del salón como fuente sonora; entonces, el payaso ya nos desvela que la canción que comparte con Ana Belén (pues ella canta y él simula que toca el saxofón), es una canción preexistente dentro de la ficción (no así en el mundo real), la cual los personajes toman del repertorio popular, dentro de la ficción cinematográfica. Esta indicación de Zampo sirve de pista al público, al inicio de la cinta, sobre la relación familiar que luego se desvela, que une a los protagonistas.

- c. Al mismo tiempo, como hemos señalado, este tema se utiliza en la música incidental de la película, de manera que se acercan los límites entre la música incidental y diegética –como otros compositores ya habían propuesto en anteriores películas–, si bien la “Canción de Zampo” experimenta un tratamiento más amplio, mientras se convierte en este filme en un elemento muy eficaz en la banda sonora musical, con distintos fines.

De este modo, lo más interesante es el tratamiento novedoso de la “Canción de Zampo”, pues se transforma según las

necesidades narrativas y dramáticas en el desarrollo de la película; pero esto no solo lógicamente en la música incidental, sino también en cuanto a la música y también el texto en las escenas musicales, en las que se reutiliza esta canción. Un buen ejemplo es la escena tras morir el payaso, cuando los niños lamentan, mientras escuchamos la melodía de Zampo, su pérdida, junto a las vías del tren; por cierto, otro elemento éste muy presente en el séptimo arte, desde los inicios del cine. Entonces, vemos pasar el tren como si fuese el alma de Zampo, quien reaparece después en un viaje en tren con la niña durante un sueño, y se retoma en ese punto la canción de Zampo mientras el texto se transforma, diciendo: “es maravillosa la vida, es maravilloso soñar. Tú me has enseñado que cualquier cosa es grande en este tonto mundo, si uno aprende a mirarlo”.

Asimismo, entre otras escenas cabría destacar al final del filme el juicio de payasos, que sueñan la niña y su padre, acusado éste de haber fomentado la tristeza. Tras el anuncio, también sonoro, del juicio, la banda toca en el tribunal una variante de la melodía de Zampo, y la “Canción de Zampo” continúa después en la banda sonora con variaciones de guitarra a solo, bajo el discurso de Zampo en defensa de su hermano. La banda recupera luego el tema original de Zampo para finalizar el juicio, a favor del acusado. Además, cabe mencionar el efecto siniestro que produce el tribunal de payasos locos, con apoyo de la banda sonora, cuando se combina el sonido del discurso de los jueces y los sonidos de las voces de los payasos en la grada.

5. DISCUSIÓN

Según nuestras investigaciones, sabemos que el cine con niño o niña cayó en desuso a mediados de los sesenta, aunque se extendieron sus muestras, como hemos dicho, hasta los setenta. En la nueva década se llegó a considerar este tipo de películas ya obsoletas, probablemente por el cansancio hacia sus fórmulas, que los directores y productores

sin embargo intentaban reproducir con nuevas figuras, como fue el caso de la jovencita Rocío Dúrcal, entre otras artistas de menor éxito en la pantalla.

Sin embargo, tras este estudio nos preguntamos si el cine con niño realmente no habría tenido la posibilidad de renovarse, abriendo otras vías expresivas con la ayuda de la banda sonora, teniendo además en cuenta las posibilidades de introducir géneros diversos con distintos usos, como se venía haciendo ya con el cambio de década en los sesenta; en este sentido, las películas de Pili y Mili serían un buen ejemplo, pero a las gemelas dedicaremos otra publicación que actualmente estamos preparando.

En cualquier caso, parece que el cine con niño o niña estaba quizá demasiado condicionado por sus convencionalismos, y cabe pensar que la subordinación de los jóvenes artistas a los éxitos de estas películas – que ya menguaba en el segundo lustro de los sesenta–, pues podía ser contraproducente para la continuidad de sus carreras cinematográficas (esto, sin abordar las polémicas que rodearon a la industria del cine y los niños y niñas prodigio, que les hicieron incluso renegar de sus comienzos en este tipo de películas, como fue el caso de Marisol o Rocío Dúrcal).

En cuanto a *Zampo y yo*, como valora Aguilar (2013), el carácter triste de la película, que se acentúa con la imagen lánguida de la niña y el abatido payaso, además de cierta falta de ritmo en el desarrollo del filme, podrían haber sido factores determinantes para el éxito escaso de taquilla. En los años de recuperación de la postguerra, el público en 1965 demandaba, con toda probabilidad, otro tipo de filmes, más acorde con los cambios sociales de los sesenta (por ejemplo, en la línea de las jovencitas Marisol o Pili y Mili), cuando la España franquista apostaba por el capitalismo de mercado del mundo occidental, y por sus valores y comportamientos, mientras buscaba integrarse en la Comunidad Europea.

Este contexto impidió quizá valorar, en su estreno, los elementos analizados en este trabajo de la cinta de Lucia, realizador que entonces ya contaba con una dilatada trayectoria al frente de películas del cine con

niño, y, cabe decir, no con buena fama en su trato con las estrellas infantiles, según anotaba la propia Ana Belén (Morán, 2017). Quizá por ello Lucia pretendió, más que renovar fórmulas, sí añadir otros elementos de interés en este tipo de películas; elementos incluso distintivos, desde un sello más personal, aunque desde un prisma puede que ya obsoleto, más propio de épocas anteriores.

6. CONCLUSIONES

Concluyendo, cuando Joselito y Marisol ya habían estrenado grandes éxitos en la pantalla, Lucia proponía esta cinta más personal, que sin embargo no tuvo el éxito esperado en taquilla. *Zampo y yo* es una película nostálgica con elementos novedosos en el cine con niño, no sin la influencia de las tendencias del cine español de los sesenta, pero con particularidades que destacan sobre todo en el tratamiento de la banda sonora musical, a cargo de Waitzman.

En suma, cabe destacar en este sentido el tratamiento del tema de Alguero y Guijarro, que se impone en la banda sonora, no solo como parte de la música incidental, que también, sino con sus variantes en distintas escenas musicales cantadas, las cuales se adecúan al desarrollo narrativo del filme. Así, la “Canción de Zampo” es el tema que conecta a Zampo y Ana Belén, al fin tío y sobrina, y que ambos toman del repertorio popular en su mundo de ficción. Con lo dicho, la música es un elemento que acentúa también cierto carácter nostálgico en un filme donde las fronteras entre la realidad y la ficción se difuminan, con la magia del mundo del circo: “también se puede soñar que nos despertamos”, afirma al fin Zampo en la película.

7. AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se enmarca en el Proyecto de I+D+i “Música y medios audiovisuales en España: Creación, mediación y negociación de significados” (PID2019-106479GB-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España, que encabeza la doctora Celsa Alonso, Catedrática de Musicología de la Universidad de Oviedo, como

Investigadora principal de proyecto. La autora de este trabajo es parte integrante de los miembros de dicho proyecto de investigación.

8. REFERENCIAS

- Aguilar, J. (2013). *Los niños prodigio del cine español*. T&B
- Caparrós, J.M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Universitat de Barcelona
- Fraile, T. (2013). Aperturismo y modernidad en el musical cinematográfico español de los años 60. En J. Marín, G. Gan, E. Torres, P. Ramos (Eds.), *Musicología global, musicología local* (pp. 497-514). Sociedad Española de Musicología
- Galán, D. (guionista y director). (1992). José Jiménez, “Joselito”. *Queridos cómicos* [video]. Televisión Española.
<https://www.rtve.es/play/videos/queridos-comicos/queridos-comicos-joselito/4008292/>
- Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Cátedra
- Grigera, D. y Antonelli, M. (2017). *Al rescate de Los Shakers*. Ediciones B.
- Herrero, J. (2020, 13 de julio). Ana Belén: El fracaso de “Zampo y yo” me salvó de ser una niña explotada. *La Razón*.
<https://www.larazon.es/cultura/20200714/k6avv5n4ufhkdjgefrfiozcfwe.html>
- López, S. (2012). *Las composiciones cinematográficas de Augusto Alguero: análisis musical y estilo compositivo*. [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]
- Marisol (artista). (1962). *Marisol canta canciones de la película Ha llegado un ángel* [disco]. Montilla
- Morán, J. MG. (2017). Ana Belén, “Creo inmensamente en el poder de la gente”. *Academia: Revista del Cine Español*, 223, 6-12. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España
- Olarte, M. (2013). El cine musical español: bases para su estudio. En J. Radigales (Ed.), *Cine musical en España: prospección y estado de la cuestión* (pp. 13-22). Universitat Ramon Llull
- Pardo, J. R. (2005). *Historia del pop español*. Rama Lama Music

- Pavlovic, T. (2011). *The Mobile Nation: España Cambia de Piel (1954-1964)*. Intellect Books
- Pérez-Gómez, M. Á. (2010). *Tómbola* como paradigma del cine con niño español. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6, 146-158. Universidad de Sevilla
- Torras i Segura, D. (2015). La creación de escenarios filmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista. En J. A. Bornay, F. J. Romero, V. J. Ruiz, J. Vera (Coords.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (pp. 153-165). Letra de Palo, 2015
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Routledge
- Villena, M. A. (2016). *Ana Belén. Desde mi libertad*. La esfera de los libros
- Wright, S. (2013). *The child in Spanish Cinema*. Manchester University Press

TEATROS COMO MUSEOS, MUSEOS COMO TEATROS. HIBRIDACIÓN, INMERSIVIDAD Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS

LIUBA GONZÁLEZ CID
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)

1. INTRODUCCIÓN

El concepto del comisariado actual, asociado a las diferentes estrategias del proyecto museístico, dibuja un paralelismo razonable con la actividad del director escénico a través de los recursos escenográficos y visuales de la puesta en escena. Las plataformas, soportes o modelos expositivos como estructuras conectivas entre artistas, comisarios, diseñadores, creadores escénicos y espectadores advierten un grado de experimentalidad desde el punto de vista formal, pero también especulativo. En el horizonte del teatro posdramático y en la concepción del museo actual como espacio de arte socializado y globalizado, comprobaremos cómo la emergencia de nuevos relatos artísticos y lenguajes sugieren modelos transdisciplinares que se apoyan en la tecnología y la innovación, sin perder de vista otros conceptos tradicionales como galería, pared, marco, caja virtual, embocadura escénica, telón, retícula, ventana óptica, entre otros.

El carácter interrelacional de la obra expuesta emplaza al espectador/lector a participar en un entorno dinámico, evaluando las dimensiones vinculantes y experienciales, a modo de intervención programada, sobre el proyecto expositivo o espectacular. Identidades comunitarias o colectivos socializados a los que se dirige el discurso del arte, acercando el foco hacia nuevos modelos interpretativos que reclaman una revisión historiográfica de arquetipos ya caducos. Transgresiones fronterizas entre realidad y virtualidad que, como apuntan los proyectos museísticos y teatrales analizados en este estudio, ponderan el medio y

la forma para organizar, programar, testar, enunciar y proponer nuevos discursos.

Veremos cómo la entrada de los recursos digitales replanteará la necesidad de reordenar técnicas y procedimientos para habitar nuevos espacios; del mismo modo, la irrupción de las nuevas tecnologías actuará como estímulo en el desarrollo de otras materialidades, hibridaciones, y comportamientos creativos que plantean nuevas relaciones entre el hombre y la naturaleza.

La transferencia de los procesos tecnológicos y científicos en el arte dan lugar a nuevas tendencias, géneros y técnicas cada vez más omnipresentes en las estructuras tradicionales, como observaremos en el plano pictórico-plástico-escénico: escenarios virtuales que “cuelgan” sobre paredes imaginarias de la caja óptica, objetos neocónicos, estructuras hiperrealistas, escenografías mapeadas, escenarios deconstruidos (fijos y móviles), con un despliegue colosal o minimalista, espacios urbanos intervenidos a modo de *escape room*, instalaciones autosostenibles biodegradables o diseños excluyentes de cualquier otro material que no sea la propia luz geométrica y pictórica. Estas y otras estrategias compositivas se han adaptado de manera evolutiva a los cambios sociales y a las preferencias del público, al que se invita a participar como actor/actante, inmerso tanto en el proceso creativo/performativo como en el resultado artístico.

Por otro lado, no podemos obviar que paralelamente a esta intervención colectiva participativa, se mantendrá viva una “poética de autor” en los márgenes de la autoetnografía a modo de escritura introspectiva, también, como herramienta de investigación, más allá de las tendencias culturales y sus códigos cambiantes.

Nos preguntamos en este estudio, cómo las transformaciones en los espacios expositivos, museos y teatros, están impulsando el desarrollo global y digital de la sociedad cultural desde una mirada inclusiva, participativa, humana y sostenible, centrando nuestros objetivos en dos cuestiones fundamentales:

- Evaluar las relaciones entre la instalación museística y la puesta en escena.
- Examinar cómo se implementan y desarrollan nuevas herramientas y metodologías híbridas en los procesos de creación artística, generando nuevos relatos y discursos que comparten itinerarios comunes entre museos y teatros.

Para ello, nos apoyaremos en métodos y herramientas transdisciplinares que conectan teatros y museos como espacios públicos de encuentro:

- Espacios efímeros
- Hibridación
- Inmersividad y virtualidad
- Procesos artísticos e innovación tecnológica

Estas metodologías se complementan con el auxilio de métodos tradicionales de investigación como la crítica artística, la teoría del espacio escénico y los estudios iconográficos e iconológicos.

2. DE LA INSTALACIÓN MUSEÍSTICA A LA PUESTA EN ESCENA

Las transferencias científicas y tecnológicas han sido responsables en gran medida de la actividad transformadora del arte en el cambio de milenio, un campo de investigación altamente diversificado en el estudio del arte que concita la combinación de metodologías tradicionales con otras técnicas y herramientas que nos ayudan a comprender las tendencias museísticas actuales y la naturaleza del hecho escénico contemporáneo, su función inmersiva y propedéutica, donde el arte parece adquirir nuevas connotaciones de calado social, didáctico y participativo.

¿Son los museos y teatros del siglo XXI baluartes idealizados del arte? El concepto de curador admite no solo la conservación, exhibición, investigación, difusión o cuidado selectivo de colecciones, sino también, las líneas de una determinada poética contextual, experimental, temporal, sometida a la exposición discursiva dialogada en forma de preguntas: ¿Qué relato plantea la exposición? ¿Qué obras han sido elegidas?

¿Qué diseño de instalación es el más adecuado? ¿Qué iluminación, parámetros de intensidad, color, texturas lumínicas? ¿Cuál será su ubicación con relación a otras piezas expuestas? ¿Qué lectura histórica podemos hacer desde nuestra mirada contemporánea al proyecto expositivo? ¿Cómo se sentirá el espectador como sujeto activo ante la obra?, entre otros desafíos.

Las preguntas pueden ser aplicadas a la puesta en escena, la materia escénica como canal de vectorización espacial y semiológico, como marco expositivo si entendemos el espectáculo, la puesta en sentido de la obra, como “material artístico, vivo, flexible y dispuesto a realizar cualquier visión dramática” (Appia, 1999, p. 61), por un lado, y por otro, como manifestación del teatro posdramático que “conlleva una especial atención y una continua reflexión sobre la actividad del espectador en cuanto tal. Comprensible, posiblemente, como lo es el deseo por tematizar los asuntos sociales y políticos” (Lehmann, 2010, p.313).

Partiendo de sendos postulados que hacen referencia al contenido, forma y contexto del montaje y la perspectiva posdramática del espectador, nuestro análisis se adentra en el universo transformador del proyecto expositivo (museístico-teatral) a través del concepto de puesta en escena en relación con la exigencia totalizadora y la subordinación de los signos en una idea única, globalizadora, que subsume a las demás artes de la escena.

De forma paralela, como indica Pavis (1988), se plantea un “poner en acuerdo” todas las instancias del diseño bajo la coordinación de la figura del director de escena, lo que equivale a la labor organizadora/compositiva del comisariado o curador, aspectos que determinarán la función global y homogeneizadora de los materiales empleados. En este sentido, hacemos hincapié en la distribución plástica del espacio, la importancia de la imagen en el espacio-tiempo, la puesta en escena como un complejo sistema de intersecciones discursivas y estéticas, cuyos nudos dialécticos se construyen, deforman y transforman en el acto vivo de la comunicación.

FIGURA 1. Relaciones entre la instalación museística y la puesta en escena



Fuente: elaboración propia

En la figura 1, vemos cómo la relación tripartita entre obra expuesta/representación, instalación artística/puesta en escena y espectador/lector, se activa a través de las decisiones artísticas y conceptuales que organizan el relato o temática de la exposición dando lugar a una determinada reflexión discursiva que deviene en ideologema¹⁸⁵.

La espacialización de la obra en contextos diversificados se somete a una enunciación dialógica renovada que aprovecha al máximo la morfología del espacio y el ilusionismo óptico, conjugando imagen virtual e imagen real. Su receptor representa un nuevo tipo de espectador/lector, invitado a romper los límites bidimensionales del espacio, como lo era su visión anterior, frontalizada, aquella que remite al canon perspectivista del modelo “a la italiana”. Esta expansión del espacio perfila una dimensión aumentada del plano que desborda marco/pared, proponiendo una nueva relación territorial entre el observador y el objeto observado, como indica O'Doherty (2011): “Entramos en la época en la que las obras de arte conciben la pared como una tierra de nadie en la que proyectar su concepto de ocupación territorial” (p. 34).

Este punto cobra especial relevancia en la configuración de los espacios visitados y habitados, como es el caso de las instalaciones museísticas en las que el espectador se desplaza asumiendo un valor proxémico

¹⁸⁵ El significado de ideologema parte de los estudios del círculo de Bajtin, Voloshinov y Medvedev, retomado en la obra teórica de Julia Kristeva quien confiere al término una función intertextual. Como señala (Kristeva, 1969): “El ideologema asimila lo semiótico de lo ideológico; designa una función común entre diferentes estructuras de un espacio sociocultural concebido como intertextual” (p. 148).

predeterminante en interiores o exteriores, este último supuesto podría ejemplificarse con la exposición de Bill Viola, *Via Mística*, mostrada en la ciudad de Cuenca entre octubre de 2018 y febrero de 2019. Un conjunto de 16 obras: instalaciones de videoarte, repartidas en cuatro edificios civiles y religiosos de valor patrimonial, con el objetivo de relacionar la arquitectura y el proyecto artístico desplazando a los espectadores, ordenando las obras en función de su temática (Sánchez Garzón, 2018).

En las relaciones entre la instalación museística y la puesta en escena se activan diversas funciones, roles de una experiencia estética en movimiento en la que intervienen la arquitectura, el tratamiento de la luz, el espacio sonoro, el recorrido y su ritmo: distancia/cercanía, confrontación/ inmersión, perspectivas visuales, estados emocionales, percepción sensorial e interactividad, entre otros procesos estimulantes.

La ordenación en el plano compositivo-artístico dará lugar a un viaje iniciático-inmersivo hacia el interior de la obra o el conjunto expositivo-performativo. De manera no lineal, sino circular¹⁸⁶, la experiencia completa del recorrido a través del diseño espacial denota rasgos específicamente dramáticos, que en lo teórico podrían ser comparables a la estética expresionista en relación con el poder simbólico del espacio, la disociación de las atmósferas, la fragmentación del relato y la desintegración de las convenciones espaciotemporales.

La disposición de las piezas/instalaciones, construye una fábula ordenada: la suma de microrrelatos que ponen en relieve el acontecimiento visual integral e integrador de la propuesta. Se enmascaran o diluyen los límites táctiles o sensoriales, cuerpos separados o fusionados se proyectan más allá del marco compositivo de la sala o el escenario, evaluando el relato dramático o expositivo, gestando un nuevo orden sígnico que tensa las relaciones entre creador y espectador mediante la reflexión discursiva y la asimilación del ideograma. Se produce así una

¹⁸⁶ Tiempo lineal vs. Tiempo circular. Lo cronológico, explícito, tangible, unitario frente a lo cíclico de dinámica por etapas, lo subjetivo e intangible.

teatralización del espectador siendo asimilado por el propio contenido de la obra como parte de un *bios*.

Para estudiar con mayor claridad las aproximaciones entre obra museística y puesta en escena, analizaremos la representación/lectura del texto clásico en el entorno del museo contemporáneo, añadiendo la complejidad de la distancia histórica entre diferentes lenguajes y estilos, los ejemplos descritos a continuación confieren una importancia dialógica entre la obra pictórica y el texto dramático.

2.1. CLÁSICOS EN EL MUSEO. DIÁLOGOS E INTERACCIONES ENTRE EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y LA OBRA DE ARTE CONTEMPORÁNEA

El Ciclo “Clásicos en el Museo” es un proyecto de carácter investigador, organizado y financiado por el Museo Universidad de Navarra (UNAV), en el cual hemos tenido la responsabilidad de asumir el doble rol de comisariado y dirección artística.

La programación de este ciclo, de carácter anual, acoge a profesionales de las artes escénicas, actores, compañías y especialistas, así como la asesoría del GRISO (Grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra). Los ejemplos que expondremos a continuación, manifiestan las relaciones paralelas entre puesta en escena y espacio expositivo, la re-construcción de significados en clave teatral, pictórica y performativa a través de formulaciones y combinaciones entre lírica y poesía visual.

Texto áureo y obra contemporánea confluyen en el marco escenoplástico sin que medie una coordinación previa entre ambos, los textos seleccionados y la plástica escénica se elaboran en función de las exposiciones itinerantes y permanentes, creando así una asociación compositiva entre la puesta en escena y la obra de arte aplicando diversos recursos teatrales: texto, acción, puesta en escena, vestuario, atrezzo, iluminación, espacio sonoro. Lo permanente se desplaza hacia lo itinerante, explorando zonas limítrofes comunes, nuevas relaciones entre el fondo pictórico y el plano literario-dramático. Veamos algunos ejemplos de este marco dialógico entre obra expositiva, literatura dramática y puesta en escena.

2015. *The Black Forest* de Íñigo Manglano-Ovalle / *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y *La Celestina* de Fernando de Rojas (Fragmentos. Dramaturgia y dirección escénica Liuba G. Cid).

- La obra de arte: la instalación se sustenta en dos cubos gigantes de madera de pino carbonizado tratados, empleando una técnica japonesa milenaria. Este procedimiento crea un exterior carbonizado resistente al tiempo y la descomposición. (Museo Universidad de Navarra, 2015). Las piezas nos trasladan al bosque como alegoría de la deforestación, consecuencia del uso indiscriminado de minerales fósiles como el carbón.
- La puesta en escena: la crítica subyacente en la obra escultórica hace referencia a la naturaleza corrompida, tema presente en los clásicos del Siglo de Oro: la putrefacción, el veneno, el universo fantasmal, sucesos y episodios violentos que acontecen en la naturaleza. Las obras elegidas para dialogar con la pieza fueron *La Celestina* de Fernando de Rojas, referencias al mundo simbólico que combina lo sagrado y lo mundano sin perder su estrecho lazo con la naturaleza, poniendo al desnudo las contradicciones humanas y la controversia explícita entre lo carnal y lo místico. Por otro lado, se representó *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, dentro del género de la comedia villanesca o drama de honor. En el Cuadro I, Jornada III, Isabel, hija de Pedro Crespo, ha sido secuestrada por el capitán Don Álvaro Ataide. Mancillado su honor, la joven cuenta a su padre la crónica de los sucesos acaecidos en el bosque. La atmósfera dramática está plagada de referencias a la naturaleza como escenario de violencia y hostilidad, como apuntan estos versos de Isabel: intrincado, oculto/monte, que está a la salida/del lugar, fue su sagrado;/¿cuándo de la tiranía/no son sagrados los montes? (Cuadro I, Jornada III, vv. 135-137).

2016. *Constelaciones de lo intangible* de Luis González Palma/ *Hamlet* de W. Shakespeare (fragmentos en castellano y en Euskera) Dramaturgia y dirección escénica Liuba G. Cid.

- La obra de arte: la iconografía de Luis González está recogida en la secuencia fotográfica enmarcada en círculos, planos esféricos de manos en distintas posiciones que reflexionan sobre la comunicación no verbal, que remite a códigos de una cultura ancestral en la que el gesto anticipa a la palabra. El ideograma oculto en la gráfica fotográfica, tal como se explica en la presentación de la exposición, trata de “entender y dar sentido a la imagen, otra vez en relación con la mirada y a la captación no solo del individuo, sino de la condición humana” (Museo Universidad de Navarra, 2016).
- La puesta en escena: la obra fotográfica sirve de fondo escénico para la representación de la tragedia de Hamlet, las voces en euskera y en castellano se funden en un trabajo coral que absorbe el código gestual, manos que codifican los estados de ánimo y las alteraciones del espíritu en un viaje ancestral a los orígenes de la lengua, pero también a la génesis del drama isabelino.

2017. *Big Bang*. Óscar Mariné/ *La fablilla del secreto bien guardado*, de *El retablo jovial* de A. Casona. Dramaturgia y dirección escénica Liuba G. Cid.

- La obra de arte: la estética del cómic o del cartel cinematográfico explora en esta exposición las relaciones entre diseño y creación artística, obras de muy diversa procedencia; pintura, piezas publicitarias, carteles, etc., que proceden del laboratorio creativo de Mariné. La exposición ocupó una planta al completo del museo, dividiendo el recorrido en ocho espacios temáticos (Museo Universidad de Navarra, 2017).
- La puesta en escena: “*de uso espiritual*” fue el espacio elegido para la lectura escénica de *La Fablilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona, quien se inspira en la obra de Cervantes, de Boccaccio, en los Pasos de Lope de Rueda y en los cuentos populares de marcada tradición oral, para crear cinco farsas teatrales entre las que se incluye la pieza que dialoga con la obra de Mariné. La arquitectura escénica, la invención y tipificación de los personajes rurales, el montaje de

situaciones y su resolución dialogal, ha sido trazada libremente por Casona para dar vida a los personajes, convirtiendo la pieza en un retablo escénico lleno de ingenio. De igual modo, la gráfica conceptual de Mariné, la iconografía popular, el diseño gráfico y la estética del *pop art*, representada por cuadros de abstracción geométrica y colorista, intervienen como telones sobreimpresos que trasladan mensajes cotidianos, directos, como los personajes de Casona. La comedia establece paralelismos con la huella gráfica de carácter experimental que mezcla técnicas y estilos para dar forma al espacio gráfico/escenográfico de la trama burlesca, entre los límites de la realidad y el absurdo.

2018. *La memoria trazadora* de Aitor Ortiz/ *Vivo sin vivir en mí-Neu-gan bizi gabe biziz* (textos de Santa Teresa de Jesús en castellano y euskera).

- La obra de arte: la instalación la conforman dos grandes planchas de acero tratadas, recogidas de un fábrica de Vicinay en el área industrial de Zorrotzaurre, Bilbao, en la que se confeccionaban cadenas marinas. Las marcas aleatorias en el suelo han ido moldeando la forma de la plancha, una texturización de gran lirismo visual, a modo de instalación, en la que es reconocible la "familiaridad con la arquitectura industrial, con sus espacios, luces y estéticas peculiares" (Museo Universidad de Navarra, 2018).
- La puesta en escena: el fondo escénico representa la huella del tiempo, el peso de la tradición, el paso de los años, de los siglos. La palabra, prosa y lírica de Teresa de Jesús encuentra aquí paralelismos entre el acero torneado por el arrastre de las cadenas de los grandes navíos y el pensamiento teresiano, "las cadenas con que el amor esclaviza y los grillos de los beneficios divinos que atan dulcemente los brazos de la humana libertad" (Soliloquios, XVII). La vida como alegoría de viaje, como incursión espiritual de gozo, pero también de sacrificio y lucha.

Las concepciones literarias y verbales del humanismo conectan con la experiencia del pensamiento teresiano, lo que podría ser descrito como un “biodrama” adopta diferentes máscaras y episodios de su vida. Enlazando pasado y presente, la intertextualidad manifiesta entre prosa y verso propone un dueto dramático entre el personaje de Teresa de Jesús y la actriz que le interpreta (Cid, 2018).

3. NATURALEZA DE LOS ESPACIOS EFÍMEROS

Uno de los límites y retos más interesantes del proyecto curatorial del museo como lugar de escritura creativa tiene que ver con el concepto de instalación, la que utiliza el propio medio, la diversidad de materiales, el concepto de espacio efímero, la idea temporal, fugaz, pasajera, transitoria de la obra que convoca al espectador a hacerse ocupante, pasajero, viajero. La arquitectura efímera es comunicación en esencia y como acontecimiento re-presentado va a ser, por naturaleza, un evento irreplicable en el que van a jugar un papel importante los materiales y los factores ambientales.

En el taller de escritura efímera de Javier Viver *Mujeres de Lot*, los participantes, alumnos de la Universidad de Navarra, colaboraron en el proceso de creación escultórica usando como material la sal pétreo sobre un molde de aluminio creado por Viver. “Acordaos de la mujer de Lot. Todo el que procure preservar su vida, la perderá; y todo el que la pierda, la conservará”, dice Lucas 17:33, esta idea vertebró el discurso de la instalación: “una dimensión social, la posibilidad de que el individuo forme un colectivo que mira en una dirección, tanto para avanzar como para retroceder” Viver (s. f.). Las piezas fueron trasladadas al Museo Universidad de Navarra para completar su instalación en el patio exterior que da a la cara norte del museo. Las esculturas fueron sometidas a la intervención y erosión natural ocasionada por las incidencias del tiempo, lo precedió fue erosionando al ritmo marcado por la acción de la naturaleza:

Partiendo de este pasaje y enmarcado en un contexto universitario dedicado a la investigación y la formación de nuevas generaciones, el episodio admite muchas interpretaciones. La instalación escultórica plantea una reflexión sobre la forma de mirar al pasado para no quedarse cristalizado en sus seguridades y proyectarse hacia el porvenir (Viver, s. f.).

No solo las salas del Museo como lugar de encuentro entre público y obra van a ser el único referente en el que estas relaciones efímeras se van a producir, también los espacios escénicos pueden ser considerados como lugares expositivos efímeros, sobre todo si ponemos en valor la parte escenográfica, escenoplástica del diseño, dentro de la caja óptica como lugar de creación virtual, como espacio de conversión y metamorfosis.

Si una misma obra de arte expuesta al público en un espacio museístico puede reunir lo perecedero y lo imperecedero, también el teatro lo hace. Las diferentes lecturas del diseño escénico desarrolladas en la dramaturgia visual del espectáculo son refrendadas en la puesta en escena al activar una compleja red de operaciones significantes que requiere el concurso de una comunidad de interpretadores. La jerarquización del espacio y la sublimación del objeto¹⁸⁷ como deíctico¹⁸⁸, la escritura interpretativa del actor o ejecutante dentro de la planimetría figurativa del espacio, los decorados, la atmósfera y arquitectura de la luz, los fondos y dispositivos móviles o fijos, la simbología del color, el vestuario, los signos acústicos y lingüísticos, etc., dibujan una cartografía que pone en relieve la singularidad del texto dramático.

En virtud de este análisis, el texto literario-dramático representaría lo imperecedero, ilimitado y permanente (resistente al paso del tiempo), mientras que su lectura, la representación viva, el espectáculo, su expresión, estética y poética, la parte perecedera que solo existe por y para la materialización de la obra. El montaje, como los grados de refracción del texto, ofrece diferentes aproximaciones, lecturas ilimitadas como la concreción tangible de la hipótesis nacida del texto, un proceso de semiósis ilimitada que, como indica Peirce en su teoría semiótica, encadena signos que remiten a otros signos. En el caso de la puesta en escena, se aspira a un desciframiento de los signos del texto y su representación a través de los diversos sistemas semióticos que intervienen:

¹⁸⁷ Partimos de la consideración dada al objeto en el teatro, que remite a: "todo lo que se encuentra en escena, accesorios, decorado..." (de Toro, 2008, p.118).

¹⁸⁸ Formas concretas de la deixis, palabra griega que designa la acción de mostrar, de indicar.

escenografía, luminotecnia, vestuario, música, códigos gestuales, verbales, entre otros aspectos.

En este sentido, no podemos olvidar la importancia del valor selectivo, el *ut pictura poesis* cimentado en la teorización estética, rubricado en la plástica individual y experimental del creador escénico. Sirvan como ejemplo las escrituras ideográficas de: *Prometeo*, de *Esquilo*, lectura de Marguerita Palli, *Hamlet* de W. Shakespeare, leída por Es Delvin, *La consagración de la primavera* leída por Pina Bausch, *Electra* de Sófocles leída por Ming Cho Lee o el *Fausto* de W. Gothe, leído por Felipe Lima.

Debemos remontarnos al Renacimiento y al Barroco para hablar del concepto de lo efímero en el espacio escénico. Lo temporal está presente en la construcción de las grandes tramoyas, en los desfiles conmemorativos, autos sacramentales o festejos regios, como la entrada en Madrid de Mariana de Austria (1649) para casarse con Felipe IV, argumento para un gran festejo que transformó Madrid en una ciudad/escenario portátil. La puesta en escena, en el contexto visual y coreográfico de estos grandes eventos participativos en el que colaboraban pintores, escultores, artesanos, cartógrafos, decoradores, sastres..., se ordenaba siguiendo un recorrido escénico monumental. Enclaves naturales y urbanos intervenidos por la plástica escénica, transformaron las ciudades en grandes escenarios practicables mediante el empleo de la persuasión, el engaño y el trampantojo visual; arquitecturas efímeras con un trasfondo religioso, político y literario que dio lugar a un arte fugaz y simbólico (Blázquez Mateos & González Cid, 2021).

Lo efímero en el diseño escénico permite aunar la arquitectura formal y la experimentación visual a través de la hibridación, nuevos materiales y dispositivos que permiten un espacio escénico sugerente, creativo, funcional, de igual modo, transitorio y cambiante. Muestra de estas creaciones son las piezas del director, coreógrafo, artista visual y creador escénico Dimitris Papaioannou y su desafío arquitectónico-escenográfico en cada uno de sus montajes en los que utiliza materiales puros, degradables, fragmentarios. En la instalación performática *Inside* (2011), hubo que adaptar a escala, evaluando las medidas de la caja escénica, una habitación hiperrealista con vistas exteriores a la ciudad,

acondicionando materiales y objetos (paredes, ventanas, puertas, techo y mobiliario). En *Primal Matter* (2012), dos hombres se transforman en símbolos de luz y sombra, la cultura de la conciencia en contraposición a la cultura del cuerpo acomodado a la rutina y al confort. Se trata de un enfrentamiento del propio artista consigo mismo, con reminiscencias al mundo clásico que recuerda la cinética y la fuerza dinámica en la técnica escultórica de Michelangelo Buonarroti, en *Primal Matter* llevada al lenguaje de la danza-teatro, imágenes fragmentarias entre el minimalismo y la desnudez corporal.

Sus instalaciones escenográficas hechas con materiales diversos (orgánicos, pétreos, textiles, plásticos...), con un hábil manejo de efectos visuales y dramáticos, sumergen al espectador en un espacio neoicónico, plagado de imágenes cuidadosamente elaboradas y de fuerte impacto visual, sobre todo cuando emplea el desnudo para sus composiciones o cuadros escénicos, tendencia que quizá proceda de las influencias de quien fuera su maestro, el pintor griego Yannis Tsarouchis que abordó en su obra el tema del desnudo masculino frontal. Parte de ese mundo homeroótico persiste en la plástica de la obra efímera de Papaioannou, de naturaleza perecedera, fragmentaria, así lo expresa en una entrevista: "recojo esos pequeños fragmentos que surgen y me enfrento a un puzzle del que desconozco su imagen final, pero cuyas piezas están frente a mí. A partir de ahí se trata de componer, descomponer y vuelta a empezar" (Papaioannou, 2021).

4. NUEVOS RELATOS

Los nuevos relatos confirman la tendencia a revisar aspectos esenciales de la historia del arte, la historiografía, la literatura artística, la tratadística y la crítica del arte. En este sentido, Clark (2012), plantea la dicotomía entre vieja Historia del Arte y nueva Historia del Arte, la primera, representada por el museo secular que pondera el culto al artista siguiendo los cánones tradicionales dentro de las expectativas del mercado y los recursos financieros, puestos a disposición de las grandes colecciones y artistas reconocidos. La segunda, la nueva Historia del

Arte, con otras ambiciones y facetas diferentes, obliga a replantearnos la noción del objeto del arte, sus métodos y funciones.

La politización del arte es un tema a debate en el pensamiento contemporáneo. Fuera del relato general, los planteamientos de género y las temáticas sociales van adentrándose de manera progresiva en territorios expositivos que hasta hace unos años estaban fuera de los museos tradicionales. La acción político-cultural, cada vez más presente en las líneas-guía de las instituciones y en las decisiones del comisariado, es reflejo del desafío del arte de nuestro tiempo, pero también, objeto de debate, se trataría de: “un desplazamiento ideológico en el cual el campo de la cultura se vuelve politizado. Terribles y fieros debates entre los poscolonialistas, los defensores del canon, las feministas...” (Clark, et al.). La saturación de un mundo politizado que interfiere también en el trasfondo de la cultura.

Todo lo que puede crecer en el museo como espacio social, legitima el interés de la institución por alejarse de una imagen tradicionalista, las exposiciones y sus líneas temáticas, como veremos, tienden a buscar un trasfondo social de perspectiva comunitaria, incluso, como marco explicativo de los vaivenes históricos, contra el sesgo dado, por ejemplo, a las mujeres artistas en la historiografía del arte. La pluralidad temática trae al museo visiones renovadas que dan al espacio nuevos usos, como indica O’ Doherty (2016): “El espacio ya no es solo el lugar en el que suceden las cosas. Las cosas hacen que el espacio suceda” (p.43).

Un ejemplo de este nuevo relato es el proyecto *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España* (□□□□+□□□□), comisariado por Carlos G. Navarro, conservador del Área de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado. En la exposición se mostraron 130 obras de mujeres pintoras, la apuesta más ambiciosa del museo, hasta la fecha, para dar visibilidad a las mujeres, tanto en su condición de artífices y artistas como de sujetos de la pintura, lo cual puede comprenderse como una reflexión autocrítica de la propia institución que reconoce la ausencia del arte femenino en un espacio museístico referencial como el del Museo Nacional del Prado.

La exposición temporal, que pudo verse del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021, planteaba una crítica al orden patriarcal que borró del corpus del arte y la cultura de la época la obra de mujeres artistas, víctimas del menosprecio, suprimidas e invisibilizadas por la sociedad patriarcal. Una reflexión sobre la imagen de la mujer en el sistema artístico de finales del XIX y comienzos del XX, como pudo verse en gran parte de las etapas del itinerario repartido en 17 secciones.

Todas las secciones abordaban un relato diferente sujeto al discurso temático antes referido. La sección 1, *Reinas intrusas* presentaba un retrato de *Doña Urraca* de Carlos Múgica y Pérez, una reflexión sobre la mujer empoderada y la monarquía marcadamente patriarcal a través del relato de Doña Urraca quien, a pesar de su legítimo derecho al trono del reino de León, tras la muerte de su hermano, tuvo que aceptar contra su voluntad el matrimonio con el rey de Aragón para poder ser reina. En la sección 6, por ejemplo, se mostró el cuadro *Inocencia / Crisálida*, obra de Pedro Sáenz Sáenz, la representación erotizada del desnudo femenino, la cosificación de la mujer en el periodo adolescente, satisfaciendo el deseo y la curiosidad masculina a través del desnudo.

Gran parte de las obras elegidas son testigo de un relato moralizante, patriarcal, discriminatorio y condenatorio hacia la imagen femenina. Como contraste a este alegato ideológico, en la sección 9 estaban las reflexiones feministas de Emilia Pardo Bazán a través de sus escritos literarios. Figuraban en la exposición pintoras olvidadas como la francesa Rosa Bonheur con la representación realista de la naturaleza, el autorretrato de la pintora modernista Lluïsa Vidal, la técnica escultórica de Helena Sorolla con la pieza *Desnudo de mujer* o el *Autorretrato de cuerpo entero* de María Rosset.

En el museo del siglo XXI los nuevos escenarios invitan a la participación de colectivos focalizados mediante formatos que desbordan el marco tradicional, compartiendo códigos dramáticos que acercan las artes escénicas a las bellas artes. Un ejemplo de ello fue la performance *Parpadeos* (2011) dentro del programa que desarrolló el Museo Reina Sofía en octubre y diciembre de 2019, bajo el título *Insumisas. Feminismos en el museo*. Este trabajo fue el resultado de la investigación de un colectivo escénico feminista llamado *La profesión va por dentro*,

todas las participantes superaban los cincuenta años de edad. Durante seis meses de trabajo, exploraron las emociones y relaciones del cuerpo femenino con la obra de arte expuesta en el museo, un proceso que evaluó las dificultades del espacio, los problemas de accesibilidad, así como otras las reflexiones psíquicas y emocionales que derivaron en un proyecto performativo en clave femenina.

5. INMERSIVIDAD E INTERACTIVIDAD

Dentro de los proyectos museográficos y teatrales de la última década, la inmersión se comprende como una práctica expositiva basada en la creación de una ilusión de tiempo y lugar mediante la reconstrucción de un mundo contextual que requiere la integración del visitante. Esta integración advierte no solo nuestra presencia física en la exposición, también, las implicaciones de nuestro cuerpo dentro ella, ya sea de manera presencial o a través de dispositivos digitales interactivos. Implicaciones que alteran las experiencias perceptivas durante el encuentro con la obra, evaluando el rol que se le asigna al visitante/participante como parte fundamental de la obra expuesta o representada.

No solo en los museos se va a dar esta circunstancia, también en la teoría posdramática¹⁸⁹ del teatro actual se infieren los mismos principios de inmersividad e interactividad. Prueba de ello es la experiencia del teatro fuera del teatro: teatro en la calle, en los parques, en el metro, en el transporte urbano, en naves, locales de ocio y restauración, edificios, habitaciones, etc.

Este grado de flexibilidad y multiplicidad espacial nos sitúa en el “escenario portátil”, de arquitectura funcional, que desplaza la representación hacia los márgenes de lo parateatral, asunto tratado en el epígrafe 3. El edificio deja de ser el hábitat de la escena, la escena edifica entornos dramáticos en un marco divergente, romo, sin ataduras ni geometrificaciones limítrofes, nos referimos a la idea de marco expandido planteada por Kisler (1999), que apunta: “cuando la escena haya dejado de

¹⁸⁹ Lehman (2020, p.282) plantea que el teatro de estética posdramática pondera la enmarcación múltiple, marcos multiplicados que se emancipan como rasgos específicos de la semiótica visual del teatro a partir de la década de 1980.

ser un cuadro, podrá la representación llegar a ser un organismo” (p. 170). Este pensamiento, nacido de la teoría teatral de vanguardia, revela el carácter emancipador del nuevo teatro, la trashumancia del espectáculo desplazado hacia otros territorios en los que la nueva teatralidad ofrece otros esquemas comunicativos en entornos urbanos.

En este sentido, las relaciones espaciales generadas durante las representaciones de Microteatro, un formato revolucionario que nació en 2010 como opción al circuito teatral convencional, lo efímero prevalece sobre lo duradero, lo íntimo sobre lo público. La frontera entre actores y espectadores se diluye en favor de una total cercanía a escasos centímetros unos de otros, el marco espacial se minimiza hasta contraerse en extremo, solo unos pocos espectadores pueden acceder al recinto dando lugar a microescenarios diversos creados en habitaciones de casas particulares, locales, cubículos y pequeños espacios urbanos. La máxima reducción del espacio permite una integración e inmersividad total durante los 15 minutos que dura la representación, aproximadamente.

La compañía Rimini Protokoll (2020), en la línea de las creaciones de Julian Maynard y su compañía *Station House Ópera*, que relaciona el teatro con los procesos arquitectónicos, ha creado un espectáculo escénico inmersivo en un edificio de la antigua Alemania Federal titulado *Bauprobe Beethoven* (Beethoven en construcción). El viejo e histórico edificio Beethovenhalle sirve como narrador para hablar del patrimonio material e inmaterial en ocasión del 250 aniversario del nacimiento del músico alemán. ¿Cómo trasladamos el pasado al presente? ¿Qué celebramos en un aniversario? *Bauprobe Beethoven* contextualiza la trascendencia de la memoria en un edificio que fue en el pasado un museo, ¿Qué es recordar y preservar? el legado de la música y la cultura, filtrado a través del tiempo y los acontecimientos sociales (Rimini Protokoll, 2020).

Otro ejemplo de inmersividad es *La Cocina* de Arnold Wesker, teatro concebido en 360°, un espectáculo dirigido por Sergio Peris-Mencheta y estrenado en el Centro Dramático Nacional (CDN) en 2016 (Peris Mencheta, s.f). Butacas situadas alrededor del escenario, 26 intérpretes en escena, una coreografía diseñada incluso para el manejo veraz y preciso de la utilería, estamos ante la disección de una cocina a escala real

en la que se difuminan las fronteras entre lo real y lo ficcional. El espectador puede sentir y percibir los olores de los alimentos que se están manipulando y cocinando en escena.

En *Museo de la ficción I. Imperio* de Matías Umpiérrez (2021), se inspira libremente en *Macbeth* de Shakespeare, el espectáculo es una video instalación a medio camino entre las artes vivas, el videoarte y el cine, acaso la “museificación” del teatro. Como expresa su director, “un diálogo acerca del desplazamiento que puede provocar la acción dramática en un sistema de museo-colección-conservación-exhibición-tiempo, al desafiar los límites témporo-espaciales de la ficción” (Umpiérrez, 2021).

6. PROCESOS ARTÍSTICOS E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA

“El futuro de los museos: recuperar y reimaginar”, fue el lema del día internacional de los museos en el año 2021¹⁹⁰. Un paso más hacia la conservación de las obras y los procesos artísticos, utilizando las herramientas de la tecnología para expandir conocimientos y experiencias, para ampliar las posibilidades del arte a través de lo digital, como las diferentes opciones y aplicaciones creativas con un trasfondo tecnológico e innovador. Veremos cómo, en este contexto altamente experimental, se ponen en práctica algunas de las técnicas más usadas en aquellos procesos que combinan procedimientos analógicos, artesanos o tradicional con la Inteligencia Artificial (IA), la tecnología digital y el *software* de última generación.

FIGURA 2. *Procesos artísticos e innovación tecnológica. Nuevas tecnologías aplicadas a la investigación artística*



Fuente: elaboración propia

¹⁹⁰ Fuente: International Council Of Museums (ICOM)

La Fotogrametría es el resultado de la imagen tomada por dispositivos de captura 3D, permite que una fotografía se convierta en un mapa preciso con una información detallada de los planos y colores que permite documentar superficies y formas. Es una tecnología utilizada para la conservación y la recuperación de obras de arte que han sufrido algún tipo de deterioro, o para poner al servicio de los usuarios e investigadores detalles que no podemos precisar a simple vista. Artistas como el colombiano Leandro Gomez Mora, seudónimo Leo Pum, y el sevillano Israel Tirado García, utilizan la fotogrametría en sus procesos artísticos de creación fotográfica y virtual.

La Realidad Virtual y la Realidad Aumentada permiten una nueva experiencia de encuentro y aprendizaje entre la obra y el espectador, herramientas digitales que aumentan la experiencia del usuario en espacios físicos y virtuales diversificados. Con motivo del 400º aniversario de la muerte de Shakespeare, la *Royal Shakespeare Company* acercó el diseño escénico a la Inteligencia artificial en el montaje de *La Tempestad* (2016). Con las colaboraciones de Intel y *The Imaginarium Studios* se creó un personaje completamente digital que interactuaba en escena, la tecnología funcionaba mediante la captura de movimientos y expresiones faciales que permitieron al actor transferir su expresión interpretativa, vocal y gestual al personaje digital e interactuar con otros personajes durante la representación viva.

Por otra parte, el arte generativo, entre la ciencia computacional y la creatividad, se plantea como un nuevo paradigma interdisciplinar mediante el uso de procedimientos algorítmicos como medio de creación artística. La obra de Leonardo Solaas se expresa a través de diferentes parámetros en los que operan múltiples transformaciones de la materia con un trasfondo filosófico. Forma e imagen son el resultado de la acción-reacción de procesos tecnológicos y artesanales orientados hacia la instalación museística/escenográfica. En la videoinstalación *Ejercicios de aplazamiento* (2016), el artista ofrece al espectador la posibilidad de interactuar con la obra, permitiéndole la posibilidad de manipular el tiempo a través de una transmisión de vídeo (Solaas, s.f).

La impresión 3D es otro de los elementos experimentales usados en los procesos artísticos. Una de las acciones creativas más relevantes es la

visión biológica de la diseñadora multidisciplinar Neri Oxman, investigadora, arquitecta y artista visual del *Mediated Matter Group* del MIT. Oxman, estudia la yuxtaposición de las propiedades de materiales orgánicos y no orgánicos para generar nuevas formas inspiradas en la naturaleza y su ecosistema. Para la gira virtual de la cantante Björk, gira 360° realidad virtual Björk Digital (2016), Oxman y su equipo diseñaron una máscara de fabricación aditiva a partir de un escáner 3D del rostro de la cantante, recreando así diversas interpretaciones de su estructura ósea y tejidos (El mundo, 2016).

La técnica Kinect, el videomapping y la robótica son herramientas usadas por el artista japonés Daito Manabe en sus espectáculos. Entre ciencia, algoritmo y robótica se expande un cosmos creativo ilimitado en el que se funden imagen proyectada, drones y composiciones digitales animadas que crean una total interactividad entre el plano coreográfico y la expresión digital. Proyectos transdisciplinarios que diseñan de manera interactiva escenarios digitales para ópera, música, teatro y danza, colaboraciones destacadas como las de Manabe junto a la coreógrafa y bailarina MIKIKO como en ELEVENPLAY x Rhizomatiks "trace" (2015), donde se activan nuevas relaciones entre el cuerpo danzando y la tecnología, una experiencia inmersiva de luz, imagen, sonido y movimiento.

7. CONCLUSIONES

- Se verifica la permeabilidad entre formas de representación presenciales y virtuales. Por medio de la tecnología se genera una nueva conciencia del arte expandido, más allá del concepto de "obra expuesta" o "puesta en escena" que va a permitir la espacialización de la obra en contextos diversificados, disolviendo la relación preexistente estatutaria entre contenido y forma, la presencialidad no impide el uso de técnicas y soportes virtuales al tiempo que los dispositivos digitales colaboran como narrativas transmediales creando nuevas alteridades entre imagen virtual y analógica, favoreciendo, para este cruce de significaciones, escenarios virtuales.

- Lo efímero como acto de fugacidad programada en espacios performativos/expositivos abandona el formato tradicional proponiendo un nuevo encuadre y disociación en espacios diversificados. Por tanto, se ponderan las arquitecturas como escenografías efímeras en un lapso temporal acotado, marcado, cuyo final, sin embargo, no es la caducidad o término del proyecto museístico o escénico, sino la perdurabilidad de su discurso, la huella, traza o transferencia a través de nuevas creaciones hiperconectadas que dan continuidad a los procesos, ideogramas o ideologemas formulados.
- Se advierte un cambio de tendencia en la política de programación de los grandes museos apostando por proyectos y exposiciones en los márgenes de lo parateatral y paramuseístico, de naturaleza expansiva, no mostrativa. En este sentido, se abren nuevos marcos de investigación en tanto que las obras, los procesos de creación artística, transfieren al mundo académico nuevos campos de estudio sobre el presente y futuro del arte, ligado a las humanidades digitales. En esta misma línea se constata el incremento de actividades didácticas, formativas, divulgativas dentro de los centros de arte, museos y galerías.
- Las prácticas artísticas colectivas y participativas actúan como catalizador entre la obra y el espectador, una dinámica relacional, inmersiva, sostenida en el intercambio, co-creación y conectividad bajo la apariencia de ecosistema cultural.
- Se muestran temáticas y relatos expositivos en los que se pone en valor el patrimonio: diálogos entre lo clásico y lo contemporáneo, pero también, donde se piensa un nuevo modelo de arte inclusivo, participativo, como respuesta a las emergencias artísticas y al ritmo del propio arte y su impacto en la sociedad global digital.
- El concepto de nuevo museo del siglo XXI se perfila como idea proyectual más allá del resultado expositivo, ponderando la articulación en torno a un ecosistema cultural que busca la

proximidad a través de líneas-guía para el diseño urbano de las ciudades de las próximas generaciones.

REFERENCIAS

- Appia, A. (1999). *Cómo reformar nuestra puesta en escena (1904)*. En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 55–72). Akal.
- Blázquez Mateos, E., & González Cid, L. (2021). La ciudad portátil como metáfora del mundo. *Artescénicas*, 20, 44–49.
- Cid, L. (2021). 2 Biodramas. Serie personajes históricos. Ediciones Cumbres.
- Clark, T. J. (2012, 5 marzo). Qué fue la nueva Historia del Arte Conversaciones con T.J. Clark. Radio del Museo Reina Sofía. <https://guernica.museoreinasofia.es/documento/que-fue-la-nueva-historia-del-arte-conversaciones-con-timothy-j-clark>
- El Mundo. (2016, 4 julio). La máscara impresa en 3D que lucirá Björk en su gira de realidad virtual. *El Mundo*. <http://ow.ly/trPJ50Hhkfy>
- Kiesler, F. (1999). Debate del teatro. *Las leyes de la caja escénica (1924)*. En J. A. Sánchez (Ed.), *La escena moderna* (pp. 163–190). Akal.
- Kristeva, J (1969). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Lehmann, H.-T. (2010). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, 309–330.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro Posdramático*. CENDEAC. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Manabe, D. (s. f.). Daito Manabe. Work. Daito Manabe. <https://www.daito.ws/work/>
- Museo Del Prado. (s. f.). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)*. Museo del Prado. <http://ow.ly/EELg50HeoNC>
- Museo Reina Sofía. (2019, 11 diciembre). *Parpadeos Una performance inmersiva y accesible*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/parpadeos-performance>
- Museo Universidad de Navarra. (2015). *The Black Forest*. Íñigo Manglano-Ovalle. MUN. <http://ow.ly/miZQ50HjsEG>
- Museo Universidad de Navarra. (2016). *Constelaciones de lo intangible*. Luis González Palma. MUN. <http://ow.ly/sowC50HgiZv>

- Museo Universidad de Navarra. (2017). Óscar Mariné. Big Bang. MUN.
<http://ow.ly/noxK50HjuMI>
- Museo Universidad de Navarra. (2018) Folleto de programación Otoño 2018.
 Issuu. https://issuu.com/museo-universidad-de-navarra/docs/programacion_sd18_19_web
- O' Doherty, B. (2011). Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo. Cendeac.
- Papaioannou, D. (2021, 2 diciembre). Entrevista a con motivo de «Transverse Orientation», su nueva obra maestra. CC/magazine.
<http://ow.ly/7nSx50Hfl0w>
- Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro. Dramaturgia, estético, semiología. Paidós.
- Peris-Mencheta, S. (s. f.). La cocina. Resumen. Centro Dramático Nacional.
<https://cdn.mcu.es/espectaculo/la-cocina/>
- Rimini Protokoll. (2020). *Bauprobe Beethoven*. Rimini Protokoll.
<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/bauprobe-beethoven>
- Sánchez Garzón, T. (2018, 9 noviembre). La tradición y la modernidad se unen en «Vía Mística»: un homenaje a la espiritualidad de Cuenca. Eldiario.es.
<http://ow.ly/upIQ50Hjm8C>
- Solaas, L. (s. f.). Ejercicios de desplazamiento. Leonardo Solaas.
<https://solaas.com.ar/index.html>
- Tejeda Martín, I (2006). El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo. Trama editorial.
- Ubersfeld, A. (1998). Semiótica Teatral. Cátedra.
- Umpiérrez, M. (2021). Museo de la ficción I. Imperio. Vídeo instalación performance de Matías Umpiérrez. Teatro Español y Naves del Español.
<https://www.teatroespanol.es/museo-de-la-ficcion-i-imperio>
- Viver, J. (s. f.). Mujeres de Lot. Taller de escultura efímera. Javier Viver.
<https://javierviver.com/exhibiciones/mujeres-de-lot-taller-de-escultura-efimera-del-16-al-20-de-noviembre-2020/>

ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA DE CUENTOS POLÍTICOS DE LA COMPAÑÍA ARDEN

DANIEL MOISÉS AMBRONA CARRASCO

□ INTRODUCCIÓN.

Entre los años 2011 y 2013 la compañía de teatro valenciana Arden Producciones y Sala Russafa llevaron a los escenarios una trilogía muy especial a la que llamaron «Trilogía de Cuentos Políticos». Siguiendo la línea marcada por obras previas como RIII (adaptación de Richard III, de W. Shakespeare), 8 Reinas o Revolución (ambas de producción propia), la compañía buscaba recoger el espíritu crítico de grandes autores y clásicos para hablar de la sociedad de hoy en día, una mirada al pasado para comprender mejor nuestro presente, sello inconfundible de la compañía. De esta forma nació la trilogía, tres obras escritas y dirigidas por Chema Cardeña.

En 2014 se estrena la primera entrega de la trilogía: *Alicia en Wonderland, centrada en la problemática de inserción laboral juvenil. En 2015 se estrena Buscando al Mago de Oz, ¡Oh, EuroZpa!*, versión que ofrece un repaso a la Europa actual, sus estructuras y objetivos, desde el sarcasmo. Por último, en 2016 *Viaje a Nuncajamás*, sobre cuestiones actuales de nuestro país con el objetivo de caricaturizar nuestro sistema democrático. Además, aprovechando el estreno de *Viaje a Nuncajamás*, se programó la trilogía al completo, representando las tres versiones en tres meses, lo cual permitía al espectador apreciar la evolución de la problemática social en esos □ años.

El objetivo de esta investigación se centra en constatar hasta qué punto las tres versiones ofrecen textos críticos y de qué manera se presenta dicha crítica. Con este fin se han analizado los textos y puesta en escena de cada una de ellas a todos los niveles¹⁹¹ desde la metodología del

¹⁹¹Los textos citados han sido extraídos de las grabaciones originales.

análisis del texto teatral según Romera y Barrientos, además de la observación de cada una de las representaciones, primero como espectador en la sala y después en DVD. Un segundo objetivo es analizar la recepción de las versiones por parte de público y prensa desde noticias y reseñas críticas según los postulados de Jauss y Hutcheon.

2. ALICIA EN WONDERLAND

Alicia en Wonderland fue estrenada en la Sala Russafa en diciembre de 2014, una versión libre del clásico de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* publicada en 1865 en Inglaterra, aunque Cardeña también encontró inspiración en la secuela *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, publicada en 1871 también por Carroll.

En aquellos cuentos infantiles, novelas pertenecientes al género literario *nonsense*, Alicia visitaba un mundo de fantasía que satirizaba y criticaba diversos aspectos de la sociedad de la Inglaterra victoriana. Tal y como afirma Huici (19961: 6) muchos han sido los análisis llevados a cabo sobre las intenciones de Carroll con aquellas historias consideradas, en principio, para niños, ya que, sin duda, permiten una doble interpretación por parte de lectores adultos. Estos análisis han sido enfocados desde diferentes perspectivas y diversas interpretaciones: desde una perspectiva histórica, matemática, psicoanalista o feminista hasta ser considerada como una experiencia psicodélica o de viaje evolutivo desde la infancia a la madurez. *Otra perspectiva es la crítica hacia la monarquía y el colonialismo e imperialismo británico, e incluso autores como Anderson (2016) no dudaba en calificar al clásico como una alegoría política.*

Otro aspecto crítico que se observa en la novela, según Huici (1991, 15), por ejemplo, es la burla hacia diversos aspectos de la sociedad victoriana, como la autoridad y justicia y especialmente la moral y valores victorianos. Se podría decir que Carroll fue un auténtico visionario, que supo retratar en su Alicia un reflejo de la sociedad de su época mediante un relato disfrazado de cuento. Además, la sátira está presente a lo largo de toda la obra, del mismo modo que lo está en la versión de Arden y, del mismo modo que Carroll satirizaba su contexto social y político,

Cardeña lleva a cabo una crítica de nuestra realidad en clave de farsa, humor y metáfora. El dramaturgo toma los personajes del clásico como protagonistas para reflejar la sociedad contemporánea desde el otro lado del espejo, los cuales pasan a simbolizar los estamentos de nuestro país. Desde la comedia más ácida se recrea la dificultad para acceder al mundo laboral de las nuevas generaciones en la España actual, además de aspectos como la manipulación política y la pasividad social, la justicia, la sanidad o la educación, con el propósito de impactar al público e ir directo a su conciencia.

La obra comienza con una versión de The Beatles, aunque en este caso *Lucy* pasa a ser *Alice in the sky with diamonds*. De esta forma se nos anima a entrar en un mundo de psicodelia donde todo es posible. Alicia, tras acabar su contrato en prácticas, acude para hablar con la directora y responsable de personal quien le comunica que no está lo suficientemente preparada para el puesto en su partido político. Alicia, incrédula, refiere a su formación: 5 años de carrera, dos másteres en el extranjero, un doctorado, tres idiomas y un año de becaria. Quiere dedicarse a la política para mejorar la vida de las personas, lo cual provoca las carcajadas de la directora, aunque, finalmente, decide darle una oportunidad: Alicia debe buscar y traer los planos del nuevo orden mundial para tener un hueco en el partido.

Una escena interesante que comentar dado su valor crítico sería la escena en que Alicia busca un camino que seguir. Se ilumina una puerta a cada extremo del escenario y Alicia debe decidir qué puerta escoger, la de la izquierda o la de la derecha. Mientras duda, aparecen dos extraños personajes, uno en cada puerta, análogos a los personajes Tweedledum y Tweedledee de *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Ambos, con idéntico discurso, visten y se comportan de idéntica forma para intentar atraer a Alicia y que esta cruce su puerta. Ella no observa diferencia alguna entre ellos y no puede elegir ante esta alegoría de las ideologías de izquierda y derecha.

La crítica de Cardeña queda patente desde la primera escena: en primer lugar, hacia la dificultad de inserción laboral de una joven sobradamente preparada por currículum y formación académica; en segundo lugar, hacia el discurso político de la izquierda y la derecha, a las que

Cardeña presenta con un discurso idéntico, personajes diferentes, pero al mismo tiempo iguales, que no ofrecen nada distinto y que solo hacen que pelear entre ellos.

Wonderland se descubre ante nosotros como un mundo de color poblado por extraños personajes que, como vamos descubriendo, caricaturizados satíricamente por Cardeña, representan a los distintos estamentos e instituciones, como por ejemplo el señor Blanco Conejo, Ministro de Salud y Bienestar. Este personaje informa a Alicia de que no tienen hospitales y que los médicos solo tranquilizan a los ciudadanos, lo cual supone un gran avance en economía: un gran ahorro en medicinas e infraestructuras. Una nueva crítica, esta vez a las inversiones en sanidad pública.

Otros personajes son el gato Chesure de Chesire: Ministro de Información y Propaganda, el cual le ofrece colaboración si Alicia promete darle poder y subvenciones cuando llegue al poder, crítica de la corrupción política, o la Condesa Muda: Ministra de Tesoro y Monedas, muda tras tanta mentira en los juicios tras ser juzgada por corrupción política.

Posteriormente Alicia conoce a Blue, Ministro de Arte y Espiritualidad, análogo de la oruga Absolem, adicto a diferentes sustancias psicotrópicas. Al preguntarle por los planos del nuevo orden, Blue ratifica que no debe nombrar esas cosas en Wonderland, así como tampoco el teléfono, internet, teatro o la televisión. Alicia se alarma ante la falta de libertad y Blue le contesta que para qué la libertad si es más cómodo no tener que pensar ni que decidir. Así, constatamos definitivamente que nos encontramos ante un régimen totalitario en Wonderland. Mientras, en cada escena, la crítica política continúa sin descanso hacia todos los estamentos.

Posteriormente Alicia es juzgada por un juez que no es otro que el Sombrerero Loco (The Mad Hatter de Carroll), el cual define la justicia en Wonderland:

SOMBRERERO: Muy fácil. Si tienes dinero ganas el juicio, si no, lo pierdes. La justicia siempre tiene la razón y la Reina es injuzgable.

El personaje clave es la Reina Roja, con típico vestido flamenco andaluz, cambiando el popular «off with his head» por un «que le corten la cabellera» y cuyas funciones son:

BLANCO CONEJO. Pues... muchas... por ejemplo, ella es... Reina.

SHERIFF LIEBRE. Y luego está el hijo de la Reina y los nietos de la Reina y los bisnietos de la Reina y los tataranietos de la Reina...

Los habitantes de Wonderland también representan una sesión del parlamento: al dar comienzo se apagan las luces y todos se echan a dormir, aunque de vez en cuando se escuchan mensajes entre ellos como «usted es un inepto», o «y usted más».

Alicia pregunta por unas elecciones libres y democráticas, a lo que la Reina le contesta que el pueblo ha dejado en sus manos la posibilidad de elegir ya que ellos tienen cosas más importantes que hacer y están cansados de votar, y si se equivocan solo tres frases: «lo siento», «me he equivocado», «no volverá a ocurrir», clara alusión crítica a las declaraciones del Rey Emérito D. Juan Carlos I cuando a las puertas del hospital en que fue operado de la cadera tras uno de sus safaris en Botswana pidió disculpas con esas mismas palabras.

Cansada de tanto despropósito, Alicia insta a la rebelión y el Sombrero le informa de que anteriormente la Reina Blanca era una tirana y entonces apareció una joven, la Reina Roja, que les prometió el nuevo orden, libertad e igualdad, y luego se convirtió en lo que es ahora. De este modo, Cardeña transmite la idea de que el poder corrompe y todos los reyes acaban abusando de los ciudadanos.

Alicia es nuevamente juzgada sin posibilidad de defensa y finalmente, cuando se le otorga la palabra asistimos ante un nuevo pasaje crítico:

ALICIA. Este juicio no sirve para nada.

REINA ROJA. ¿Desde cuándo los juicios sirven para algo, estúpida?

ALICIA. Vuestro país es un país de mentiras. Decís que hay una democracia, pero no hay libertad. Decís que vuestros políticos son eficaces, pero son ineptos y corruptos. Decís que la Reina vive para el pueblo y en realidad es una figura decorativa que no sirve para nada.

SOMBRERERO. ¿A caso tu país es mejor?

Esta pregunta deja a Alicia sin respuesta, y abatida, se da por vencida. Blue y Blanco Conejo la llevan a su lado del espejo, asegurando que Wonderland es solo un reflejo de su mundo y que los planes del nuevo orden mundial no existen.

La obra termina con un soliloquio final de Alicia en el que invita a la reflexión:

ALICIA. ¿Seguiremos lamentándonos en un árbol o mirándonos en un río complaciente? ¿Nos sentaremos en un sillón inconformista? ¿Seguiremos esperando un mesías que nos salve? ¿Seguiremos buscando unos planos del nuevo orden? ¿Seguiremos pensando que la cultura no sirve para nada o que dependemos de alguien para ser libres? ¿O que todo es lo mismo y nada va a cambiar? Creo que ya es hora de dejar de disfrutar de este espectáculo. Me pregunto, ciudadanos, ¿vamos a seguir vi-
viendo eternamente en Wonderland?

En cuanto a la puesta en escena, asistimos a un escenario colorido, y poblado por diferentes elementos como el «río de la complacencia», en el que Alicia se miraba y su reflejo mostraba una Alicia más alta, morena, de ojos negros... Blanco Conejo le explicaba que cuando algo no le gustase fuese al río y le acabaría gustando, en una referencia crítica a la televisión como medio de evasión. También se hacía referencia a lugares pintorescos como «el bosque de los desahucios» o «el árbol de las lamentaciones».

Así pues, nos encontramos ante una aventura distópica, divertida, plagada de sorpresas y situaciones cómicas en un satírico viaje a un mundo de ficción que reflejaba la actualidad desde la crítica y el humor. El propio Cardeña la definía del siguiente modo:

Un espejo mágico donde ver deformada nuestra realidad y donde podemos reconocer (si queremos) los errores que hemos cometido o cometemos, como sociedad. Un cuento para adultos sobre nuestro mundo y nuestra política del día a día. Hartos de que “nos cuenten cuentos”, hemos escrito el nuestro. [...] Un juego escénico lleno de personajes mágicos y extravagantes, un viaje lleno de sátira y crítica hacia la justicia, la sanidad, el gobierno, la cultura, la política y el sistema que nos envuelve y dirige. Un divertimento psicodélico y lisérgico, con sorpresas para el espectador. En definitiva, una experiencia escénica que pretende

divertir y entretener, pero también mostrar y compartir la vergüenza ajena que seguramente sentimos los ciudadanos y reírnos de ella. El humor como herramienta para seguir adelante. Reírnos de nosotros, de lo nuestro, de quienes nos dirigen es, a veces, una terapia muy gratificante¹⁹².

El trío musical Naipes Wonderland Band acompañaba a los personajes con sus canciones de pop-rock contemporáneo a lo largo de toda la representación: The Beatles, Michael Jackson, Baccara, Los Bravos, The Police, Lou Reed o Boney M. Estas canciones aportaban aun mayor dinamismo si cabe a la representación.

Por último, cabría destacar que la recepción de la obra fue completamente positiva, tanto por parte de la audiencia (colgando el cartel de localidades agotadas cada función) como por parte de la crítica. Fue definida por la prensa como «una adaptación inteligente» (valenciateatros), «un montaje muy completo y muy fresco» (artezblai) o «un espectáculo donde impera el humor y una ácida visión de la sociedad que nos rodea» (Entraigües, 2019). Mientras que Allwebber ofrecía una interesante crítica:

Esta adaptación reúne tres bazas fundamentales, en primer lugar, la habilidad de Chema Cardeña para convertir esta historia de Carroll en una denuncia de la sociedad en la que vivimos, reflejando el desánimo general y la falta de credibilidad en el sistema, pero siempre desde la ironía y el humor que conecta fácil con el público que reconoce cada frase del cuento de Carroll, así como las metáforas y diálogos metidos por Cardeña y a los personajes que ridiculiza. La segunda baza es por supuesto un reparto en el que están todos perfectos en sus personajes y la tercera es esa puesta en escena muy cuidada que consigue desde un único escenario contarnos toda la historia. Lo realmente penoso es que montajes como este no gocen de mayor empuje por parte de la administración y que compañías valencianas más que dignas no sean apoyadas y programadas en teatros comerciales que lleguen a mayor parte de la ciudadanía, quedando relegadas a locales alternativos como la -por

¹⁹²C. Cardeña en Rodríguez, Rafa.

otra parte estupenda- Sala Russafa de Valencia, aunque la respuesta quizá esté dentro de la misma obra ya que posiblemente su mensaje sea algo molesto para la administración, porque cuestiona directamente al público si está contento con el mundo en el que vive y si es mucho más distinto del surreal y absurdo que descubre Alicia en Wonderland. (2015)

Por último, cabría recordar, que la obra también se representó un año después, en 2015, sirviendo de particular homenaje al 150 aniversario del clásico. Posteriormente, volvió a la sala en el año 2019 tras haber sido revisada y actualizada.

3. BUSCANDO AL MAGO DE OZ ¡OH, EUROZPA!

La obra parte desde una situación concreta: un terrible tifón ha asolado el sur de «Eurozpa», catástrofe que provoca una profunda crisis a Portugal, Italia, Grecia y España. De este modo, cuatro representantes políticos de dichos países, denominados despectivamente «PIGS» tomando sus iniciales, ponen rumbo al corazón de la Unión Eurozpea; Ciudad Esmeralda, utópica ciudad en la que Eurozpa tiene su espacio ideal «unidos en la diversidad». El viaje repleto está repleto de dificultades, desde caricaturescos personajes hasta una odisea de sedes institucionales y despachos, ciudades y parlamentos en los que la burocracia complica sobremanera su misión. Aparentemente Eurozpa es ideal, segura y, ante todo, generosa, pero pronto comprobamos que no es así, ni siquiera en la idealizada y perfecta Ciudad Esmeralda, y a través del humor se van desnudando todas sus vergüenzas. Los países del norte rechazan a los del sur porque no quieren pagar su derroche y holgazanería, mientras que los propios países del sur son incapaces de ponerse de acuerdo entre sí por una causa común. Lo único que todos tienen en común es el miedo a los refugiados.

En el escenario se observa un camino de baldosas azules en referencia a la Unión Europea, rodeado de una alambrada de espino en alusión a Melilla. El primer personaje que emprende el viaje es Esperanza (análoga a Dorothy), española, una gallega con mucho carácter y que según se puede constatar gracias a sus comentarios a lo largo de la obra,

sería una representante del Partido Popular. Esperanza viste un típico traje folclórico andaluz o como ella misma afirma, viste de “Marca España”.

En su camino Esperanza se encuentra con el representante de Portugal: Leao du Ferreira, personaje análogo al asustadizo león de Baum. Rápidamente se les une el representante de Grecia: Giannis Kasiesterazopoulos (el espantapájaros). El cuarto personaje es el representante italiano: Paolo Latazzaio, análogo al hombre de hojalata. Formado el grupo, emprenden un surrealista viaje entre constantes referencias a los clichés y tópicos nacionales en clave humorística.

Su primera parada es Bruselas, donde se encuentran con la Bruja del Oeste: Petra Basmartou, francesa, quien asegura que pertenecen al *off* de Eurozpa y les califica como «abejas obreras, aunque de obreras no tienen nada». Instantes después conocen a la Bruja del Norte: Helga Van Der Berg, Secretaria de Exteriores, de nacionalidad belga, quien niega al representante de Turquía su entrada en la unión de países de Eurozpa como cada año. Estas brujas son expertas en burocracia y amantes del lujo y les instan continuamente a seguir el camino de baldosas azules.

Cuando los cuatro protagonistas llegan a Estrasburgo conocen a Frau Weeg, alemana, Defensora del Pueblo y Hada del Norte. Esta Hada, extrañamente masculina e interpretada por el propio Cardaña, también les niega ayuda aludiendo a su carácter vago y mafioso a diferencia de los países del norte:

HADA. ¿No se os eligió para ayudar al pueblo? ¿No se os encomendó la sagrada misión de protegerles, gobernarles y servirles? Pues ahora apechugad con ello, y si no, haberos dedicado al cante. Es muy fácil hacer y deshacer lo que os venga en gana y luego, a reclamar a Eurozpa. ¡Y una mierda! Vosotros sois una panda de vagos que queréis aprovecharos del trabajo de los demás, de aquellos países que han hecho un modelo de bienestar social, de igualdad y de justicia. ¡No derrochamos como vosotros! Y ahora venís a chuparnos la sangre con vuestros llantos. ¡Nein, nein, nein!

El Hada llega incluso a afirmar que la única solución sería una guerra del norte contra el sur, lo cual acabaría con el paro y la crisis, mientras

tiene que aguantarse el brazo derecho que iba ascendiendo poco a poco de forma involuntaria para realizar el saludo fascista.

La crítica se sucede en cada escena y cada diálogo, y tras visitar diferentes sedes, al fin el Mago aparece ante ellos, cantando una canción de Tom Jones y tras un «Dios salve a la Reina». El Mago de Eurozpa es de Reino Unido.

Sorprendentemente sí hay algo en lo que se ponen todos de acuerdo, norte y sur, cuando observan que se acercan los refugiados y temen ser invadidos. Ante la confusión, deciden dejar entrar a Turquía en la Unión para que los refugiados vayan a su país, eso sí, con la condición de que no saliesen de allí e incluso Eurozpa les pagaría el cierre de sus fronteras.

Finalmente, los representantes deciden volver a sus países, decepcionados y resignados, y optan por disolver Eurozpa ante los continuos deseos de guerra del Hada del Norte.

Por tanto, a lo largo de la representación asistimos a continuas referencias críticas a los acontecimientos políticos europeos del momento sobre el Eurogrupo, donde el sur, con España e Italia a la cabeza, se enfrentaba al norte, a Países Bajos, por la oposición del gobierno de Mark Rutte a la creación de cualquier instrumento para hacer frente a la crisis económica. A través de situaciones absurdas, un ácido humor y gags visuales, esta comedia ofrece una lúcida y crítica mirada sobre la construcción de la identidad europea aludiendo a temas de actualidad como las ideologías y nacionalismos, o la crisis migratoria de los refugiados. De este modo, del mismo modo que Baum realizó la analogía entre Oz y America, o entre Ciudad Esmeralda y Washington DC, Cardeña lleva a cabo una analogía entre el fantástico mundo de EurOzpa y la Europa actual.

En lo que refiere a la escenografía, observamos un gran colorido en todo el escenario que contrasta con la alambrada de espino y que nos hace creer que todo es perfecto, aunque las apariencias engañan. Por su parte, la música en directo es un elemento muy importante y, como no podría ser de otro modo, la representación da comienzo con la canción *Somewhere over the Rainbow*. El trío de músicos, Los Monos

Voladores, junto a los propios actores, interpretan música contemporánea europea (Bowie, Abba, Rolling Stones, The Beatles...)

La obra fue un verdadero éxito, de público y prensa, la cual destacó especialmente su humor e ironía. Fue definida por la web *valenciateatros* como una «ácida revisión de la política del viejo continente», «una particular versión, con toques grotescos y tremendamente divertida», «entre risas y esperpentos, una atroz crítica al sistema político europeo», «*Buscando al mago de Oz* desvestirá, con música en directo y mucho humor, las vergüenzas de esta Europa nuestra que tanto presume de ser cuna del humanismo, la democracia y los Derechos Humanos». También encontramos comentarios como «mordaz caricatura de las instituciones europeas [...] puesta en escena dinámica, colorista y completamente alocada» (*valenciaplaza*) o «crítico y divertido viaje al otro lado del arcoíris» (*valencianoticias*). Por su parte, Allwebber (2016) comentaba que es una

«maravilla cómo sabe encajar los personajes de la historia original para acoplarlos a este cuento para adultos no exento de ironía en una historia que tristemente sabemos tan cercana y actual»,

y añadía:

Divertida denuncia a la idea que se nos quiere vender de la Europa de la diversidad, la democracia, la solidaridad, la cuna de la civilización, etc., que pone el dedo en la llaga de la realidad de los pueblos que escuchan palabras cargadas de buenas intenciones que sólo se quedan en palabras.

4. VIAJE A NUNCAJAMÁS

En diciembre de 2016 Arden estrena la última entrega de la trilogía: *Viaje a Nuncajamás*, ocasión para la cual Cardaña y sus personajes viajan al mundo de ficción creado por James Matthew Barrie en *Peter Pan*, estrenada en principio como obra teatral en 1904 y posteriormente publicada en 1911.

Del mismo modo que ocurría con sus predecesores textos base en esta trilogía, pese a ser una historia infantil, la historia de Barrie también incluía una parte para adultos en la que criticaba de forma velada y

satirizaba aspectos de su tiempo, en este caso la Inglaterra victoriana, tal y como asegura Stone (2013), por ejemplo.

Cardeña se inspira en el cuento de Berrie para llevar a escena una hilarante sátira y desarrolla su crítica reflejando ambos mundos, el fantástico de Nuncajamás y la España actual, lanzando una satírica mirada a la situación política y social actual en España.

Esta versión presenta a un Peter Pan ya en su madurez que tuvo que emigrar de Nuncajamás para tener la posibilidad de crecer y desarrollarse profesionalmente, dejando desamparados a los Niños Perdidos. Años después, Peter vuelve de su exilio ya que una activista, agresiva y unionista Campanilla le necesita para restablecer el orden y la igualdad, y recomponer a un país que, como afirma Cardeña, «más que por adultos, parece dirigido por un puñado de niños que escogieron no crecer»¹⁹³.

Los diferentes estados han hecho a Garfio rey del país, y juntos realizan un recorrido por ellos, en el cual comprobamos que cada personaje representa o bien a un político y su partido o bien a una comunidad autónoma española, o a ambos. Los personajes principales, Peter Pan a la Comunidad Valenciana y Campanilla a la Comunidad de Madrid. Además, el vestuario de Peter es un traje similar al que todos tenemos asimilado en el imaginario colectivo, aunque en esta ocasión no era verde sino rojo, mensaje de Cardeña en cuanto a la ideología política que representaría.

El resto de los personajes son los siguientes: Coco-Drile, con acento venezolano y rastas, es un hippie que se refiere a los demás como «camaradas», un antisistema que promulga «paz y amor» a ritmo de reggae y que representaría al partido Podemos. Wendy es una señora que se comunica principalmente en catalán y baila sardanas. Esta se autopromueve presidenta de la nación de «Comunicomia», nación que representaría a los periodistas por un lado y a Catalunya por el otro. El Sr. Smith, mano derecha de Garfio, es un funcionario de acento murciano que dirige el estado «Burocracia», donde viven todos los funcionarios,

¹⁹³C. Cardeña en www.valenciaplaza.com.

un estado sin acabar de fundar porque los funcionarios no consiguen completar la gran cantidad de formularios precisos para ello. Izaskun es una sirena que se encarga de gobernar «Empresaria», territorio de quienes mueven la economía y gracias a su acento reconocemos que se trataría de País Vasco. Por último, el gran jefe indio «Pulpo a Feira», un personaje con acento gallego que era una simbólica representación de Mariano Rajoy, pero en versión homosexual. Un estado indio que desprecia al resto de estados por no respetar las tradiciones y creencias de Nuncajamás y por ello deciden fundar «Terra Mística» (Galicia), donde se reúnen religiosos y personas espirituales.

La crítica mordaz está presente en cada escena, cada personaje y en cada diálogo mantenido por Peter, Campanilla y los personajes que dirigen los diferentes estados. Por ejemplo, descubrimos que Wendy apoya la monarquía de Garfio puesto que a cambio ella por fin tiene su nación. El Sr. Smith explica por qué se independizó su estado donde queda patente la crítica hacia los funcionarios españoles, el trato desfavorable desde la Comunidad de Madrid hacia la Comunidad de Murcia y la problemática del agua y trasvases entre esta comunidad y la valenciana:

SMITH. ¿Qué quería que hiciera, pamplina? Si todos se independizaron no me iba a quedar yo aquí solo como un gilipollas. Yo la verdad que necesidad lo que se dice necesidad no tenía, pero como Garfio no me insistió mucho y yo me quedaba solico, pos me vine aquí, aunque yo con tener una buena mesa, el café de las 10, el bocata de las 12, los asuntos propios de las 2, salir a las 6 y las dos pagas extras ya me conformaba. ¿Y para qué tantas explicaciones? ¿Qué coño queréis?

...

SMITH. [a Campanilla] ¡Coño con el hada! ¡Cuándo éramos un país yo ni existía para ti! ¡Ni me mirabas! Es más, ¡te descojonabas de mí! ¿Y ahora quieres que volvamos a juntarnos? ¡Anda ya valiente mierda de niña! Y tú, Peter Pan cuando venías de tus correrías bien que venías a pedir agua.

PETER. Si y usted no me la daba, y el río es de todos, ¡trasvase ya!

Izaskun también expresa sus razones por las cuales fundaron su estado, en las que de nuevo observábamos la crítica, así como en el resto del diálogo:

PETER. ¿No quieres que Nuncajamás vuelva a ser lo que era?

IZASKUN. Dímelo pues, un país de revoltijos donde nadie se ponía de acuerdo y donde los políticos vivían como Robin Hood pero al revés: robando a los pobres pa dárselo a ellos mismos.

...

COCO. Y los sindicatos, ¿no hacen nada?

IZASKUN. ¿Los sindicatos? Esos están muy calladitos, hombre. Mira, tú a los sindicatos les das un par de mariscadas, un viaje chulo de congreso, unas tarjetitas sin límite y oye, ¡mano de santo!

La crítica también salpicaba a la Comunidad Valenciana en esta escena:

PETER. Si me hubiera quedado aquí en Nuncajamás, ¿qué país crees que hubiera fundado yo?

CAMPANILLA. ¿Tú? «Festivalia». Era lo único en que pensabas: música, fuegos artificiales y muchas comilonas.

En cuanto al gran jefe indio, la crítica de Cardeña se centra en sus mensajes conservadores de corte religioso.

El Capitán Garfio, representante simbólico de Andalucía, es un ignorante e inculto capitán de barco que se expresa con célebres frases de Rajoy y expresiones populares, ejemplo de mandatario incompetente aupado y aferrado al cargo.

Una escena destacable es la asamblea, en la que Garfio debe rendir cuentas ante los estados, en la que la crítica está presente en cada intervención:

PETER. Amigos, la situación es muy grave, mirad tenemos ahí a los niños, miradlos ahí, tots desamparats.

GARFIO. ¿Y qué les farta, sarmonete?

CAMPANILLA. ¡Todo! No tienen ni para pagar la luz y tú se la cortas, tienen que vivir con velas.

GARFIO. Pos que madruguen, coño, y que aprovechen el día. Aver estudiao.

IZASKUN. Pero es que no pueden ni ir a la universidad porque las tasas son muy altas, capitán.

GARFIO. Pos que trabajen en la construcción, cipote. Tanto universitario ¿pa qué? Luego tenemos que construir alguna cosa y hay que llamar a los romanos.

PETER. Te has gastado la hucha de sus pensiones.

GARFIO. Pos así se morirán antes, que es mu chungo llegar a viejo, os lo digo yo...

PULPO A FEIRA. Pero es que has subido los impuestos y ya los habías subido.

GARFIO. ¡Calla ya, boca tonta! ¿No queríais educación gratis? Pos alguien tendrá que pagarla, ¡digo yo!

PETER. Pero es que para trabajar se tienen que ir fuera del país, tienen que emigrar.

GARFIO. Si se van es para enriquecerse, y no se llama emigración, se llama movilidad exterior.

WENDY. Has acabado con su libertad de expresión.

GARFIO. Pos que no hablen tanto, coño, y que trabajen más, y así no los despedirán, ojú, y así pagan los impuestos y la luz y ya está to arreglao. Y es cuando es el gobernante el que es elegido por los vecinos, y son los vecinos los que... ¡Aaay! Que estáis más perdidos que un marica en un campo de nabos. Esto lo arreglo yo. Vamos a dirigirnos a nuestros Niños Perdidos: a ver, boquerones, ¿un partidito de fútbol?

Mientras juegan todos los problemas y diferencias entre ellos desaparecen.

La última escena es un acto de corrupción entre Garfio y Smith para dar lugar a un soliloquio final de un abatido Peter:

PETER. No me rendiré. No tiraré la toalla. No dejaré que esos mamones se salgan con la suya. No bajaremos la guardia. Porque el silencio, ahora, es un crimen y la pasividad, un delito, ¿verdad, Niños Perdidos?

Por tanto, estamos ante una divertida sátira que repasa de forma crítica toda la actualidad del momento mediante una puesta en escena colorida, muy dinámica, en un escenario muy poblado por diferentes elementos movibles y en la que, la música de la Banda de los Piratas jugaba un papel clave, siendo elemento de cohesión que además ayudaba a mantener el ambiente festivo con versiones de Amy Winehouse, Lady Gaga, Village People, Bowie...

Cabe señalar que en las tres versiones el trío musical es el mismo con diferente nombre, acorde a cada obra.

Por último, sería interesante destacar que la recepción de esta versión también fue totalmente positiva, colgando el cartel de no hay billetes en cada función. Por parte de la prensa sirvan como ejemplo algunas reseñas críticas como la de Entraigües:

Cardeña realiza un nuevo malabar teatral donde el texto repasa los temas más urticantes de la sociedad española como la integración, las identidades nacionalistas, la manipulación política o la pasividad social ante un país que aún carga con las consecuencias de una severa crisis que sigue afectando a gran parte de sus ciudadanos. Puestas las cartas sobre la escena, Cardeña mantiene el corpus de las anteriores entregas donde la coralidad, la música en directo, el gag visual, la réplica y la contrarréplica y el espacio escénico juegan a favor de un texto que avanza sin trabas por un disparatado mundo de contradicciones.

También la de Allwebber:

Si el teatro es un espejo en el que se refleja la sociedad, **Chema Cardeña** en esta ocasión se vuelve a servir de los cuentos para mostrarnos una realidad que nos pilla muy de cerca, demasiado como para no reconocernos en ese Nuncajamás que ha perdido su Norte y por el que campan a su antojo los comprados políticos del gobierno. Con mucho humor, ironía y bastante mala baba nos hace reconocer a esos políticos que como dice la canción y el refrán de la obra "manejan nuestra barca" a su antojo y que han dividido al país en diferentes estados ... liderados por políticos aferrados a sus sillones donde las sucesivas elecciones no sirven en un país en el que parece que todo pueda cambiar, para no cambiar nada.

5. CONCLUSIONES.

Una vez analizadas las tres versiones de Cardeña y Arden concluimos que nos encontramos ante textos trabajados donde la crítica social y política está presente en cada escena y cada intervención de los personajes. Del mismo modo se ha podido comprobar que el tono es

humorístico y la sátira consigue que la comedia logre anteponerse a lo dramático de la situación. Además, las numerosas escenas de réplica – contrarréplica ofrecen gran dinamismo a las obras.

Las tres versiones siguen una misma línea, en las que se parte de una historia teóricamente infantil para arrojar una mirada crítica y sarcástica a la actualidad que nos rodea con el objetivo de llevar al espectador a la reflexión.

En lo que respecta a la estructura, las tres obras ofrecen una estructura circular: una primera aparición de los protagonistas en la que se exponen los objetivos a conseguir, seguido de un número de escenas que representan un recorrido por diferentes lugares de ficción en los que va presentándose a los peculiares personajes que habitan esos lugares fantásticos. A partir de ahí tienen lugar escenas en las que todos comparten escenario, y un final en que los personajes protagonistas terminan cediendo sin conseguir sus objetivos y vuelven abatidos a donde comenzaron la obra. Además, las tres versiones ofrecen un soliloquio final del abatido y desconsolado protagonista que invita al público a la mencionada reflexión.

En cuanto a la puesta en escena, las tres versiones presentan gran ritmo y la acción se desarrolla en un poblado y colorido escenario, mundos fantásticos distópicos en los que rápidamente observamos que nada es lo que parece.

Constatamos que se trata de tres piezas multidisciplinares, en las que se aúna teatro, música y danza. La música en directo juega un papel importantísimo, ya que las letras de las canciones van acordes con la historia y lo que se está viviendo sobre el escenario. También sirven como punto de unión entre escenas y ayudan a transmitir la sensación de ser obras alegres y dinámicas y a mantener el tono festivo. Cabe señalar que en las tres versiones el trío musical es el mismo con diferente nombre, acorde a cada obra.

Finalmente, en lo que respecta a la recepción escénica, tras analizar las reseñas críticas publicadas por la prensa digital, comprobamos que la recepción de las tres versiones fue completamente positiva, destacando especialmente el dinamismo y el humor de estas, así como su valor

crítico. Asimismo, se pudo comprobar in situ que en cada función la Sala Russafa vendió todas las localidades y la respuesta de la audiencia fue siempre positiva, hecho que ha llevado a la compañía Arden a revisar y actualizar las versiones para poder seguir representándolas en años posteriores e incluso estrenar un spin-off de *Viaje a Nuncajamás* en 2017.

6. REFERENCIAS

- Alicia en Wonderland, *Dir. Chema Cardeña*, Arden Producciones, en Sala Russafa, Valencia, 15 de diciembre de 2014, 29 de octubre de 2015 y 10 de diciembre de 2019.
- Buscando al Mago de Oz (¡Oh EurOZpa!), *Dir. Chema Cardeña*, Arden Producciones, en Sala Russafa, Valencia, 16 de diciembre de 2015 y 28 de noviembre de 2016.
- Chema Cardeña. (Director). (2014). *Alicia en Wonderland* (DVD). Arden Producciones, Valencia.
- ___. (Director). (2015). *Buscando al Mago de Oz (¡Oh EurOZpa!)* (DVD). Arden Producciones, Valencia.
- ___. (Director). (2016). *Viaje a Nuncajamás*(DVD). Arden Producciones, Valencia.
- Viaje a Nuncajamás, *Dir. Chema Cardeña*, Arden Producciones, en Sala Russafa, Valencia, 18 de diciembre de 2016.
- Fuentes Secundarias y Prensa.
- Allwebber. (28 de octubre de 2015). Alicia en Wonderland. *Love 4 Musicals Digital*. <https://bit.ly/3A5p8v9>.
- . (4 de enero de 2016). Buscando al Mago de Oz. *Love 4 Musicals Digital*. <https://bit.ly/3z95wF0>.
- . (4 de enero de 2017). Viaje a Nuncajamás. *Love 4 Musicals Digital*. <https://bit.ly/2XeADlv>.
- Anderson, H. (2016) Alice in Wonderland's hidden messages. *BBC*. 2 agosto 2020 en <https://bbc.in/3tC2XKL>.
- Barrientos, J. L (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Enraigües, J. (29 de diciembre de 2019). El disparatado Wonderland de Sala Russafa. *Horta Noticias Digital*. <https://bit.ly/3tHW6iL>.

- Huici, E. S. (1991). Satire in Wonderland: Victorian Britain through the eyes of Lewis Carroll. <https://bit.ly/2XdajZo>.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception (Theory and History of Literature)*. U. of Minnesota Press,
- Littlefield, H. M. (1964). The Wizard of Oz: parable on populism», *American Quarterly* (1, 16), 47-58.
- Mamkiw, N. G. (2009). *Macroeconomics*. New York, Macmillan.
- Rockoff, H. (1990). The Wizard of Oz as a monetary allegory, *Journal of Political Economy* (4, 98), 739-760.
- Sala Russafa cierra sus Cuentos Políticos con un deslenguado Peter Pan sobre un país dirigido por niños. (23 de diciembre de 2016). *Valencia Plaza Digital*. [<https://bit.ly/3hszb65>].
- Sala Russafa y Arden presentan Alicia en Wonderland. (23 de diciembre de 2014). *Artezblai Digital*. <https://bit.ly/3A5IzLk>.
- Romera, J. (2006). *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*. Madrid. UNED
- Stone, Tamara (2013). Do you believe? Peter Pan and The Wonderful Wizard of Oz as historical artifacts, *Honors Theses*, 739.
- Taylor, Quentin P (2005). Money and politics in the land of Oz, *The Independent Review* (IX), 413-426.
- Un crítico y divertido viaje al otro lado del arcoíris con Buscando al Mago de OZ (Oh, EurOZpa!) en Sala Russafa. (6 de diciembre de 2016). *Valencia Noticias Digital*. <https://bit.ly/3Eb3O9P>.
- Una mordaz caricatura de las instituciones europeas llega este fin de semana a la Sala Russafa. (9 de diciembre de 2016). *Valencia Plaza Digital*. <https://bit.ly/3E9S5Zk>.

EN TORNO A LOS ORÍGENES DE LA PERFORMANCE. UNA APROXIMACIÓN A LA(S) HISTORIA(S) DE LAS PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS

ANA MAESO-BRONCANO
Universidad de Almería

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siguiente texto se expone un acercamiento al origen de las prácticas performáticas en el ámbito artístico, entendiendo la performance como un espacio liminar o un arte intermedia que engloba aquellas prácticas artísticas en vivo o que incluyen la acción. Desde esta perspectiva, se expone una breve introducción a los estudios de la representación (Schechner, 2012), y la estética performativa (Fischer-Lichte, 2004). A continuación, se aborda un acercamiento a los precursores o antecedentes de la performance, desde el ámbito artístico en las artes visuales, del teatro experimental o las prácticas intermedia. Seguidamente, se recogen voces que llevan a cabo una revisión crítica sobre los procesos de apropiación cultural en el ámbito artístico, desencadenantes de algunas de las prácticas performáticas en Occidente. Y, por último, se abordan, en este sentido, algunos ejemplos de respuestas desde la propia práctica de la performance, entendiendo de este modo la práctica artística como elemento discursivo.

Pese a que podemos remontarnos a las primeras manifestaciones culturales para hallar los orígenes de las prácticas performáticas, la performance no sería reconocida como práctica artística en occidente hasta principios de los años 70. En torno a los años sesenta y setenta, se produce en las artes, de manera transversal a las distintas disciplinas, el denominado “giro performativo”. En el auge del arte conceptual, se aboga por una perspectiva del producto artístico que escape a su mercantilización y del fetichismo profesado hacia este en la industria

artística (Goldberg, 2012). El foco comienza a centrarse en el proceso artístico, y no tanto en su materialización o resultado, y las fronteras entre categorías o disciplinas artísticas, se difuminan. En este sentido, la performance, por tanto, se desarrolla escapando los circuitos convencionales artísticos: el hecho de que las obras sucedan en un momento determinado y en un contexto determinado, entendiendo la obra como una situación; algo por tanto efímero e imposible de comercializar. Del mismo modo, las prácticas performáticas se convierten también en un terreno de denuncia hacia la distancia entre obra y espectador, y a su vez, entre la concepción institucional del arte y la vida cotidiana. Fischer-Lichte (2004), señala los objetivos de las estrategias que se despliegan tras el giro performativo para formentar la participación del público: el intercambio de roles entre actores y espectadores, y la formación de comunidad entre ellos a través del contacto. La performance devendría como consecuencia de este planteamiento, situándose en un papel de tensión con la institución, entre el intento de esta de domesticarla y hacerla consumible al público y las diversas resistencias de la performance (Maeso-Broncano, 2017).

Aunque se entienda popularmente que las prácticas performáticas tienen su origen en las denominadas “vanguardias” del arte moderno occidental, con las manifestaciones dadaístas o futuristas, lo cierto es que podemos encontrar sus orígenes en prácticas muy anteriores: desde los primeros rituales y las primeras prácticas escénicas del teatro popular. Sánchez-Argilés (2010 citada en Baena, 2013), establece antecedentes del arte de acción en rituales primitivos, paganos y cristianos; en el teatro popular; fiestas de la Revolución Francesa, etc. No podríamos hablar de una Historia de la Performance, sino de múltiples historias. Del mismo modo, se establecen características formales y conceptuales muy distintas según el contexto geográfico, sociopolítico y cultural en que las manifestaciones se gestan. No obstante, existen influencias culturales entre las distintas manifestaciones: el teatro Noh en Japón, Kathakali en la región de Kerala (India), o la Ópera de Pekín han influido a autores y directores de teatro experimental como Jerzy Grotowski. Del mismo modo, las danzas y rituales de Bali y los indios tarahumaras

inspiraron a Antonin Artaud para romper el teatro de la representación (Torrens, 2007).

Sin embargo, no puede obviarse la realidad colonial de la que somos herederos y que impregna las prácticas artísticas de la modernidad en occidente, mediante la descontextualización de gestos, indumentarias u otros elementos pertenecientes a las manifestaciones culturales de pueblos americanos, africanos o asiáticos. La fetichización y apropiación que conlleva a la degradación del *otro*, considerando la propia cultura como dominante. Aludiremos en este sentido a la revisión desde un enfoque anticolonial hacia estas prácticas.

2. OBJETIVOS

- Llevar a cabo una revisión bibliográfica que ahonde en el origen de las prácticas performáticas en la historia del arte, estudiando sus precursores y antecedentes.
- Facilitar el entendimiento de una genealogía de las prácticas actuales de participación y relacionales en el arte, así como proporcionar un escueto resumen de prácticas, líneas, artistas, del campo dibujado en esta investigación.
- Entender, desde los estudios de la representación, los orígenes interculturales o transculturales de las performances artísticas, entendiendo como prácticas performáticas acciones presentes en distintos ámbitos de la representación (vida cotidiana, ritualizaciones, juegos, conductas, etc.).
- Revisar otras voces que revisen de manera crítica al colonialismo implícito en las prácticas artísticas en occidente.
- Recoger ejemplos de respuesta a estos fenómenos desde la propia práctica artística, entendiendo la performance como acción que instauro o transforma conductas por repetición y como práctica discursiva.

3. METODOLOGÍA

Para la elaboración de este texto se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica en los campos de los estudios de la representación o estudios de performance, de la estética performativa y de la historia del arte, en la búsqueda de dichos antecedentes o precursores presentes en los distintos ámbitos de las artes. La metodología, por tanto, se encuadra en el ámbito de los estudios de performance o de la representación, en la que el objeto de estudio es formado tanto por las obras artísticas como por manifestaciones culturales como ritos y prácticas escénicas. Se han realizado lecturas, a su vez, desde una pedagogía crítica, que entienda las representaciones como reproducciones o posibilidades de revertir las relaciones de poder en la esfera social, así como desde una perspectiva anticolonial, para interpretar las prácticas coloniales presentes en los intercambios, influencias o apropiaciones culturales en las prácticas performáticas.

4. RESULTADOS

4.1. PERFORMANCE Y PRINCIPIO DE REPRESENTACIÓN

Los estudios de performance se configuran en torno a los años ochenta como un campo de conocimiento interdisciplinar que nace desde los estudios culturales. Desde el llamado “giro performativo”, el “principio de representación” (Schechner, 2012) trasciende no solamente el análisis de las prácticas artísticas, sino que convierte la conducta en objeto de estudio.

Schechner (2012, p. 44) plantea una organización en red o abanico en que son recogidas aquellas ritualizaciones y representaciones de la vida cotidiana, incluyendo:

- Chamanismo y ritos prehistóricos
- Chamanismo y ritos históricos
- Orígenes del teatro en Eurasia, África, el Pacífico y Asia
- Orígenes del teatro europeo
- Psicoterapias dialógicas y orientadas al cuerpo
- Estudios etológicos del ritual

- Representación en la vida cotidiana
- Juego y conducta de crisis

Forman parte, por tanto, las performances culturales; eventos instituidos socialmente por repetición, tales como rituales o ceremonias, así como performance sociales; aquellas reiteraciones que regulan nuestras interacciones cotidianas. Schechner utiliza el término *twice behaved-behaviour* (“comportamiento dos veces actuado” o “conducta restituida”) para diferenciar aquellas conductas o acciones separadas de las personas que las interpretan (Schechner en Carlson, 2005, p.16), haciendo referencia a aquellas acciones en las que hacemos “como si”, estableciendo cierta distancia entre el ser y la conducta: juegos de rol, rituales, chamanismo. Todos los objetos de estudios son analizados desde las diversas disciplinas académicas “como performance”.

Se ocupa del análisis de las artes escénicas, juego, deporte, rituales, protestas o manifestaciones políticas... Los comportamientos y acciones humanas son estudiadas “como” representación, desencadenando el germen de las prácticas artísticas performáticas, la disolución de las categorías artísticas y la consideración de las obras de arte como situaciones; más como acontecimientos que como productos (Fischer-Lichte, 2004). Un estudio, por tanto, que se abarca desde distintos campos epistemológicos tales como la antropología, la psicología, filosofía, las artes visuales, artes escénicas, ciencias sociales, estudios feministas, de género, semiótica, estudios culturales, etc. y sitúa los ámbitos de circulación de las producciones en diversos territorios como las artes visuales, escénicas y la vida cotidiana.

Tanto los fenómenos culturales concretos como las culturas en su conjunto se entendían como contextos estructurados constituidos por signos a los que se les podían atribuir significados. [...] Según esta idea, la tarea principal de los estudios culturales consistía en descifrar e interpretar textos, [...] o en deconstruir, en el proceso de lectura, textos ya conocidos que eran releídos atendiendo a posibles subtextos”. (Fischer-Lichte, 2004, p. 53)

Los estudios de la representación nacen del diálogo y colaboración del filósofo John Searle, el antropólogo Víctor Turner y el director y teórico de teatro Richard Schechner, en la intersección entre teatro y antropología. Se entiende, desde los estudios de la representación, que las culturas se expresan desde sus performances culturales, y en ellas se reflejan las formas de ver el mundo y entender las relaciones sociales de los

pueblos. Por otra parte, Taylor (2011), hace mención a la reafirmación de ciertas jerarquías y valores dominantes por parte de los campos académicos. En este sentido, existe una falta de legitimidad hacia aquello que no se reconoce o valora por parte de la academia, y, por tanto, de la sociedad. Recalca, en este sentido, la importancia de la institución de campos posdisciplinarios como los estudios culturales y los estudios de performance, “en su afán de relacionar lo político, con lo artístico y económico” (p. 13). En la misma línea respecto al nacimiento de la disciplina, Peggy Phelan (1993) declara:

This openness allowed performance studies to avoid the dead-end recitation of “hail to the chief” that most disciplines demand, and perhaps more radically, to escape the conventions of methodological allegiance to a particular field’s system of knowledge. In the eyes of its adherents, performance studies were able to combine new work in critical theory, literary studies, folklore, anthropology, poscolonial theory, theatre studies, dance theory and feminist and queer studies while forging a new intercultural epistemology (p. 4)¹⁹⁴

Phelan, al igual que Taylor, reivindica la capacidad de la representación de visibilizar cuestiones políticas, específicamente contrarrestando la infrarrepresentación de determinados grupos sociales. Conquergood (1991) señala también la función política de los estudios de performance a través de sus posibilidades: arte, análisis y activismo, y crítica, creatividad y comunidad (las tres A y tres C de los estudios de la representación). Aboga por trasladar los estudios a las comunidades a través de proyectos artísticos y de investigación, entendiendo la cultura como proceso o experiencia generada colectivamente. De este modo, propone repensar la etnografía, desde las distintas áreas de los estudios de la representación: la performance y proceso cultural; performance y práctica etnográfica; performance y hermenéutica, performance y representación académica y políticas de performance.

¹⁹⁴ Esta apertura permitió que los estudios de performance evitaran el callejón sin salida del “Hail to the Chief” [“Himno presidencial” o “Viva el Presidente”] que la mayoría de las disciplinas exigen, y quizás de manera más radical, para escapar de las convenciones de lealtad metodológica al sistema de conocimiento de un campo en particular. A los ojos de sus seguidores, los estudios de performance pudieron combinar nuevos trabajos en teoría crítica, estudios literarios, folclore, antropología, teoría poscolonial, estudios teatrales, teoría de la danza y estudios feministas y queer mientras forjaban una nueva epistemología intercultural. [Traducción de la autora].

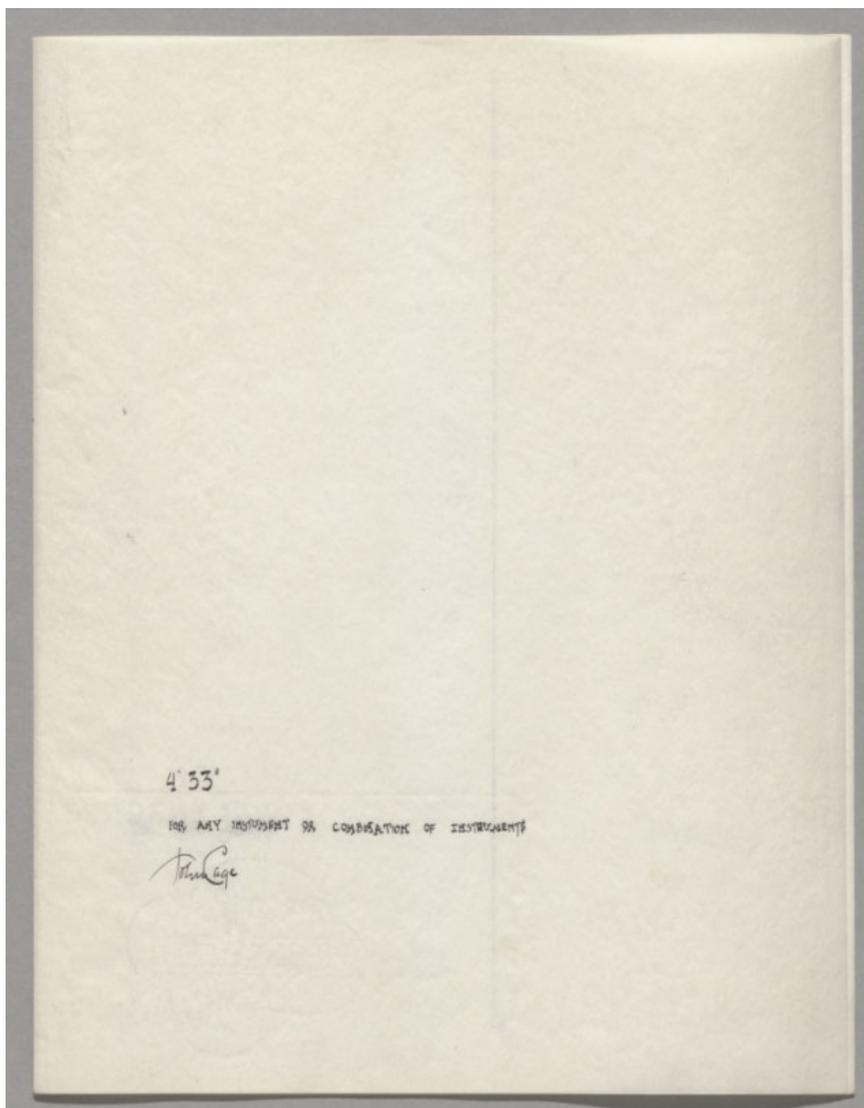
4.2. HISTORIA(S) DE LA PERFORMANCE

Desde una óptica occidental, los primeros antecedentes de las prácticas performáticas se ubican, a menudo, en el arte moderno, en las primeras manifestaciones futuristas o dadaístas. Con la intención vanguardista de ruptura con las formas artísticas anteriores, se persigue una renovación de lenguajes y conceptos. Del mismo modo, es puesto en cuestión el establishment artístico; la academia, y la noción de autor; de genio creador. Las denominadas “soirées” dadaístas, con autores como Hugo Ball, Emmil Jennings, Tristan Tzara, Huelsenbeck, Marcel Janco, Hans Arp, entre otros, se daban cita en el conocido Cabaret Voltaire en la ciudad de Zúrich. Se presentan allí piezas de carácter provocador, absurdo, irracional, donde se comienzan a discutir los roles entre actores y espectadores, buscando la respuesta de estos últimos frente a la tradicionalmente esperada pasividad del público.

Incluso, hay autores que ubican como uno de los antecedentes *Ubú Rey*, la trasgresora obra teatral del autor Alfred Jarry, estrenada en París en 1896. El autor se inspira en bromas de escolares de Jarry en Rennes y del Théâtre des Phynances, el espectáculo de marionetas que dio en 1888 en el ático de su casa familiar (Goldberg, 2012). En el mismo teatro, Théâtre de l'Œuvre, se estrenaría trece años más tarde la sátira *El Rey Bombance*, de Marinetti, quien proponía despertar las reacciones del público mediante provocaciones y sorpresas (Fischer-Lichte, 2012). El autor deja por escrito una defensa de un nuevo teatro, recogida en títulos como “El teatro de variedades” (1913) y “El teatro futurista sintético” (1915). Una época en que, a través de la experimentación, se ponen en cuestión los límites entre categorías artísticas, llegándose a formular la idea de “obra de arte total”, de Hugo Ball; un concepto que trata de aunar todas las artes.

La performance emerge en Estados Unidos a finales de los años 30, con la llegada a Nueva York de los europeos que huyen de la Segunda Guerra Mundial (Goldberg, 2012). Destacan las obras de John Cage y Merce Cunningham, desde la música y la danza respectivamente. Tampoco puede obviarse la influencia del teatro experimental, como es el caso de la compañía The Living Theatre (con obras como la rompedora *Paradise Now*), creada en 1947, heredera de los preceptos del teatro de Bertolt Bretch, Antonin Artaud y Vsévolod Meyerhold.

FIGURA 1. 4'33 es una composición musical compuesta por John Cage. En ella, la partitura, de una duración de cuatro minutos y treinta y tres segundos, se presenta sin una sola nota musical. En el silencio de la sala, la pieza se configura con la intervención de todos los sonidos que el público o el entorno profieren, generando una pieza colectiva donde el autor cede su rol protagonista. La pieza fue interpretada por el pianista David Tudor en Woodstock en 1952, que permaneció quieto y en silencio, sentado al piano, durante la duración estimada.



Fuente: Cage, John (1952/1953) In Proportional Notation). Imagen extraída de <https://cutt.ly/TU5H43I>

Otros antecedentes pueden encontrarse en la influencia de las artes plásticas por parte de las artes escénicas; con el desarrollo del gesto en la pintura, derivando desde la materialidad de la pintura hacia la acción artística. Predominan el carácter de realización escénica, como en el *action painting* o *body art* (Fischer-Lichte, 2004). Se desarrollan tras la Segunda Guerra Mundial, en la abstracción pictórica, tendencias técnicas que se centran en los procesos y fenómenos de la pintura: *dripping* o goteo, con artistas como Janet Sobel y Jackson Pollock; el desgarramiento, con Lucio Fontana y sus grietas traspasando el lienzo; la acumulación; disección; quemadura; empaquetamiento, con las monumentales obras de Christo y Jean Claude; compresión o fijación, en la obra de Arman, con los residuos de objetos que previamente hacía estallar y posteriormente fijaba al soporte. La pintura, por tanto, se convierte en superficie donde permanece la huella de un proceso.

En 1968, François Pluchart defiende la integración del cuerpo en el proceso artístico y el concepto de “arte sociológico” (Guasch, 2000). Años más tarde, organizaría la exposición *Art corporel*. Será, por tanto, a finales de los años sesenta cuando surja el denominado arte del cuerpo, arte corporal o *body art*. Unas manifestaciones que tienen lugar al mismo tiempo en Europa y Estados Unidos, donde el cuerpo es medio y soporte para la creación artística, con autores como Dennis Oppenheim, Vito Acconti, Chris Burden, Yoko Ono, Dan Graham, Michel Journiac o Gina Pane. Destacan las Antropometrías de Yves Klein, donde el cuerpo humano se convierte en un instrumento:

Este entendimiento del cuerpo le llevó a las antropometrías (pinturas corporales), como la realizada en la Galerie Internationale d’Art Contemporain de París en 1960, acción en la que el artista enfundado en un esmoquin, con corbata blanca y la Cruz de Malta de la Hermandad de San Sebastián interpretaba la *Symphonie Monotone* (Sinfonía Monótona), que el propio Klein había compuesto y que constaba de un ciclo de veinte minutos con una sola nota musical y veinte minutos de silencio, en tanto que tres modelos desnudas y cubiertas también de pintura azul refregaban su cuerpo, a modo de pincel humano, sobre grandes tiras de papel dispuestas en el suelo y en la pared frontal (Guasch, 2000, p. 82)

En los mismos años, desarrolla su trabajo Piero Manzoni, donde el cuerpo se convierte en obra de arte (como en la serie Esculturas vivientes, 1961) o es generador de ellas mediante sus acciones (*Merda*

d'artista, 1961, o *Corpo d'aria*, 1961). Algo más tarde, se desarrollaría el Accionismo Vienés, con autores como Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Muehl y Rudolf Schwarzkogler, que llevaban a cabo prácticas expresas y trasgresoras. Resulta imprescindible tomar en cuenta el contexto social y político de ambas orillas del Atlántico: son los tiempos del mayo francés en París y de las protestas contra la Guerra de Vietnam en Estados Unidos; del movimiento feminista y el antirracista. Tiempos de protesta social donde se configuran movimientos, principalmente jóvenes, por los derechos civiles, cuestión que tendría eco en las artes. Del mismo modo, las prácticas performáticas permean las manifestaciones políticas en colectivos feministas como las *New York Radical Women*, el *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (WITCH) o antirracistas, como *Black Panthers*. El movimiento Fluxus, la Internacional Situacionista, la práctica de Happenings, (desde los planteamientos de Allan Kaprow), los movimientos underground, *provos*, *kabouters*, *Black power*, llevan a cabo prácticas cercanas al happening en sus diferentes contextos (Torrens, 2005).

Abbie Hoffman aplicó, hace dos o tres veranos, la forma intermedia del happening (vía los Provos) a un objetivo político-filosófico. Se fue con un grupo de amigos a los balcones del público de la Bolsa de Nueva York. A su señal y momento de alta intensidad bursátil todos arrojaron manojos de dólares sobre los corredores de bolsa. De acuerdo con su informe, los *brokers* enloquecieron lanzándose sobre el dinero; los teletipos cesaron; el mercado se vio probablemente afectado; y la prensa informó de la llegada inminente de la policía. Esa noche todos los teledisarios nacionales recogieron el evento: un sermón mediático “porque sí”, como diría el mismo Hoffman (Kaprow, 2007, p. 29).

No obstante, como se ha nombrado con anterioridad, no sería hasta los años sesenta y setenta cuando comienza a establecerse la performance como categoría artística y a teorizarse sobre ello. Artistas como Carolee Schneeman, Cindy Sherman, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Gina Pane, Valie Export, Adrian Piper, crearán obras donde visibilizar y discutir cuestiones referentes a los conceptos de género y raza. Obras que parten de la propia biografía, dejando patente el lema de “lo personal es político”, como en el caso de Laurie Anderson, Julia Heyward, Susan Russell o Christian Boltanski. Otras, que discuten los roles de género, como en la obra de Martha Wilson, Jackie Apple o Meredith Monk. El

“Arte sociológico” o del comportamiento reivindicaba la función social del arte, de la creación de colectivos artísticos e inicios del movimiento feminista, movimiento de mujeres y un incipiente movimiento LGTB.

FIGURA 2. Las obras de Ana Mendieta destacan por su contenido autobiográfico, las conexiones con lo ritual, la identidad, el sentido de pertenencia, la relación del cuerpo con los elementos de la tierra.



Fuente: Mendieta, A. (1974) *Creek*. Film Super 8. Imagen extraída de:
<https://cutt.ly/ClwWZFc>

4.3. UNA CRÍTICA A LA GENEALOGÍA DE LA PERFORMANCE OCCIDENTAL

Los estudios de la representación tienen simpatías con la vanguardia, con lo marginal, con el off-beat”, con lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los excolonizados. (Schechner, 2012, p. 26)

No obstante, autoras como Coco Fusco ponen en cuestión que el arte de performance comience con los eventos dadaístas en Occidente. Alude Fusco a las muestras “aborígenes” de pueblos africanos, asiáticos

y americanos robadas durante la conquista europea y exhibidas, descontextualizadas, para su contemplación estética y estudio (Fusco, 2012). Fusco interpreta de este modo el acto de expolio y exhibición como un modo de exotizar al otro en el que se fundan los orígenes del “performance intercultural en Occidente”; “es la construcción de la otredad étnica en esencia performativa y ubicada en el cuerpo lo que deseo destacar aquí” (Fusco, 2012, p. 330).

Los gestos y objetos inspirados en bailes y manifestaciones culturales procedentes de las culturas “descubiertas” observables en las manifestaciones performáticas dadaístas, son prueba de estos actos de fetichización de las formas culturales africanas, asiáticas y americanas y del pensamiento colonial.

FIGURA 3. Fotografía del estreno de “Las tetas de Tiresias”, obra teatral surrealista del autor Guillaume Apollinaire. La historia se ubica en Zanzíbar. Pueden observarse en la imagen los elementos caricaturizantes de las figuras.



Fuente: Apollinaire, G. (1917). “Las tetas de Tiresias”. Imagen extraída de: <https://cutt.ly/mU5H9db>

Frente al relativismo cultural, que ignora la desigualdad presente en estas prácticas, Fusco reivindica la necesidad estudiar “la diferencia racial, fundamental en la interpretación estética” (2012, p. 313). Junto con el artista Guillermo Gómez-Peña, llevan a cabo la obra “Dos amerindios no descubiertos visitan Madrid” en 1992, quinto centenario del mal llamado “Descubrimiento de América”, conmemorado por la Exposición Universal de Sevilla de 1992 (Expo’92). La acción tuvo lugar en la ciudad de Madrid y en Londres. En ella, ambos artistas se encuentran ataviados con vestimentas “tradicionales” encerrados en una jaula, con el objetivo de ser observados como otros por parte de los espectadores, a modo de zoológico:

Nuestros performances en la jaula forzaron a estas contradicciones a salir a la luz. La jaula devino en una pantalla en blanco en la cual el público proyectaba sus fantasías respecto de quiénes y qué éramos. En tanto asumimos el papel estereotípico del salvaje domesticado, muchos miembros del público se sintieron con el derecho de asumir el papel de colonizadores, solo para encontrarse incómodos con las implicaciones del juego. (Fusco, 2012, p. 325)

Identificar las representaciones, imágenes y símbolos es imprescindible para entender cómo opera el poder a través de ellas (Giroux, 2001), y no solamente es un imperativo moral para el oprimido, sino también para el opresor. Denzin (2008) parte de las teorías raciales críticas (Darder y Torres, 2004; Ladson- Billings y Donnor, 2005) entre otras materias para proponer una vuelta a la Pedagogía de la Esperanza. Llama de este modo, “En el interior de este espacio pedagógico radical, la representación y la política se cruzan en el terreno con una ética basada en la praxis” (2001, p 183), un “escenario pedagógico crítico” (2001, p.183 inspirado en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, donde desde el afecto, el cuidado, la compasión y la esperanza se construya la resistencia a la opresión. Una mirada poscolonial indígena que responda a las representaciones coloniales racistas.

Si la performance tiene la capacidad de instituir comportamientos mediante la repetición y del mismo modo subvertirlos, ¿pueden las prácticas performáticas establecer formas insurgentes por parte de colectivos o sujetos oprimidos? En este sentido, Cabello/Carceller (2015) hacen mención a la capacidad de construcción de identidad, así como de

construcción de identidades normativas en cuestión de género, la idea angular del pensamiento de Judith Butler (1998, 2007). Formas de desafiar al biopoder, entendiendo la performance como una herramienta que puede afianzar o discutir las relaciones de poder. Del mismo modo, reivindican la capacidad de generar comunidad de la performance colectiva, incidiendo en el carácter performativo de los modos de relación.

¿Qué ocurre cuando los individuos se juntan para performativizar la deconstrucción de sus propias identidades? Y lo que resulta más interesante, ¿qué ocurre cuando esa performativización de la alteridad es consciente de su carácter instituyente? (Cabello/Carceller, 2012, pp 261)

(En este sentido, y realizando una relectura del apartado anterior, resultaría interesante, realizando un ejercicio de pasado-ficción, imaginar qué performance se hubiesen planteado las mujeres que participaron como instrumentos en las obras de Yves Klein.) Cabello/Carceller llevan a cabo la acción performativa *Bailar el género en disputa* en el año 2013. Un experimento que trata de "buscar los ritmos del lenguaje filosófico, en corporizar y resignificar las palabras y las músicas que emiten los textos del ensayo". También hacen uso del baile en *Suite Revolta. Una propuesta estética para la acción* (2011), donde dialogan el baile contemporáneo frente al baile español (universal/local), en una llamada a la revuelta¹⁹⁵. En *Rapear la Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*, (2016) persiguen la misma idea: buscar los ritmos de los textos y corporeizarlos. En este caso, a través del rap; realizando un recorrido por los conceptos de biopolítica (Foucault), necropolítica (Achille Mbembe), la fotografía como medio para aprehender el dolor (Susan Sontag), y la necesidad de retratar la violencia a través de las imágenes y reflexionar sobre el uso de ellas (Judith Butler). Un viaje, según las artistas, desde los años setenta a la actualidad, con la selección de cuatro autores cuyos textos reflexionan sobre la violencia a través del control por parte del poder institucional.

¹⁹⁵ España se encuentra sumida en esos momentos en la crisis económica resultado de una burbuja inmobiliaria fraguada durante décadas y de la crisis económica global fruto de la caída de Lehman Brothers. El movimiento social y ciudadano, de carácter asambleario y apartidista surgiría en el mes de mayo del mismo año.

López-Ganet y Mesías-Lema (2021) hacen mención a cómo formas de investigación como la antropología, la etnografía o la sociología arrastran una mirada contaminada por la colonización. Frente a ello, defienden metodologías de investigación en las que se hable en primera persona, permitiendo “visibilizar reflexiones sobre nuestra identidad, nuestra memoria y nuestra historia de vida” (p. 143): “Las fotografías, los vídeos, los fotomontajes y collages, las performances, danzas o cualquier otro recurso son el punto de partida, la herramienta de búsqueda y el objeto final”. (pp. 151).

FIGURA 4. En Rapear la Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe, (Cabello/Carceller, 2016) tres MCs de Madrid; Hábil Harry, Starr y Meya, interpretan textos de tipo ensayístico a través del rap en la Galería Elba Benítez, Madrid. Una performance o concierto experimental donde los discursos son incorporados e interpretados, buscando sus ritmos internos.



Fuente: Cabello/Carceller. (2016) *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe*.
Imagen extraída de: <https://cutt.ly/YU5HVeU>

4. CONCLUSIONES

Las performances artísticas presentan precedentes y precursores que traspasan las distintas categorías artísticas, ubicándose en las prácticas

escénicas (teatro, danza), así como en las artes plásticas y visuales (pintura, escultura, fotografía...). Del mismo, debido a su carácter situacional, liminar y la porosidad de las fronteras entre los distintos espacios de circulación de las representaciones, y por tanto, la influencia de otras manifestaciones y conductas humanas de la vida cotidiana, rituales, etc. resulta imposible establecer una única genealogía de la performance. Las prácticas performáticas se encuentran imbricadas en sus contextos y realidades sociales. Deberíamos, por tanto, hablar de múltiples orígenes o genealogías. La performance, en su dificultad para ser definida, resulta un concepto rico y abierto conceptualmente, permitiendo diversas posibilidades de trabajo e investigación entendiendo sus posibilidades como práctica artística, y como metodología. Los estudios de la representación, en este sentido, pueden ofrecernos herramientas para entender las manifestaciones culturales y sociales propias y las de los otros, lejos de la violencia implícita a la fetichización y exotización de formas de entender la etnografía o antropología que sean herederas de prácticas coloniales.

Puede considerarse, además, que a través del intercambio de roles presente en las prácticas performáticas y de la coimplicación en una situación común, se potencia la generación de comunidad; un proceso que implica un proceso democratizador de la práctica artística y que defiende la función social del arte frente a los procesos de mera contemplación

Discutir, además, los límites entre prácticas artísticas o disciplinas del conocimiento, puede ayudarnos a deconstruir la jerarquización de los saberes y la legitimidad de ciertas manifestaciones culturales, así como de la infrarrepresentación, caracterización o tratamiento estereotipado de determinados grupos sociales. Se abre la posibilidad, por tanto, de generar nuevas representaciones desde posiciones no hegemónicas y que discutan dicha hegemonía y generen nuevos imaginarios. Repensar el cuerpo y sus implicaciones sociopolíticas, evitando la tendencia institucional a simplificar lo heterodoxo. Entender la singularidad de los seres en la diversidad potencia el enriquecimiento que supone la diferencia (Maeso-Broncano, 2017).

Han existido relaciones e influencias entre las prácticas performáticas de culturas distintas, pero no obstante, no se pueden obviar las relaciones de poder presentes en estos vínculos, y en consecuencia, resulta imprescindible, escuchar las voces de quienes, desde una posición de opresión, encarnan las respuestas. En palabras de Norman K. Denzin, “ya es hora de dismantelar, deconstruir y descolonizar las epistemologías occidentales desde dentro, de aprender que la investigación es siempre política, desde el principio, y que también lo es, al menos de vez en cuando, moral” (2001, p. 185).

8. REFERENCIAS

- Baena, F. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991 – 2011)* (Tesis doctoral) Universidad de Granada, Granada. Recuperada de <https://cutt.ly/dU55auh>
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 9(18), 296-314.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cabello/Carceller (2015) En Albarrán, J y Estella, I. (Eds.) *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. pp. 253-269. Brumaria A. C.
- Denzin, N. K. (2003). *Performance ethnography. Critical pedagogy and the politics of culture*. London and New Delhi: SAGE Publications.
- Denzin, N. K. (2001) La política y la ética de la representación pedagógica : Hacia una pedagogía de la Esperanza. en McLaren, P y Kincheloe, J. L. (eds) *Pedagogía crítica. De qué hablamos, dónde estamos*. pp. 181-186. Barcelona : Graó.
- Carlson, M. (2005). *Performance. Una introducción crítica*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores S.L.
- Fusco, C. (2012) La otra historia del performance intercultural. En Taylor, D. Y Fuentes, M. (Eds) *Estudios avanzados de performance*. pp. 311-342. Fondo de Cultura Económica.
- Goldberg, R. (2012). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris: Thames & Hudson.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* Madrid. Alianza

- Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora Expres
- López-Ganet, T., & Mesías-Lema, J. M. (2021). La autobiografía como metodología visual introspectiva en la investigación en educación artística. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, 8(1), 139-158. <https://doi.org/10.17979/reipe.2021.8.1.8553>
- Maeso-Broncano, A. (2017) *La dimensión político-social del arte de acción y su incidencia en los entornos pedagógicos*. [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of performance*. London: Routledge.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*. México: Fondo de cultura económica.
- Torrens, V. (2007). *Pedagogía de la performance. Programas de cursos y talleres*. Huelva, Beca Ramón Acín 2007. Diputación provincial de Huelva.

EL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA DE MAYA DEREN PARA UNA PRÁCTICA FÍLMICA COMO PERFORMATIVIDAD

MARÍA MARTÍNEZ MORALES
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN.

La presente contribución propone trabajar con la imagen como dispositivo performativo a partir de la obra de la cineasta experimental Maya Deren. Así, el trabajo se articula a través del concepto de performatividad desde la práctica fílmica para recuperar la potencia formadora de la imagen en educación (Marín y Roldán, 2021; Soto, 2020). Para ello, el trabajo se organiza según una aproximación a la obra de Maya Deren y al concepto de performatividad a través de la práctica fílmica basada en el trabajo que la cineasta nos propone con su obra, un proceso creativo que aborda a través su trayectoria fílmica y que expone en el texto: *El Universo Dereniano*¹⁹⁶

La propuesta explora los elementos que ofrece la práctica fílmica como performatividad desde una aproximación al estudio de *Un Anagrama de ideas sobre arte, forma y cine* que la cineasta recoge en el texto: *El Universo Dereniano*. Un estudio para abordar un proceso creativo como performatividad para la formación de imágenes que impliquen la apertura a nuevos imaginarios, formas de vida y mundos posibles (Garcés 2013; Maillard 2020). Así, se busca contribuir al ejercicio de desplazar la pregunta sobre qué son las imágenes hacia las maneras de hacer de las imágenes a partir del proceso creativo de Maya Deren. Un acercamiento al concepto de performatividad de la imagen entendida

¹⁹⁶ Libro que recopila los textos fundamentales de Maya Deren acerca de su mirada como cineasta, editado por la Universidad de Castilla-La Mancha en 2015.

desde su carácter poético, hacedor o creador de realidades que no tienen imágenes, que carecen de capacidad para ser imaginadas. En este sentido, nos encontramos en un proceso de estar-siendo, en su perpetuo hacerse y deshacerse ante una conciencia creadora o hacedora de realidad (Maillard, 2020). Para ello, el texto se organiza según una aproximación al trabajo de Maya Deren a partir del estudio del proceso creativo como propuesta metodología artística en educación. La propuesta se organiza según una serie de conceptos que aborda la cineasta en el proceso creativo y que exponemos como metodología con el objeto de promover la creación, discusión y reflexión en torno a este tipo de prácticas. En cada apartado se da cuenta de las características formales, teóricas y prácticas abordadas con la intención de esbozar una propuesta que permita la indagación personal del estudiante desde la aproximación al cine de Maya Deren.

El trabajo se desarrolla a partir del desarrollo de *Anagrama* (TABLA 1) que aborda la autora en el texto: *El universo dereniano*, como metodología para la aproximación a una performatividad de la imagen. Una experiencia que reflexiona sobre la capacidad formadora de la imagen desde la experimentación prestando especial atención a la función mediadora de la imagen para la educación artística. Con ello, se pretende abrir conexiones con otras formas y experiencias desde la práctica fílmica como performatividad para la implicarnos en un mundo que invite a imaginar otros posibles, a ampliar los sentidos de experiencia y de posibilidad. Así, con el presente texto se pretende trabajar desde la performatividad de la imagen para contribuir con la aportación de una práctica basada en el cine para abordar la pregunta sobre las formas de hacer con la imagen desde la creación de una película. Se pretende trabajar una educación artística desde un enfoque que asuma la visión reflexiva, política y crítica, el análisis de la realidad y las condiciones que provocan y mantienen la marginación social, la división de clases y género (Jiménez, 2020). En particular, como añade Andrea Soto con la performatividad de las imágenes se busca qué posibilidades nos abre una comprensión de las imágenes que se resista a las exigencias que impone el régimen representativo de las artes. Así, trabajar con las imágenes como artefactos de potencia especulativa, poética y política.

Operaciones, dispositivos, pequeñas máquinas que disponen las cosas de una determinada manera. Un paradigma que produce eventos, discursos, formas de vida (Soto, 2020). Desde este enfoque, lo que proponemos es trabajar con la imagen como forma de hacer desde la práctica artística, implicándonos en un proceso creativo, en lugar de leer la imagen, así, pasar desde procesos formativos o performativos para crear realidades que no tienen imagen desde la creación artística, desde la pasión creativa para organizar el polémico encuentro entre lo real y lo posible para recuperar la capacidad creadora y activar nuestra imaginación. Este posicionamiento busca explorar las potencias de las imágenes, nos proponemos profundizar en el sentido en sumergirnos en la práctica para hacer frente a una realidad que requiere de una capacidad creativa. Para argumentar el cine como revelador de una transformación de la mirada que pone la atención en las interacciones diarias y su impacto en la formación docente, el arte y la investigación. El objetivo no es presentar el cine directo en su totalidad, sino ahondar en sus aportes y su influencia como práctica performativa en la creación de nuevas imágenes (Torregrosa, 2020).

IMAGEN 1: *Fotograma de la película Meshes of the Afternoon, 1943. Maya Deren*



Fuente: <https://vimeo.com/218042283>

2. OBJETIVOS

Con la investigación se propone:

- Analizar *Anagrama* (TABLA 1) del libro: *Universo Dere-riano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (2015), una aproximación a las ideas que expone la autora sobre arte, forma y cine para una práctica fílmica como performatividad.
- Extraer las ideas principales basadas en el estudio anterior como resultados para una metodología artística en educación.
- Abrir una discusión en torno a las líneas de trabajo principales que aborda la autora para una práctica fílmica como performatividad como metodología artística en el planteamiento de futuras investigaciones.

3. LA OBRA DE MAYA DEREN COMO PRÁCTICA PERFORMATIVA

Para introducirnos en la obra de Maya Deren, hacemos una contextualización de las prácticas de la época, reflejo de un contexto social, político y cultural del momento. Con Deren nos encontramos con artistas que experimentan con el medio audiovisual para salir del cine de la gran pantalla, un tipo de cine de vanguardia, experimental, subversivo, independiente, *underground* o marginal son algunos de los nombres que surgen como intento de definirlos, aunque encontramos un tipo de elementos comunes en ellas. Son obras relacionadas con los movimientos artísticos acontecidos en Europa en los años 1910 y 1930. Si en el contexto europeo la noción de cine de vanguardia designa un periodo delimitado vinculado al desarrollo de las artes visuales antes de la Segunda Guerra Mundial, en la escena anglosajona el término *avant-garde cinema* y que sigue utilizándose para identificar un tipo de prácticas contemporáneas asumiendo dicha tradición histórica, empleándose el adjetivo experimental en Latinoamérica y España (Alcoz, 2019). Trabajos que cuestionan el medio cinematográfico, experimentando formal o conceptualmente, muy próximas al videoarte y la videocreación. Con

este cine hacemos referencia a un cine que no solo experimenta con el medio como subversión, sino que más allá del valor formal, cuestiona los modos de producción, de distribución y exhibición buscando espacios para su propia expansión desde la creación de espacios autogestionados y prácticas autodidactas (Chodorov, 2012).

Para Maya Deren la práctica cinematográfica era danza (Cleghorn, 2016). Así, Deren investiga en torno a la película como danza así encontrando en *Meshes of the Afernoon* (□□□□), *At Land* (□□□□) y *Ritual in Transfgured Time* (□□□5/□□), complejas prácticas performáticas en torno a la danza como investigación. Deren manifiesta un interés por la danza como expresión ritual, colectiva y personal, a través de la experimentación con el medio fílmico, para articular la subjetividad femenina liberada de los márgenes de las normativas codificaciones sociales y culturales (Cleghorn, 2016). Asimismo, en sus obras aparecen resonancias del trabajo de mujeres cineastas que trabajan con la danza como Shirley Clarke, Amy Greenfeld y Sally Potter. Partir de obra de Deren como práctica performática, en el sentido de experimentación con el medio cinematográfico como dispositivo performático o mecanismo para engendrar imágenes. Así, “el cine consiste en un ojo para hacer magia, que percibe y revela lo maravilloso de cualquier cosa que mira” (Deren, 2015:66). Ya lo afirmaba Deren cuando se refería a su visión del arte, me guía lo que le motiva a cualquier artista o escritor, la convicción de que su medio tiene infinitas posibilidades para expresar su percepción particular de la vida (Deren, 2015).

Su aproximación al cine fue a través de la danza, la poesía y la música, lo que construye su particular mirada como cineasta y como mujer a través de su obra. Así, Deren encontró en el cine una forma de expresar su mirada del mundo, un medio donde proyectar en términos reales aquellas realidades interiores que vive de verdad la gente, puesto que nosotros actuamos, sufrimos y amamos en función de lo que consideramos que es verdad, tanto si es realmente verdadero como si no (Deren, 2015). Un medio con el que crear realidades nuevas. “El arte se distingue de otras actividades y expresiones humanas por la función orgánica que tiene la forma a la hora de trasladar la experiencia imaginaria a la realidad. Esta función de la forma se caracteriza por dos

cualidades esenciales: la primera integra en sí misma la filosofía, y las emociones que remiten a la experiencia que está siendo proyectada y la segunda deriva del instrumento que lleva a cabo dicha proyección” (Deren, 2015:72). Trabajar desde el proceso creativo de Maya Deren nos invita a recuperar la mirada desde la potencia creadora de la imagen donde encontrar la belleza en aquello que pasa inadvertido. La imagen sigue abierta a la experimentación en constantes implicadas en la forma dancística, nuevos modos y retos de articular el discurso contemporáneo basado en la performatividad

En el cine de Maya Deren nos sumergimos en un cine como performatividad, donde ocupa un lugar importante el tiempo y el espacio, así como la experimentación de sus posibilidades creativas, y, la forma del conjunto como ritual, conceptos que sirven de investigación a lo largo de su trayectoria. Como añade Elinor Cleghorn, su obra muestra el interés de la autora por la danza como expresión de ritual a través de la experimentación del medio audiovisual para articular la forma, “usa la danza, creada con las manipulaciones del instrumento filmico, para articular la subjetividad femenina liberada de los márgenes de las normativas codificaciones sociales y culturales” (Cleghorn, 2016). El cine de Maya Deren invita a la ensoñación, puede verse como un tipo de cine que se nutre del surrealismo, de las posibilidades estéticas que autores como Salvador Dalí, Francis Picabia, Man Ray o Luis Buñuel manejaban y profundizan a través de su propia práctica. Deren se consolida como una de las cineastas decisivas en la vanguardia del postsurrealismo norteamericano junto con Curtis Harrington, Sydney Peterson, James Broughton y Joseph Cornell (Alcoz, 2019).

4. METODOLOGÍA: ANAGRAMA SOBRE ARTE, FORMA Y CINE DE MAYA DEREN.

La metodología seguida está basada en la revisión de las ideas sobre arte, forma y cine de Maya Deren, así, los resultados se plantean como metodología artística en educación (Marín y Roldán, 2019). Para ello, nos aproximamos al proceso creativo de Maya Deren a partir de la idea de Anagrama (TABLA 1) que expone como combinación de ideas que

de alguna manera están implicadas en el proceso de creación de una obra. Así, la metodología artística está basada en el estudio y análisis de Anagrama que exponemos como metodología artística en educación.

TABLA 1: *Anagrama. Deren, M. (2015).*

	La Naturaleza de las Formas	Las Formas del Arte	El Arte del Cine
El estado de la Naturaleza y el carácter del ser humano	1A	1B	1C
La mecánica de la Naturaleza y los métodos del ser humano	2A	2B	2C
El instrumento del descubrimiento y el instrumento de la invención	3A	3B	3C

Fuente: El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren, 2015.

Para ello, la construcción del anagrama supone una forma de sistematizar su proceso de creación de una obra, que le lleva a reflexionar sobre su proceso, así como el concepto de su obra, lo que nos aproxima a su mirada creativa. Cada elemento del anagrama se relaciona con el resto, de manera que no puede cambiarse sin que afecte al conjunto (Deren, 2015). Con la creación del Anagrama, Deren pretende sistematizar su proceso creativo, en esa voluntad de mostrar el cine desde esa profunda relación con el ser humano, la realidad y la forma. Con el trabajo abordamos un estudio basado en el proceso de creación artística como proceso y resultado de la investigación. Con ello, pretendemos investigar sobre los procesos artísticos ligados a la creación artística como performatividad. Así, a través de mecanismos de producción filmica y el proceso creativo seguido por la cineasta, pretendemos poner en relación nuevos conocimientos sobre los procesos de creación y de experimentación que nos involucran desde las prácticas artísticas como metodología en educación. Conectamos así, diferentes aspectos a través del carácter rizomático y estética relacional que caracteriza la creación artística. Una situación desde la cual ocurren situaciones en los espacios intermedios, conexiones desde complejos encuentros espaciales y

temporales que van más allá de formas lineales de conocer el mundo. Por ello, para desarrollar la experiencia trabajamos desde el proceso creativo que aborda Deren, a partir de una revisión sobre Anagrama como práctica estética de conocimiento. Así, nos situamos desde un enfoque creativo que proponen las artes, así, por el carácter estético como generador de formas de conocimiento artístico. La metodología artística se organiza según una serie de ideas que explora la cineasta con el objeto de promover la creación, discusión y reflexión en torno a este tipo de prácticas. Con ello, se pretende dar cuenta de las características formales, teóricas y prácticas abordadas con la intención de esbozar una propuesta de creación artística basada en la obra de Deren, una metodología artística que permita la indagación personal a partir de la articulación de un proceso creativo basado en el cine, según el estudio de Anagrama, ideas sobre arte, forma y cine de la cineasta que la cineasta expone en El universo dereniano. De esta manera, la propuesta es el resultado de la revisión de las ideas de la autora, como metodología artística en educación (Marín-Viadel, 2003).

De esta manera, el trabajo se organiza según las siguientes fases, siguiendo los objetivos planteados:

- *Primera fase:* Análisis de *Anagrama* (TABLA 1) del libro: *Universo Dereriano*. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren (2015), una aproximación a las ideas que expone la autora sobre arte, forma y cine para una práctica filmica como performatividad.
- *Segunda fase:* Ideas principales basadas en el estudio anterior como resultado para el diseño de una propuesta performativa como metodología artística en educación.
- *Tercera fase:* Exposición de las líneas de trabajo extraídas de la investigación para una práctica filmica como performatividad esbozando posibles planteamientos como resultados para una propuesta creativa como performatividad.

IMAGEN 2: Ritual in tranfigured time



1946. Maya Deren (<https://n9.cl/qnue1>)

4. RESULTADOS

Los resultados de la propuesta siguen los objetivos propuestos, y se organizan siguiendo los apartados de Anagrama como diseño de metodología artística. Sobre el apartado 1A, Deren nos habla sobre la relación del ser humano con la naturaleza, manifestando ese deseo del ser humano de control consciente sobre ésta y de manipulación creativa a través de la ciencia, cuestionando los límites. Para ello, hace referencia al concepto de razón que triunfó en el s. XVIII, donde la voluntad divina dejó de funcionar de acuerdo con las leyes que su condición implicaba y pasó a ser un creador de leyes, del que heredamos su ambigüedad hasta nuestros días, dando como fin último la existencia de una fuerza divina. De esta manera, se atribuye un carácter racional a la conciencia divina, dando lugar un desplazamiento cada vez más, de la fuerza divina como motor de la realidad por un concepto de causalidad lógica, el ser humano se sitúa en relación con ese nuevo orden descubriendo en sí mismo y dentro de su ámbito de acción todos los poderes antes atribuidos a la divinidad. De analizar la realidad comenzó a manipularla creando otras realidades y manifestado así, la existencia de una

conciencia creativa, considerándose a así mismo como una manifestación de la conciencia divina. Cuando renunció a este concepto tuvo de decidir entre su desarrollo personal o fundirse con la naturaleza inconsciente, finalmente eligió las dos, y, por tanto, las formas serían una manifestación de esa ambivalencia. El apartado 2A viene a evidenciar la dificultad de representar la realidad de forma objetiva. Deren hace referencia al sueño del ser humano sería conseguir un conjunto cuya interacción entre sus partes se transforme en un complejo que produzca algo más que su suma total. Para ello, la presencia de la memoria y la experiencia como elementos que forman parte de la representación de la realidad de forma subjetiva y participar así de ese proceso creativo desde cualquier área de conocimiento. En el apartado 3A, añade que el arte debe ser al menos, comprender los hechos importantes de su cultura, y, en el mejor de los casos propagarlos imaginativamente. Así, el Artes es el resultado dinámico de la relación de tres elementos: la realidad, su imaginación e intelecto y el instrumento artístico por el que desarrolla sus manipulaciones imaginativas. Hace mención a la ampliación de dichos elementos con el tiempo.

“Mi insistencia en que la singularidad del arte radica en que este no es simplemente una expresión del dolor, por ejemplo, ni una impresión del dolor, sino que es en sí mismo una forma que crea dolor” (Deren, 2015:101).

En 1B, Deren introduce el arte aparece el arte como expresión más allá del artista. Nos hace una aproximación al cambio producido en el ser humano a partir del s XVIII, donde, como centro del universo, se vio con la necesidad de dar expresión a sus preocupaciones, pudiendo ser al mismo tiempo naturaleza y divinidad. Para ello, nos habla del ritual como forma de arte común en las civilizaciones, a los elementos constantes que existen en culturas que no tienen relación, “resultado de aplicar su talento individual a los problemas morales, centro de las preocupaciones de las relaciones del hombre con la divinidad” (Deren, 2015:104). A lo que añade que, debería de dejar de ocuparse de la revelación de la realidad porque la ciencia es está más posibilitada que el arte, además de estar sujeta al ejercicio de la conciencia como instrumento que hace posible una comprensión y manipulación del universo, en el que el ser humano ha de situarse. En el apartado 2B, Maya Deren

expone el arte como expresión del estado de conciencia, que toma como sinónimo de la capacidad de observación, desde la percepción sensorial al ejercicio más complejo del entendimiento. Así, la ciencia, serían los materiales brutos para una acción creativa, sin embargo, el arte, en su mayor parte, integra esta acción en su proceso, en la que, según Deren, tanto unos como otros deberían de hacer accesible el método de conocimiento seguido en los mencionados procesos de investigación como forma de comunicabilidad. El artista, tiene por objeto crear una lógica dinámica, integrada y convincente, aportando algo más que traducir algo que ya está hecho, creando una nuevo completo de relaciones, una forma nueva para funcionar en un nuevo contexto. Así, la forma de la obra será una función de las relaciones totales, así, una obra de arte es un complejo emocional e intelectual cuya lógica se basa en su forma global (Deren, 2015). Así, en el apartado 3B, vuelve a argumentar que al igual que la ciencia, el proceso creativo tiene dos partes, la experiencia de la realidad tal y como la vive el artista, y por otro, la manipulación de esa experiencia para convertirla en una realidad artística. Para ello, el artista, en la medida que busca revelar la naturaleza de la realidad, hace uso de la sensibilidad o percepción del artista como valor principal o instrumento de descubrimiento. Así, a diferencia de las invenciones de la ciencia, que son válidas hasta la invención de otra que cumpla su propósito, las del arte son válidas para cualquier época, la colaboración entre imaginación e instrumento artístico puede resultar actual, en cuanto a nuevas invenciones (Deren, 2015).

En 1C, según expone en este apartado, la idea sobre los propósitos del arte y la ciencia, encuentra diferencias en el origen, principalmente en que las formas de arte expanden la realidad en sí misma, desde la subjetividad implicada en el instrumento para crear la forma, fundamento de cualquier creación. Así, la acción creativa está la mirada del artista aportando un conjunto nuevo de relaciones para crear una realidad. En el apartado 2C, Deren refiere, a la relación entre forma e instrumento como punto principal para crear una obra, siendo sus elementos predisuestos a funcionar del mismo modo que la forma de la que derivan, así, la forma adecuada de una película se consigue cuando los elementos que la configuran sea cual sea su contexto, están relacionados de

acuerdo al carácter especial del instrumento cinematográfico, la cámara y la edición, de tal modo que emerge una realidad nueva, que solo el cine puede mostrar (Deren, 2015). En este caso, alude a la relación entre las manipulaciones derivadas de su condición de arte del tiempo y del espacio. A continuación, en el apartado 3C, nos sugiere la importancia del cine como arte, en la comprensión del mundo. Así como expone con la historia del arte como la historia del hombre y su universo, de las relaciones morales existentes entre ellos, cualquiera que sea su instrumento, debería de recrear lo abstracto, las fuerzas, y las relaciones del cosmos, bajo as formas intimas e inmediatas de su arte donde los problemas deberían ser experimentados, u tal vez, resueltos en miniatura (Deren, 2015). Idea que traslada al cine, como contribución creativa y potencial destino desde las nuevas relaciones que se puedan crear derivado del instrumento artístico y la experimentación con los elementos que la forman (IMAGEN 3).

IMAGEN 3: *Fotogramas de Ritual in tranfigured time, 1946.*)





Maya Deren (<https://n9.cl/qhue1>)

5. DISCUSIÓN

Con el trabajo de Maya Deren nos sumergimos en el universo de una mirada detrás de la cámara, la que le llevó a crear un modo de aproximarse al mundo. Con el proceso creativo nos acercamos así, a relaciones, decisiones, un sentido de hacer que nos plantea como forma de pensamiento. La presente contribución abre una discusión en torno al trabajo de la artista para plantear un proceso basado en la obra de la cineasta como método creativo. Para ello, nos adentramos en la Anagrama como manera de entendimiento del arte de la autora, como herramienta creativa o recurso para abordar la creación de una obra. Para ello, nos basamos en Anagrama como planteamiento de la propuesta, justificando así la articulación de un proceso creativo desde la mirada Dereniana. Así, proponemos el proceso creativo como metodología artística en educación para abordar la creación de una obra fílmica como performatividad.

De esta manera, el trabajo de Deren abre líneas de investigación basadas en el cine como práctica performativa en educación como metodología artística que promueve la apertura a formas de sensibilidad basadas en la experiencia (Marín, Viadel y Roldán, 2017; Martínez, 2021). Idea que afirmaba Deren, cuando aludía a su visión del arte, por las infinitas posibilidades que aporta el medio para expresar su percepción particular de la vida (Deren, 2015). Con ello, se propone una metodología artística basada en el cine para trabajar con la creación de imágenes con la intención de impulsar la investigación sobre estos nuevos usos de la imagen en el ámbito educativo de las artes. Cuando hablamos de imagen no nos referimos únicamente a los usos de las imágenes por parte del alumnado y el profesorado, sino que estamos hablando de la posibilidad de investigar desde la propia imagen como metodología artística en educación (Huerta y Domínguez, 2018). Por ello, se con la performatividad de la imagen se propone desarrollar la sensibilidad estética.

El trabajo con la imagen nos invita a reflexionar sobre aquellos gestos mínimos que, traducidos a imágenes, nos recuerda que todo puede ser objeto de atención e invita a recuperar la mirada atenta a lo que sucede

en nuestra cotidianidad. La obra de Deren nos invita a reflexionar sobre cómo convivimos con las imágenes de nuestro día a día y cómo nos afectan. El camino sigue abierto a constantes novedades implicadas por la inclusión de formas basadas en un proceso creativo desde la performatividad de la imagen, lo que comporta nuevos modos y retos de articular el discurso contemporáneo. Entender la imagen como dispositivos de aparición o intervención para trabajar desde la función social explorando las capacidades imaginantes que nos ofrece el proceso creativo. “El auténtico propósito de cualquier disciplina consiste en proporcionar la artista una capacidad constante para intuir. No es suficiente con los breves y esporádicos resplandores que no se materializan de una forma completamente concreta. Intuir completamente ahora no consiste en alcanzar el carácter definitivo sagrado parcial de cualquier pensamiento: se trata más bien de luchar contra todas las distensiones unilaterales para comprometerse con una dialéctica de la lucha y de la significación, para intuir nuevos métodos de lucha” (Kaul, 2021:66).

6. CONCLUSIONES

La obra de Maya Deren promueve nuevas relaciones que puedan darse entre la naturaleza del medio cinematográfico para abrir formas de comprensión de la realidad basadas en la performatividad de la imagen. Con el proceso creativo de Deren nos aproximamos a unos recursos enormemente ricos de abordar una práctica fílmica a partir de la experimentación del medio, desde un cine que explora nuevas formas de expresión basadas en el cuerpo como materialidad. Como ella misma expresa, “me interesa el medio cinematográfico como relación con lo irreal, para descubrir las leyes de las fuerzas desconocidas que convulsionan el universo” (Deren, 2015: 223). Así, el cine se convierte en una forma de arte creadora de realidad. Pensar en la performatividad de la imagen a través del trabajo sugiere un planteamiento basado en la formación de imagen como posibilidad, formadora de realidad basada en la experiencia de un mundo como mirada creativa.

De esta manera, recurrir al cine de Maya Deren como performance nos invita a reflexionar sobre el cuerpo y las nuevas posibilidades de

experiencia y sensibilidad pensadas desde la experimentación del medio cinematográfico. En la obra de Maya Deren, aparecen nuevas relaciones, quizás, derivadas de la performance, de la experiencia del aquí y ahora, de lo que está sucediendo como presencia en ese intento de atrapar el instante que acontece como registro de memoria. Un modo de filmar que abre nuevas líneas de investigación que emergen del cuerpo, el espacio y el tiempo como elementos configuradores de realidad ante un medio que experimenta desde formalmente hasta hibridarse con prácticas performativas del cine experimental. De ahí, la importancia del cuerpo como expresión de forma de vida, una práctica que tiende a convertirse en forma de vida al margen de la industria e introduce formas próximas a la tradición experimental: autoproducción, cooperativa, red de difusión (Bulot, 2021).

Aquí lo que nos interesa sería abrir nuevas posibilidades desde la forma, como argumenta Andrea Soto, son en los vínculos, que establecen y que dejan por establecer donde reside la potencia de las imágenes (Soto, 2020). Para ello, con el trabajo de Maya Deren, desde la resistencia a una normatividad, donde se abre la verdad de lo singular y de hacer presencia lo inimaginable. Con su obra nos aproximamos a nuevas relaciones desde la experimentación con la forma en el aquí y ahora en el cine, entendido como práctica performativa, desde un medio que trabaja el cuerpo desde una estética de lo performativo que nos propone Fisher para sumergirnos en el cine performativo que nos propone Érik Bulot en su libro *Cine de lo posible*. Abrir preguntas sobre los dispositivos de escucha o formas que están levantando hacia otras performatividades como proceso creativo. Así, como aparece en el cine de Deren, la imagen emerge del latir de un cuerpo como esencia. El pulso contagia al mundo con el crepitar de su propia materialidad, funde con la imagen de las cosas la de la propia respiración, los propios pasos, el palpito específico de la materia propia (García, 2021). Performar es una práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que, a su vez, se van transformando en su proceso. La forma, -no como la comprende la representación, esto es, como una forma previa- entendida como en tanto que formación de situaciones.

En este sentido, la figura es un umbral de variación, siempre comporta elementos que desbordan su identidad (Soto, 2020). Así, los mecanismos de la performatividad difieren de su materialidad, así, en la obra de Maya Deren evoca un tipo de performatividad ligada al medio, imagen, a los elementos que la conforman la imagen y su capacidad de articulación, y de ello, dependerá su potencial performativo, de desafiar a la mirada, al cuerpo o la comunidad en la que se inscriben.

En la obra de Maya Deren se vislumbra un camino de experimentación quizás como salida al cine tradicional de la gran pantalla, saltándose las reglas y lo normativo, su cine nos lanza la pregunta hacia la reflexión del medio cinematográfico como apertura a otras formas de decir, de pensar, en los márgenes de un cine que trabaja con otras formas de representación que huyen de lo estandarizado al proponer sublevar la imagen desde su propio dispositivo que la conforma, para dar lugar a otros caminos no experimentados, ricos, porosos y llenos de posibilidades. La obra de Maya Deren puede entenderse como una invitación a reflexionar, a cuestionar, a salir del cien como propuesta artística para trabajar la performatividad de la imagen y provocar nuevas formas de experiencia basadas en un proceso creativo como pensamiento y apertura a otros imaginarios por venir. En base al trabajo expuesto, destacamos la obra de Maya Deren como práctica performativa, en la formación de nuevas realidades, como herramienta artística y educativa derivada de la particularidad que ofrece el medio para la creación y la reflexión necesaria en el aprendizaje (Ríos y Escalera, 2014).

8. REFERENCIAS

- Alcoz, A. (2019). *Radicales libres. 50 películas esenciales del cine experimental*. Barcelona: Editorial UOC.
- Ariza, S. (2021). De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación. *arte, individuo y sociedad*, 33(2), 537-552. <https://doi.org/10.5209/aris.68916>
- Bullot, É. (2021). *Cine de lo posible*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- Cleghorn, E. (2016) «Como mínimo hay que comenzar con la sensibilidad corporal»: La danza como dirección en el coreocine de Maya Deren *Cinema Comparat/ive Cinema*. 8(4), 35-41
- Chodorov, P. (2012) *Free Radicals: a history of experimental film*. Re:voir.

- Deren, M.; Martínez López, C. (trad.). (2020). El universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- García, F., (2021). Un prólogo post-mortem. En E. Bullot (ed.). Cine de lo posible (pp. 7-16). Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra
- Huerta, R.; Domínguez, R. (2018). Educación artística para fomentar la investigación en cine y audiovisuales. *Creari*, 9(1). Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València <https://doi.org/10.7203/eari.9.13378>
- Jiménez, R. (2020). Un docente revolucionario para la formación artística (decolonial) contemporánea, (11). 114-138. *Creari*, 11(1). Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València <https://doi.org/10.7203/eari.11.15237>
- Kaul, M. (2021). *Escuchamos y vemos y sentimos y entonces pensamos*. Barcelona: Lumière
- Martínez, M. (2021) Articulation from an Aesthetic Environment. In *Imagining Dewey*. Leiden, The Netherlands: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004438064_018
- Maillard, C. (2017). Una razón Estética. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2019). A/r/tografía e Investigación Educativa Basada en Artes Visuales en el panorama de las metodologías de investigación en Educación Artística. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 881-895. <https://doi.org/10.5209/aris.63409>
- Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2021). A/r/tografía social y educación artística para la justicia social: proyecto bombearte. *revista internacional de educación para la justicia social*, 10(2), 91-102. <https://doi.org/10.15366/riejs2021.10.2.006>
- Marín-Viadel, R.; Roldán, J. (2017). Ideas visuales. investigación basada en artes e investigación artística. Universidad de Granada.
- Ríos, S.; Escalera, R. (2014). El arte en el cine y su uso como ampliación. del conocimiento del hecho artístico. *el futuro del pasado*, 5, 65-89. <http://dx.doi.org/10.14516/fdp.2014.005.001.003>
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- Torregrosa, A. (2020). Cine directo, aproximaciones pedagógicas de lo cotidiano. *Creari*, 11(1), 183-193. Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València. <http://dx.doi.org/10.7203/eari.11.15629>

EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE MOVIMIENTO EN ESTUDIANTES DE CIRCO FRENTE A GIMNASTAS DE COMPETICIÓN MEDIANTE LA BATERÍA FMS

ALICIA SALAS-MORILLAS

*Dpto Danza Acrobática y Circense, Instituto Universitario Alicia Alonso, URJC.
Grupo Investigación “Análisis y evaluación de la actividad físico-deportiva”
CTS □□*

ANTONIO AZNAR-BALLESTA

Departamento de Educación Física y Deporte, Facultad Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, Universidad de Granada-España

EVA M^a PELÁEZ-BARRIOS

*Grupo Investigación “Análisis y evaluación de la actividad físico-deportiva”
CTS □□*

MERCEDES VERNETTA-SANTANA

*Departamento de Educación Física y Deporte, Facultad Ciencias de la Actividad Física y el Deporte, Universidad de Granada-España.
Grupo Investigación “Análisis y evaluación de la actividad físico-deportiva”
CTS □□*

1. INTRODUCCIÓN

La Gimnasia Acrobática (GA) es una disciplina gimnástica integrada en la Federación Internacional de Gimnasia desde 1999 y consolidada como deporte de competición a nivel internacional. Es un deporte eminentemente cooperativo, donde la conjunción de los movimientos técnicos y corporales unidos y sincronizados a un soporte musical, constituye la esencia de esta disciplina deportiva, de ahí, que el componente artístico-estético tenga un lugar clave en esta nueva modalidad (Vernetta, Gutiérrez & López-Bedoya, 2008).

Las artes circenses nacen del entretenimiento y se han ido desarrollando a lo largo de los años. En España, durante la primera mitad del siglo XIX, las antiguas compañías gimnástico-acrobáticas comenzaron a

desarrollarse, haciéndose más grandes y populares, y configuraron los primeros espectáculos estables del circo español (Flix, 2013). Las artes circenses implican un alto grado de habilidad acrobática, atlética y estética con exigencias físicas extremas para los artistas. Pueden clasificarse a grandes rasgos en tres grupos generales: acróbatas, no acróbatas y músicos (Wolfenden & Angioi, 2017).

Ambas especialidades poseen en común el componente artístico-estético, la gimnasia más orientada al mundo de competición y las artes circenses orientadas al mundo del espectáculo. Diversos estudios afirman la existencia de una relación favorable entre el desempeño motor en patrones de movimientos básicos con el nivel de AF y la participación en actividades físicas organizadas (Holfelder & Schott, 2014). En base a esto suponemos que los sujetos que participen en actividades físicas tendrán más desarrollados los patrones de movimiento fundamentales frente aquellos que no practican ninguna.

Una de las baterías más completas para valorar la calidad del movimiento global, es el Functional Movement Screen (FMS), compuesta por siete pruebas específicas de movimiento relacionados con la movilidad, estabilidad y equilibrio que pueden detectar la existencia o no de posibles desequilibrios bilaterales de cada segmento corporal involucrado (Cook, Burton & Hogenboom, 2006a; 2006b), haciendo de esta batería un potencial predictor de lesiones (Bardenett et al., 2015).

Se trata de un método simple y cuantificable de evaluación de patrones fundamentales de movimiento, capaz de establecer perfiles y comparaciones entre compañeros o de diferentes deportes (Fernández-Pino et al., 2017). Además de ser una batería formada por pruebas sencillas, que no requiere mucho tiempo y espacio, y que necesita poco material y fácil de encontrar, su fiabilidad es excelente según el metanálisis realizado por (Bonazza et al., 2017).

2. OBJETIVOS

No hay constancia del uso de dicha batería en disciplinas estéticas, encontrando únicamente realizados en Gimnasia Acrobática (Vernetta et al., 2021). Además, su aplicación en el ámbito escolar está aún poco

extendida (Anderson, Neumann & Bliven, 2015; Vernetta et al., 2019). De aquí nuestro interés en evaluar la calidad de movimiento global en función de los patrones de movimiento fundamentales aplicando el Funtional Movement Screen en alumnos de circo y gimnastas de acrobática de competición.

3. METODOLOGÍA

Participantes

Estudio descriptivo de corte transversal y comparativo con la participación voluntaria de 34 sujetos, cuya selección fue intencional. Del total de la muestra, 20 realizaban gimnasia acrobática a nivel competitivo autonómico y nacional y 14 eran alumnos del grado de Artes Visuales y Danza en la especialidad de circo (especialistas en aéreos, verticales y portes). El total de la muestra se enmarca entre los 11 y 22 años. La muestra de gimnastas entrenaba de 3 a 4 días a la semana con una media de 3 ± 1 h por sesión frente a la muestra de estudiantes circenses entrenaban 5 días a la semana con una media de 6 ± 1 h por sesión.

El estudio se realizó de acuerdo con la Declaración de Helsinki para la experimentación humana y fue aprobado por el comité de ética de la Universidad de Granada, número 1.011.

Instrumento y materiales

Para analizar la variable de calidad de movimiento se usó el test FMS, creado por Gray Cook y Lee Burton en 1998, cuyos tres objetivos fundamentales son; evaluar los patrones básicos del movimiento, detectar asimetrías y valorar el control motor (Dorrel et al., 2015). Este test está compuesto por siete pruebas; sentadilla profunda, paso de valla, estocada en línea, movilidad de hombro, elevación activa de la pierna recta, estabilidad del tronco en flexiones, estabilidad rotatoria del tronco.

Se utilizaron los siguientes materiales: una pica de 1,22m; dos picas de 0,61m; un tablón de madera de 2x6cm; una cinta métrica inelástica y dos cámaras de alta definición con tecnología de grabación 4K para grabar la ejecución de los ejercicios.

Procedimiento

En primer lugar, antes de la toma de datos se obtuvo la autorización del centro donde pertenecían los estudiantes de circo y del club donde practicaban los gimnastas tras exponer los objetivos estudio, así como las pruebas a realizar. Igualmente, se contó con la firma del consentimiento informado de los padres o tutores de los participantes menores implicados.

Las evaluaciones se realizaron de manera individual, repitiendo tres veces cada una de las pruebas que componen la batería del FMS siguiendo el orden y los criterios de puntuación establecidos por (Cook, 2010).

En todas las pruebas bilaterales (a excepción de la sentadilla profunda y la estabilidad del tronco en flexiones), se realizó en ambos lados para detectar posibles asimetrías.

Los participantes realizaron un pequeño calentamiento dinámico antes de completar las pruebas del test. Se les facilitó a los participantes instrucciones verbales de cada ejercicio siguiendo las pautas de descripción propuestas por Cook (2010), cada participante tenía tres oportunidades de ejecución, si en el primer intento lo realizaba de manera correcta obtenía la puntuación de esta sin necesidad de realizar un segundo intento.

La puntuación máxima que se puede obtener en general es de 21 puntos, siendo tres puntos la puntuación máxima por ejercicio, para el cálculo de la puntuación final se obtenía con el sumatorio de todas las pruebas y en el caso de las pruebas bilaterales sumaba la puntuación inferior. Los puntos se otorgan de acuerdo a los siguientes criterios: tres puntos si los estudiantes o gimnastas eran capaces de realizar el movimiento, cumpliendo todos los criterios establecidos sin necesidad de aplicar una compensación; dos puntos si consigue realizar el movimiento con necesidad de una o más compensaciones; un punto si no es capaz de completar el movimiento y se le otorgó un cero si no podía completar el ejercicio y/o lo completa, pero siente dolor al realizarlo (Cook, et al., 2006a).

La ejecución de cada participante se grabó digitalmente desde diferentes planos de movimiento y posteriormente fue analizada conjuntamente por dos evaluadores con experiencia previa en el uso del FMS (Anderson et al., 2015).

Análisis estadístico

Los datos descriptivos en cada una de las pruebas de la batería se muestran con la media y desviación típica. Asimismo, se calcularon la frecuencia y los valores porcentuales de todas las pruebas, diferenciando el lado corporal en aquellas pruebas bilaterales. Se comprobó la normalidad de la distribución a través del estadístico Shapiro-Wilk. Como las puntuaciones obtenidas en las distintas pruebas en función de la variable práctica circense o gimnástica no seguían una distribución normal en ningún caso, se optó por realizar un análisis no paramétrico. Al tratarse de muestras independientes y variable no normal se empleó la prueba U de Mann Whitney. Finalmente, se hizo el análisis correlacional a través del estadístico R de Spearman. Para realizar el análisis estadístico se empleó el programa SPSS en su versión 22.0 (SPSS Inc., Chicago IL, USA).

4. RESULTADOS

La Tabla 1 muestra la estadística descriptiva (media y desviación típica) de las puntuaciones obtenidas en las pruebas de FMS, diferenciando estudiantes de circo y gimnastas de acrobática. Los resultados presentan que, en cada una de las pruebas los gimnastas obtienen mayores puntuaciones.

TABLA 1. Puntuaciones obtenidas en las diferentes pruebas de la batería FMS en función de la práctica circense y gimnástica.

PRUEBA TEST FMS	ESTUDIANTES CIRCO (n=14)	GIMNASTAS DE ACROBÁTICA (n=20)	TOTAL (n=34)
Sentadilla profunda	2,79±0,8	2,85±0,36	2,82 ±0,57
Paso de valla (dcha)	2,93±0,26	2,95±0,22	2,94±0,23

Paso de valla (izq)	2,64±0,497	2,95±0,22	2,82±0,38
Estocada en línea (dcha)	2,64±0,92	2,85±0,36	2,76±0,65
Estocada en línea (izq)	2,71±0,61	2,90±0,3	2,82±0,45
Movilidad de hombro (dcha)	2,14±0,86	2,2±0,83	2,18±0,45
Movilidad de hombro (izq)	1,36±0,745	2±0,64	1,74±0,75
Elevación activa de la pierna recta (dcha)	2,64±0,49	3±0	2,85±0,35
Elevación activa de la pierna recta (izq)	2,79±0,42	3±0	2,91±0,28
Estabilidad del tronco en flexiones	2,29±0,46	2,6±0,5	2,47±0,5
Estabilidad rotatoria tronco (dcha)	2,29±0,46	2,75±0,55	2,56±0,56
Estabilidad rotatoria tronco (izq)	2,36±0,49	2,75±0,55	2,59±0,55
Puntuación total en la batería FMS	16,36±1,59	18,75	17,76±1,87

En la Tabla 2 se observa la frecuencia y el porcentaje obtenido en las diferentes pruebas. En el caso los gimnastas, se destaca que en todas las pruebas la gran mayoría alcanzan la máxima puntuación de 3. La puntuación nunca es cero para los gimnastas a diferencia de los estudiantes de circo.

La Tabla 3 muestra la clasificación de la muestra en función de la puntuación total obtenida en la batería. Se puede observar como la mayor parte de los participantes alcanzan un nivel aceptable de calidad de movimiento, siendo superior en los gimnastas de acrobática.

TABLA 2. Frecuencia y porcentaje de cada puntuación en las diferentes pruebas de la batería FMS obtenido por la muestra

PRUEBA	ESTUDIANTES CIRCO n=14				GIMNASTAS ACROBÁTICA n=20				TOTAL n=34			
	0	1	2	3	0	1	2	3	0	1	2	3
Sentadilla profunda	1(7,1)	-	-	13(92,9)	-	-	3(15,0)	17(85,0)	1(2,9)	-	3(8,8)	3(88,3)
Paso de valla (dcha.)	-	-	1(7,1)	13(92,9)	-	-	1(5,0)	19(95,0)	-	-	2(5,9)	32(94,2)
Paso de valla (izq.)	-	-	5(35,7)	9(64,3)	-	-	1(5,0)	19(95,0)	-	-	6(17,6)	28(82,4)
Estocada en línea (dcha.)	1(7,1)	1(7,1)	-	12(85,7)	-	-	3(15,0)	17(85,0)	1(2,9)	1(2,9)	3(8,8)	29(85,3)
Estocada en línea (izq.)	-	1(7,1)	2(14,3)	11(78,6)	-	-	2(10,0)	18(90,0)	-	1(2,9)	4(11,8)	39(85,3)
Movilidad de hombro (dcha.)	-	4(28,6)	4(28,6)	6(42,9)	-	5(25,0)	6(30,0)	9(45,0)	-	9(26,5)	10(29,4)	15(44,1)
Movilidad de hombro (izq.)	1(7,1)	8(57,1)	4(28,6)	1(7,1)	-	4(20,0)	12(60,0)	4(20,0)	1(2,9)	12(35,3)	16(47,1)	5(14,7)
Elevación activa de la pierna recta (dcha.)	-	-	5(35,7)	9(64,3)	-	-	-	20(100,0)	-	-	5(14,7)	29(85,3)
Elevación activa de la pierna recta (izq.)	-	-	3(31,4)	11(78,6)	-	-	-	20(100,0)	-	-	3(8,8)	31(91,2)
Estabilidad del tronco en flexiones	-	-	10(71,4)	4(28,6)	-	-	8(40,0)	12(60,0)	-	-	18(52,9)	16(47,1)
Estabilidad rotatoria tronco (dcha)	-	-	10(71,4)	4(28,6)	-	1(5,0)	3(15,0)	16(80,0)	-	1(2,9)	13(38,2)	20(58,8)
Estabilidad rotatoria tronco (izq)	-	-	9(64,3)	5(35,7)	-	1(5,0)	3(15,0)	16(80,0)	-	1(2,9)	12(35,3)	21(61,8)

TABLA 3. Frecuencia y porcentaje de la puntuación total obtenida en la batería FMS en todos los participantes y dividida en función de la práctica circense o gimnástica.

Puntuación FMS	ESTUDIANTES CIRCO	GIMNASTAS ACROBÁTICA
	N (%)	N (%)
≤ 14	2 (14,3)	0(0)
15-20	12 (85,7)	19(95,0)
21	0(0)	1(5,0)

El estadístico U de Mann Whitney (Tabla 4), para muestras independientes arrojó diferencias estadísticamente significativas entre los valores del FMS en relación con la práctica circense y gimnástica ($U= 35$; $p=, 000$). Los participantes que practican GA tienen rangos promedio mayores que aquellos que practican artes circenses, siendo éstos 22,75 y 10,00 respectivamente.

TABLA 4. Análisis de correlación entre las variables práctica de AF y puntuación total del test FMS a través del estadístico U de Mann-Whitney.

		Rango promedio	U de Mann-Whitney	Sig.(bilateral)
PUNTUACIÓN TOTAL FMS	ESTUDIANTES DE CIRCO (N=14)	10,00	35,00	,000
	GIMNASTAS DE ACROBÁTICA (N=20)	22,75		

Finalmente, en la Tabla 5, el estadístico R de Spearman mostró una relación estadísticamente significativa de signo positivo entre las variables puntuación global del FMS y el tipo de práctica ($p=, 000$).

TABLA 5. Análisis de correlación entre las variables tipo de práctica y puntuación total del test FMS a través del estadístico R de Spearman.

			PUNTUACIÓN TOTAL FMS
E. Rho DE SPEARMAN	TIPO DE PRÁCTICA	Coefficiente de correlación	,649**
		Sig.(bilateral)	,000
** . La correlación es significativa en el nivel 0,01 (bilateral).			

5. DISCUSIÓN

El objetivo principal del estudio fue valorar la calidad de movimiento a través del FMS en alumnos de circo frente a gimnastas de acrobática. A destacar como resultados principales, niveles aceptables de FMS en la muestra total, siendo mejor en los gimnastas de acrobática, con puntuaciones mayores en todas las pruebas. Existió igual, una asociación entre los valores más elevados del FMS con la práctica de GA.

De acuerdo con la puntuación total del FMS, ninguno de los gimnastas, puntuó por debajo o igual a la puntuación de 14 puntos, correspondiente a un nivel bajo o de riesgo de lesión, no ocurriendo así para los alumnos de circo, donde dos de ellos, obtuvieron un nivel bajo. La mayoría de la muestra total, obtuvieron puntuaciones, entre 15-20 puntos correspondiente a un nivel aceptable. Esto apoya los resultados obtenidos por García-Pinillos et al. (2019), donde los participantes de mayor edad obtuvieron mejores resultados en la puntuación total de la batería, así como el estudio de Vernetta et al. (2021) donde las gimnastas del estudio se enmarcaron en un nivel aceptable. También, corrobora en parte la posible relación existente entre el desempeño motor en patrones de movimientos básicos con la participación en actividades físicas organizadas (Holfelder & Schott, 2014).

A destacar que ninguno de los alumnos de circo alcanzó la nota máxima de 21 puntos, siendo lograda por un gimnasta de acrobática. Teniendo en cuenta que el movimiento funcional se puede mejorar con programas de entrenamiento, se puede suponer que los entrenamientos a los que

están sometidos los gimnastas de acrobática tienen un efecto significativo en los resultados óptimos del FMS (Peate et al., 2007).

Analizando cada una de las pruebas, en relación con el equilibrio, la prueba de paso de valla fue la que mejor resultados obtuvo para ambos grupos, destacar mejor puntuación en los gimnastas, donde el 95% de ellas lograron los 3 puntos máximos en ambos lados. En los alumnos de circo podemos observar, una pequeña descompensación en el lado izquierdo ya que el 92,9% obtuvieron 3 puntos en el lado derecho y un 64,3% en el lado izquierdo.

En la prueba de estocada en línea junto a la estabilidad de tronco en flexiones, los resultados de los gimnastas a de Vernetta et al. (2021), donde los practicantes de AF en concreto los gimnastas obtuvieron buenas puntuaciones. Existiendo una gran diferencia entre los gimnastas y los alumnos de circo, dónde la mayoría de estos últimos puntuaron muy bajo en la prueba de estabilidad de tronco en flexiones, y con respecto a la de estocada en línea sorprendentemente 14,2% en el lado derecho y 7,1% en el izquierdo puntuaron entre 0 y 1 punto, lo que indica riesgo de lesión según las indicaciones de Cook (2010). Siendo las zonas más lesivas en artistas circenses los tobillos y la columna vertebral (Wolfenden & Angioi, 2017).

Con respecto a las deficiencias observadas en esta prueba para las no practicantes, autores como Cook (2001) y Okada, Huxel, & Nesser (2011) aconsejan un trabajo de la musculatura con programas de acondicionamiento y fuerza para el desarrollo de una mejor calidad en estos patrones, siendo el uso del FMS muy importante para identificar estos desbalances (Lisman et al., 2019).

En el caso a la prueba de estabilidad rotatoria de tronco, en general los gimnastas obtienen en mayor porcentaje 3 puntos, estos datos no son coincidentes con Anderson et al. (2015) y Abraham, Sannasai & Nair (2015), donde las practicantes de alguna AF organizada presentan puntuaciones inferiores. Sin embargo, los estudiantes de circo la mayoría puntúan 2 algo que no encaja, ya que estas disciplinas el control postural juega un papel importante, por lo que se trabaja de sus inicios, ya que es totalmente necesario para la realización de cualquier gesto

técnico. Con lo cual, el beneficio del entrenamiento neuromuscular en estos sujetos puede ser una ganancia en las puntuaciones en estas pruebas de FMS (Portas et al., 2019).

En relación a posibles asimetrías, el grupo de gimnastas presentan puntuaciones muy similares en ambos lados, excepto en la movilidad de hombros donde si se pueden observar diferencias, siendo el lado derecho el predominante. En el grupo de estudiantes de circo, si existen diferencias entre los dos lados, siendo la prueba de movilidad de hombro la que mayor diferencia presenta. Es posible que esta mayor simetría en los gimnastas, se deba a las características motoras de la GA. Diversos estudios han planteado que la práctica y la repetición continuada de tareas específicas de equilibrio en gimnastas conllevan una mejora del control postural en condiciones estáticas (Gautier, Thouvarecq & Larue, 2008; Calavalle et al., 2008). En cambio, las posibles asimetrías observadas, sobretodo en el grupo de los estudiantes de circo, puede deberse a la especialización en los elementos técnicos de una lateralidad. Por otro lado, aunque somos conscientes que en mayoría de las disciplinas estéticas se da preferencia al desarrollo de un lado del cuerpo, sometiéndolos a la repetición de los movimientos específicos en un solo lado.

En relación a la movilidad articular, las practicantes presentan mejor puntuación en la elevación de piernas donde todas obtienen una puntuación máxima de 3 puntos en ambos lados y en el caso de los estudiantes de circo la mayoría de estos puntúan 3 siendo una minoría los que puntúan 2 correspondiendo a parte de la muestra masculina de estos. Dichos resultados son esperables, debido a la importancia de la flexibilidad considerada capacidad preponderante las disciplinas estéticas, siendo además la flexibilidad de la articulación de la cadera-extremidad inferior fundamental (Sands et al., 2006; Donti et al., 2016). La amplitud de movimiento en los hombros tiene una gran importancia a nivel técnico en estas disciplinas, tanto en el trabajo de portes, verticales y en algunos casos en determinados gestos técnicos de aéreos. El estudio de Irurtia, Busquets, Carrasco, Ferrer, & Marina (2010) indican que la movilidad de hombro en los niveles más elevados de competición (en gimnasia artística) tiene una relación negativa con el rendimiento (a mayor

rendimiento, menor es el rango de movimiento en hombros), podría tener relación con los gimnastas que puntuaron más bajo en esta prueba, ya que eran las que mejor nivel de rendimiento tenían en competición. Se podría intuir por los bajos resultados de esta prueba, que un mayor desarrollo de la masa muscular, con predominio de las extremidades superiores tanto por parte de las ágiles como de las portoras y sobre todo en el brazo dominante, justificaría su peor puntuación en esta prueba, así como en el caso de los estudiantes de circo y que la mayoría era especialista en aéreos por lo que el desarrollo del tren superior a nivel muscular es mayor. No obstante, la información bilateral de esta prueba puede aportar pautas funcionales de interés que deban ser tenidas en cuenta en el entrenamiento de los sujetos y en la prevención de lesiones. Si bien la prueba Shoulder Flexibility incluida en el FMS, forma parte también de baterías funcionales muy reconocidas como el Fitnessgram en USA, Plowman et al. (2006), ésta ha sido escasamente utilizada en sujetos de disciplinas estéticas y, por tanto, se requieren más estudios para comprobar su validez y aplicación en un tipo de población tan específica. Quizás la utilización adicional de otros test que han mostrado su validez y fiabilidad con gimnastas femeninas como el Shoulder Flexibility Test, para medir el rango de movimiento activo en la flexión del hombro, Sleeper, Kenion & Casey (2012), podrían constatar el grado de correlación entre ambas pruebas y de esta forma tener una evidencia mayor, para establecer determinadas acciones correctoras en términos funcionales y de entrenamiento para gimnastas de acrobática y artistas de circo.

En la prueba de sentadilla profunda, en los estudiantes de circo la mayoría obtiene 3 puntos (92,9%) sólo existe un caso que obtiene 0 puntos. Junto, a los gimnastas que el 85% obtienen 3 puntos frente a un 15% que puntuaron 2. Estos datos nos muestran que no existen grandes dificultades en la realización de la prueba, siendo similares a los de Vernetta et al. (2020b) y Vernetta et al. (2021), con una muestra de practicantes de baloncesto/gimnastas y no practicantes. En ambos estudios, los datos son mayores en las deportistas tanto de GA como de baloncesto. Esto puede ser posible debido a que la sentadilla representa el movimiento por excelencia de musculación de los miembros inferiores

en cualquier plan de entrenamiento, que recluta gran número de grupos musculares (cuádriceps, gemelos, glúteos, abdomen y espalda), desarrollando no solo la fuerza en los mismos, lo que permite mayor eficacia en acciones de saltar, empujar y contraer, sino también ayuda a corregir la postura y tener un mejor desarrollo motriz (Medina, 2003; Rippetoe, 2012).

Por último, se mostró una relación positiva entre los resultados globales del FMS y la práctica de GA. Esto coincide con estudios que relacionan la práctica de AF y deportiva con la calidad de las pruebas del FMS (Bürgi et al., 2011; Jaakkola & Washington, 2013; Vernetta et al., 2020b).

En GA el nivel de ejecución técnica que exigen los elementos es muy alto, de ahí la interdependencia con la calidad de movimiento de las pruebas de FMS, lo cual replica lo indicado por Starosta et al. (2006) quienes realizaron un estudio con patinadores artísticos y encontraron que un mayor nivel de habilidad en el deporte se asocia con una mayor precisión de desempeño motriz o realización de movimientos específicos. Cosa que no ocurre con los estudiantes de circo, siendo alertante en algunas de las pruebas como indicador de riesgo de lesión.

Finalmente hay que destacar como limitaciones, la falta de estudios encontrados en los que se utilice el FMS para evaluar muestras disciplinas de carácter estético, con la cual ha sido prácticamente imposible comparar los resultados de esta muestra. Igualmente, el tamaño reducido de la muestra, así como, no haber medido parámetros antropométricos en los adolescentes estudiados, ya que en la realización de las pruebas del FMS puede tener cierta influencia la constitución morfológica del ejecutante evaluado, (Perry & Kochle, 2013). Así como la falta de estudios de evaluación y entrenamiento en el ámbito de las artes circenses. En futuros trabajos sería interesante ampliar la muestra a diferentes categorías, nivel competitivo e incluir ambos géneros.

6. CONCLUSIONES

- Los gimnastas de acrobática presentan mejor calidad de movimiento con diferencias estadísticamente significativas frente

a los estudiantes de circo, existiendo una relación de signo positiva entre la práctica de GA y la puntuación total del FMS.

- Ninguno de los gimnastas se encuentra en situación de riesgo, obteniendo todos un nivel aceptable u óptimo de calidad de movimiento, no siendo así en los estudiantes de circo.
- Los gimnastas puntúan significativamente mejor en todas las pruebas, no presentando asimetrías severas.

A nivel global, indicar que los resultados de las puntuaciones obtenidas en el FMS deben interpretarse con precaución, como indica el estudio de Mokha et al. (2016) y se debe prestar atención a las asimetrías identificadas durante la evaluación como un predictor de riesgo de lesiones futuras. Como aplicación práctica, los entrenadores pueden integrar el FMS dentro de su batería de monitorización como una herramienta de detección de posibles desequilibrios funcionales en sus gimnastas o artistas por su bajo coste y efectividad en el tiempo.

7. REFERENCIAS

- Anderson, B. E., Neumann, M. L., & Bliven, K. C. H. (2015). Functional movement screen differences between male and female secondary school athletes. *The Journal of Strength & Conditioning Research*, 29(4), 1098-1106.
- Bardenett, S. M., Micca, J. J., DeNoyelles, J. T., Miller, S. D., Jenk, D. T., & Brooks, G. S. (2015). Functional Movement Screen normative values and validity in high school athletes: can the FMS™ be used as a predictor of injury? *International journal of sports physical therapy*, 10(3), 303.
- Bonazza, N. A., Smuin, D., Onks, C. A., Silvis, M. L., & Dhawan, A. (2017). Reliability, validity, and injury predictive value of the functional movement screen: a systematic review and meta-analysis. *The American Journal of Sports Medicine*, 45(3), 725-732.
- Bürgi, F., Meyer, U., Granacher, U., Schindler, C., Marques-Vidal, P., Kriemler, S., et al. (2011) Relationship of physical activity with motor skills, aerobic fitness and bodyfat in preschool children: a cross-sectional and longitudinal study (Ballabeina). *Int J Obes*, 35(7):937e944. <http://dx.doi.org/10.1038/ijo.2011.54.42>.

- Calavalle, A.R., Sisti, D., Rocchi, M.B.L., Panebianco, R., del Sal, M. & Stocchi, V. (2008) Postural trials: Expertise in rhythmic gymnastics increases control in lateral directions. *Eur J Appl Physiol.*, 104 (4), pp. 643
- Cook, G., Burton, L., & Hoogenboom, B.(2006a) Pre-participation screening: the use of fundamental movements as an assessment of function - part 1. *N Am J Sports Phys Ther.* 1(2):62.
- Cook, G., Burton, L., & Hoogenboom, B. (2006b) Pre-participation screening: the use of fundamental movements as an assessment of function - part 2. *N Am J Sports Phys Ther.* 1(3):132–9.
- Cook, G. (2010) *Movement: Functional movement systems: Screening, assessment, corrective strategies.* Book Baby.
- Donti, O., Bogdanis, G. C., Kritikou, M., Donti, A. & Theodorakou, K. (2016). The relative contribution of physical fitness to the technical execution score in youth rhythmic gymnastics. *Journal of Human Kinetics*, 50(2), 143–152. <https://doi.org/10.1515/hukin-2015-0183>
- Dorrel, B. S., Long, T., Shaffer, S., & Myer, G. D. (2015) Evaluation of the Functional Movement Screen as an Injury Prediction Tool Among Active Adult Populations. *Sports Health*, 7(6):53-59. <https://doi.org/10.1177/1941738115607445>.
- Fernández-Pino, J. A., Figueroa-Contreras, D. E., Garcés-Mondría, F. I., Montalva Purcell, B., Olivares, N., & Alonso, R. (2017). *Calidad de movimiento evaluado a través del Test FMS en estudiantes de primer año de la carrera de Educación Física durante el año 2016* (Doctoral dissertation, Universidad Andrés Bello).
- Flix, X. T. (2013). Del espectáculo acrobático a los primeros gimnasios modernos. Una historia de las compañías gimnástico-acrobáticas en la primera mitad del siglo xix. *Aloma: Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 31(2).
- Gautier G., Thouvarecq R., Larue J. (2008). Influence of experience on postural control: Effect of expertise in gymnastics. *J Mot Behav*, 40 (5) pp. 400-408
- García-Pinillos, F., Párraga-Montilla, J., Roche-Seruendo, L., Delgado-Floody, P., Martínez-Salazar, C. P., & Latorre-Román, P. Á. (2019). Do age and sex influence on functional movement in school-age children? *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, (35), 97-100.
- Holfelder, B. & Schott, N. (2014). Relationship of fundamental movement skills and physical activity in children and adolescents: A systematic review. *Sport Exerc Perform Psycho*, 15(4):382-391. <https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2014.03.005>

- Jaakkola, T. & Washington, T. (2013) The relationship between fundamental movement skills and self-reported physical activity during Finnish junior highschool. *Phys Educ Sport Pedagogy.*, 18(5):492e505. <http://dx.doi.org/10.1080/17408989.2012.690386>
- Lisman, P., Hildebrand, E., Nadelen, M. & Leppert, K. (2019). Association of Functional Movement Screen and Y-Balance Test Scores with Injury in High School Athletes. *Journal of strength and conditioning research.* DOI: <https://doi.org/10.1519/JSC.0000000000003082>
- Mokha, M., Sprague, P. A. & Gatens, D. R. (2016). Predicting musculoskeletal injury in national collegiate athletic association division II athletes from asymmetries and individual-test versus composite functional movement screen scores. *Journal of Athletic Training*, 51, 276e282.
- Okada, T., Huxel, K. C. & Nesser, T. W. (2011) Relationship between core stability, functional movement, and performance. *J Strength Cond Res*, 25(1):252-261. <https://doi.org/10.1519/JSC.0b013e3181b22b3e>.
- Peate, W. F., Bates, G., Lunda, K., Francis, S., & Bellamy, K. (2007). Core strength: a new model for injury prediction and prevention. *Journal of Occupational Medicine and Toxicology*, 2(3), 1-9.
- Perry F.T. & Koehle M.S. (2013). Normative data for the functional movement screen in middle-aged adults. *J Strength Cond Res*, 27(2):458-62.
- Plowman, S.A, Sterling, C.L Corbin, C.B, Meredith, M.D, Welk G.J & Morow J.R. (2006). The history of fitnessgram. *Journal of Physical Activity & Health (Suppl.2)*, S5.S20.
- Portas, M. D., Parkin, G., Roberts, J. & Batterham, A. M. (2016) Maturational effect on Functional Movement Screen™ score in adolescent soccer players. *J SciMed Sport*, 19(10):854-858. <https://doi.org/10.1016/j.jsams.2015.12.001>
- Sands WA, McNeal JR, Stone MH, Russell EM & Jemni M. (2006) Flexibility enhancement with vibration: acute and long-term. *Med Sci Sports Exerc*, 38:720–5.
- Sleeper, M.D, Kenyon, L.K, Casey, E. (2012). Measuring fitness in female gymnasts: the gymnastics functional measurement tool. *The International Journal of Sports Physical Therapy*, 7, 2, pp 124-138.
- Starosta, W. (2006). The concept of modern training in sport. *Studies in Physical Culture and Tourism*, 13 (2), 9-23.
- Vernetta-Santana, M., de Orbe-Moreno, M., Pelaez-Barrios, E.M. & Lopez-Bedoya, J. (2020a) Movement quality evaluation through the functional movement screen in 12- and 13-year-old secondary-school adolescents. *JHSE*, 15(4), 918-931 doi: <https://doi.org/10.14198/jhse.2020.154.18>.

- Vernetta, M., De Orbe, M. & Salas, A. (2020b) Práctica extraescolar del baloncesto y calidad de movimiento en chicas adolescentes. *Revista Iberoamericana de Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 9(2) 75-93.
- Vernetta, M., Jiménez, J. & López-Bedoya, J. (2007). La utilización del registro de los tiempos de intervención de las acciones motrices en la gimnasia acrobática. *Revista Digital*, 12, 110.
- Vernetta, M., López, J. & Gutiérrez, A. (2008). La creatividad de la gimnasia acrobática. En A. Martínez & P. Díaz (Coord.), *Creatividad y deporte. Consideraciones teóricas e investigaciones breves* (pp. 133-156). Sevilla: Wanceulen.
- Vernetta-Santana, M., Salas-Morillas, A., Peláez-Barrios, E., & López Bedoya, J. (2021). Calidad de movimiento en adolescentes practicantes y no practicantes de Gimnasia Acrobática mediante la batería Funtional Movement Screen. *Retos*, 41, 879-886
- Wolfenden, H. E. G., & Angioi, M. (2017). Musculoskeletal injury profile of circus artists: A systematic review of the literature. *Medical Problems of Performing Artists*, 32(1), 51-59. <https://doi.org/10.21091/mppa.2017.1008>

ASOCIACIÓN ENTRE ESTREÑIMIENTO Y DOLOR LUMBAR VARIABLES CONFUSORAS: REGRESIÓN LOGÍSTICA BINARIA

IVÁN SYROYID SYROYID

*Universidad de Castilla-La Mancha
Servicio de salud de Castilla-La Mancha*

1. INTRODUCCIÓN

El dolor lumbar crónico es un problema de salud con una prevalencia global en torno al 13,1%. Su frecuencia aumenta con la edad y constituye una gran fuente de gasto económico sobre los sistemas sanitarios (Meucci, Fassa y Faria, 2015). Por otra parte, un problema asociado a la edad y al envejecimiento es el estreñimiento (Higgins y Johanson, 2004). Muchas veces se relaciona con el sedentarismo, algunas patologías médicas con las que está relacionado en su etiología, así como con puede ser un efecto secundario de tratamiento médicos (Fragakis et al., 2018). Al igual que el dolor lumbar crónico constituye una importante carga económica sobre los sistemas sanitarios y tiene repercusiones negativas en la calidad de vida.

Un estudio previo realizado por Arai et al. (2018) ha mostrado que existe una asociación entre la intensidad de dolor lumbar y el estreñimiento. Sin embargo, posteriormente el estudio de Trager et al. (2021) usando un método de cohortes construidas por propensidad demuestra que no existe asociación entre ambas variables. El diseño del estudio realizado por Trager et al., (2021) no permite determinar la variable o las variables confusoras exactas responsables de la asociación. Frecuentemente, una variable confusora está relacionada con ambas variables estudiadas y es ella la única responsable del efecto (Zlatniczki et al., 2021).

1.1. HIPÓTESIS

- Hipótesis 1: Las variables confusoras de la asociación entre el estreñimiento y el dolor lumbar son la dieta y los hábitos de actividad física, tal y como sugiere Trager et al. (2021).
- Hipótesis nula: No existen variables confusoras que expliquen la asociación estadísticamente significativa entre el dolor lumbar crónico y el estreñimiento.

2. OBJETIVOS

Se plantearon dos objetivos:

- Analizar la existencia de asociación entre el estreñimiento y el dolor lumbar crónico.
- Determinar qué variables son responsables de la asociación entre el estreñimiento y el dolor lumbar crónico.

3. METODOLOGÍA

Se ha realizado un estudio analítico sobre un estudio transversal. Se ha tomado como base la encuesta europea de salud en España del año 2020, elaborada por el Instituto Nacional de Estadística, cuyos datos están públicamente disponibles en la página web del INE (2020). Es un estudio transversal que analiza el estado de salud, las patologías médicas, el uso de medicamentos, la actividad física y la dieta, entre otras variables. Tiene una base muestral amplia ($n = 22072$).

La variable del estudio fue “Estreñimiento diagnosticado”. Se ha realizado una regresión logística para determinar qué factores están asociados al estreñimiento, entre ellos se han incluido: “diagnóstico de dolor lumbar”, “sexo”, “edad”, “IMC”, “estatus socioeconómico”, “severidad del dolor en general en las últimas 4 semanas (no específico para el dolor lumbar)”, “percepción general de salud en los últimos 12 meses”, “días a la semana que se ha caminado diez o más minutos”, “ejercicio físico en el tiempo libre”, “hábito de fumar”, “consumo de alcohol”, “diabetes”, variables dietéticas (frecuencia de consumo de: “fruta

fresca”, “carne”, “huevos”, “pescado”, “pasta/arroz/patatas”, “pan/cereales”, “verduras/ensaladas”, “legumbres”, “embutidos/fiambres”, “productos lácteos”, “repostería”, “bebidas azucaradas”, “comida rápida”, “alimentos para picar/snacks, “zumo natural”), depresión, uso de analgésicos, tranquilizantes/hipnóticos y el uso de antidepresivos. Posteriormente, se han realizado regresiones logísticas binarias ajustando el estreñimiento por las variables que tuvieron asociación positiva con el estreñimiento y el dolor lumbar. Asimismo, se han analizado las situaciones en las que seguía existiendo asociación a pesar de ajustar por las variables confusoras. El análisis estadístico de los datos fue realizado con SPSS 20 (licencia académica proporcionada por la UCLM).

4. RESULTADOS

Las características básicas de la muestra del estudio se pueden observar en la tabla número 1.

TABLA 1. Características de la muestra del estudio.

Tamaño muestral total	n = 22 072	
Variable	Media	Desviación estándar
Edad	53,9	18,7
IMC	26,0	4,4
Variable	Porcentaje	
Sexo (Hombres/Mujeres)	47,1% / 52,9%	
Clase social (gerentes \geq 10 asalariados o licenciatura universitaria / gerentes < 10 asalariados o diplomatura, técnicos, deportistas y artistas / ocupaciones intermedias y trabajadores por cuenta propia / supervisores y trabajadores en ocupaciones técnicas cualificadas / trabajadores cualificados del sector primario y otros trabajadores semicualificados / trabajadores no cualificados)	10,4% / 7,6% / 19,2% / 13,8% / 31,4% / 13,1%	
Estreñimiento diagnosticado (Sí/No)	3,5% / 96,4%	
Dolor lumbar crónico diagnosticado (Sí/ No)	17,3% / 82,5%	
Diabetes diagnosticada (Sí /No)	9,8% / 90,1%	
Depresión (Ninguna / Leve / Moderada / Moderada grave/ Grave)	85,1% / 9,3% / 2,9% / 1,4% / 6%	
Estado de salud percibido en los últimos 12 meses (muy bueno / bueno / regular / malo / muy malo)	21,5% / 49,2% / 20,8% / 6,8% / 1,8%	

Dolor general en últimas 4 semanas (no específico de dolor lumbar) (ninguno / muy leve / leve / moderado / severo / extremo)	56,0% / 7,9% / 14,0% / 14,8% / 6,4% / ,9%
Días a la semana que camina 10 minutos (0 / 1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7)	13,5% / 1,4% / 4,1% / 6,1% / 4,5% / 16,7% / 5,9% / 47,3%
Frecuencia de actividad física en tiempo libre (no ejercicio, vida sedentaria / actividad física o deportiva ocasional / actividad física varias veces al mes / entrenamiento deportivo o físico varias veces a la semana)	37% / 38,1% / 10,2% / 14,6%
Fuma (a diario / no a diario / exfumador / nunca fumador)	18,9% / 2,1% / 24,4% / 54,4% /
Alcohol (a diario o casi a diario / 5-6 días por semana / 3-4 días / 1-2 días / 2-3 días de un mes / una vez al mes / menos de una vez al mes / no en los últimos 12 meses / nunca solo probarlo a lo largo de la vida)	14,8% / 1,6% / 6,1% / 13,2% / 10,4% / 6,9% / 11,6% / 13,5% / 21,8%
Frecuencia de consumo de fruta fresca (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	70,3% / 11,6% / 7,6% / 6,3% / 1,4%
Frecuencia de consumo de carne (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	7,0% / 22,5% / 40,9% / 26,0% / 2,1% / 1,3%
Frecuencia de consumo de huevos (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	1,8% / 9,3% / 34,1% / 49,5% / 4,4% / ,7%
Frecuencia de consumo de pescado (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	,8% / 9,4% / 32,4% / 47,9% / 7,6% / 1,9%
Frecuencia de consumo de pastas/arroz/patatas (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	7,6% / 24,0% / 36,8% / 28,5% / 2,7% / ,3%
Frecuencia de consumo de pan/cereales (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	80,2% / 7,0% / 4,9% / 4,4% / 1,9% / 1,5%
Frecuencia de consumo de verduras/ensaladas/hortalizas (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la se- mana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	44,0% / 27,6% / 17,4% / 8,6% / 1,6% / 0,6%

Frecuencia de consumo de legumbres (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	8,3% / 5,3% / 29,5% / 56,5% / 6,8% / ,9%
Frecuencia de consumo de embutidos/fiambres (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	8,5% / 11,3% / 18,9% / 33,9% / 19,0% / 8,2%
Frecuencia de consumo de productos lácteos (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	81,0% / 6,1% / 4,3% / 4,3% / 2,4% / 1,9%
Frecuencia de consumo de repostería (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	24,3% / 8,0% / 11,5% / 21,8% / 20,7% / 13,6%
Frecuencia de consumo de bebidas azucaradas (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	5,1% / 2,7% / 4,7% / 12,6% / 23,7% / 50,9%
Frecuencia de consumo de comida rápida (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	1,3% / 1,6% / 3,4% / 21,0% / 36,5% / 36,1%
Frecuencia de consumo de aperitivos salados/comida para picar (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	,8% / 1,2% / 3,8% / 20,6% / 38,0% / 35,4%
Frecuencia de consumo de zumo natural (una o más veces al día / de 4 a 6 veces a la semana / 3 veces a la semana / una o dos veces a la semana / menos de una vez a la semana / nunca)	10,2% / 4,8% / 7,4% / 15,0% / 23,0% / 39,4%
Consumo de medicinas para el dolor en últimas 2 semanas (Sí / No)	33,3% / 66,7%
Consumo de tranquilizantes, relajantes pastillas para dormir en últimas 2 semanas (Sí / No)	13,6% / 86,4%
Consumo de antidepresivos en últimas 2 semanas (Sí / No)	5,6% / 94,3%

Fuente: elaborado a partir de la Encuesta Europea de Salud en España del año 2020 del INE.

La prueba de Hosmer-Lemeshow mostró una buena adecuación del modelo a los datos ($\chi^2 = 11,7$; grados de libertad = 8; $p = ,165$). En la tabla número 2 se puede observar los resultados de la regresión logística binaria donde se puede ver la asociación con el dolor lumbar sin ajustar

como aplicando un ajuste del dolor lumbar por edad, sexo y uso de medicación hipnótica. Asimismo, se puede observar que el uso de medicación hipnótica se en adultos mayores de 45 años, ajustada por sexo, se asocia a una mayor frecuencia de estreñimiento.

Respecto a las demás variables estudiadas, no reportadas en la Tabla 2

- Actividad física en tiempo libre: no se encontró asociación con el estreñimiento.
- Dolor en las últimas 4 semanas: no se encontró asociación con el estreñimiento, excepto en la categoría de dolor severo que se asocia de forma directa al estreñimiento.
- Días a la semana que camina al menos 10 minutos: no se encontró asociación con el estreñimiento.
- Hábito de fumar: no se encontró asociación con el estreñimiento, excepto en la categoría de exfumadores que se asocia de forma directa al estreñimiento.
- Frecuencia de consumo de alcohol: no se encontró asociación estadística con el estreñimiento.
- Clase social: no se encontró asociación estadística con el estreñimiento, excepto en la categoría de trabajadores no cualificados que se asocia de forma inversa al estreñimiento.
- Respeto a hábitos de alimentación: se han asociado de forma directa al estreñimiento: el consumo de pescado, el consumo de lácteos, consumo de zumo natural con frecuencia mayor a 4 veces por semana; se han asociado de forma inversa al estreñimiento: el consumo de huevos, el consumo de legumbres de 4 a 6 veces por semana, el consumo de bebidas azucaradas 3 veces por semana.

TABLA 2. Asociación de el estreñimiento con las variables del estudio, según regresión logística binaria, los valores de $\exp(B)$ se han tomado como estimación de las ORs.

Variable	OR (95% CI)	Significación estadística (p)
Dolor lumbar crónico	1,83 (1,50 — 2,24)	<,001*
Grupo de edad		
25-34	2,07 (.91 — 4,72)	,084
35-44	1,67 (.77 — 3,65)	,179
45-54	2,09 (.96 — 4,50)	,062
55-64	2,11 (.97 — 4,59)	,061
65-74	3,51 (1,61 — 7,63)	,002*
75-85	4,57 (2,07 — 10,00)	,000*
85+	3,09 (1,36 — 6,99)	,007*
Sexo		
Hombre	,34 (.26 — .45)	<,001*
Mujer	2,90 (2,21 — 3,81)	<,001*
Grupo IMCb		
< 18,5	2,39 (.91 — 6,25)	,076
18,5-25	1,24 (.53 — 2,88)	,621
25-30	1,16 (.50 — 2,70)	,729
30-35	1,36 (.58 — 3,21)	,475
35-40	1,46 (.59 — 3,65)	,416
Estado general de salud		
Buena	1,11 (.78 — 1,58)	,571
Regular	1,47 (.99 — 2,16)	,054
Mala	1,70 (1,10 — 2,63)	,017*
Muy mala	1,52 (.88 — 2,61)	,129
Depresión		
Leve	1,59 (1,25 — 2,01)	<,001*
Moderada	2,31 (1,70 — 3,15)	<,001*
Moderada grave	2,01 (1,30 — 3,11)	,002*
Grave	2,21 (1,29 — 3,82)	,004*
Dolor lumbar * edad * sexo * uso de hipnóticos/relajantes	—	,577
Edad > 45 años * sexo * uso de hipnóticos/relajantes	1,95 (1,32 — 2,88)	,001*
	Cox y Snell	Nagelkerke
R2 que predice el modelo	,06	,25

*La significación estadística se ha establecido en $p < ,05$.

Fuente: elaborado a partir de la Encuesta Europea de Salud en España del año 2020 del INE.

- En cuanto al uso de medicación: el uso de analgésicos, relajantes/hipnóticos y antidepresivos ha mostrado asociación directa con el estreñimiento.
- Diabetes: no se encontró asociación estadística con el estreñimiento.

5. DISCUSIÓN

Se ha rechazado la hipótesis nula, demostrándose que las variables: edad, sexo y uso de medicación son las variables confusoras responsables de la asociación estadística entre el estreñimiento y el dolor lumbar. El estreñimiento se asocia directamente con el sexo femenino, la edad avanzada y el uso de medicación (analgésica, tranquilizante/hipnótica, antidepresiva), que son factores que también se asocian al dolor lumbar, creando la impresión de una asociación donde esta no existe realmente. Asimismo, se ha rechazado de forma parcial la hipótesis 1, no se ha visto una asociación entre el estreñimiento y la actividad física, aunque algunos hábitos alimentarios sí han mostrado asociación estadística con el estreñimiento, esto se discute más adelante.

La regresión logística binaria mostró una asociación entre el estreñimiento y el dolor lumbar crónico, tal como ha sido reportado por Arai et al. (2018), también se ha visto la asociación del estreñimiento con el uso de medicación analgésica que coincide con los conocimientos actuales, sobre todo en el caso de los analgésicos opiáceos (Ducrotté et al., 2017). En cuanto al uso de medicación hipnótica, las benzodiazepinas se han visto asociadas al estreñimiento (Bourgeois et al., 2012; Fragakis et al., 2018). El uso de los antidepresivos también se ha asociado con un aumento de frecuencia del estreñimiento, aunque no es un efecto común dentro de los antidepresivos como la sertralina y el escitalopram, otro antidepresivo ampliamente utilizado como la mirtazapina tampoco ha mostrado clara asociación con el estreñimiento (Oliva et al., 2021).

La asociación del estreñimiento con la edad avanzada, así como la mayor frecuencia del estreñimiento en el sexo femenino, coincide con los hallazgos previos al respecto (Higgins y Johanson, 2004). No se encontraron diferencias en cuanto al IMC. Los resultados en cuanto a una

mayor frecuencia de estreñimiento entre los exfumadores son acordes a la evidencia previa (Hajek, Gillison y McRobbie, 2003).

Se ha visto una tendencia a la asociación entre el estreñimiento y el mal estado de salud, que a su vez se asocia de con mayor consumo de medicación y edades más avanzadas pudiendo actuar estos factores de variables confusoras. También se ha visto una asociación entre la depresión y el estreñimiento, estos estudios coinciden con los hallazgos previos que muestran una asociación del estreñimiento con todos los trastornos mentales, en una serie de pacientes ancianos hospitalizados (Jesurun et al., 2016). Es probable que el uso de medicación antidepresiva/hipnótica/analgésica y la asociación de la depresión con edades más avanzadas sea en parte responsables de esta asociación.

Los resultados de este estudio no confirman los hallazgos previos que han mostrado que el ejercicio físico y la alimentación son eficaces para la mejoría del estreñimiento. En este estudio no se ha encontrado ninguna asociación entre el ejercicio físico y el estreñimiento (Tantawy et al., 2017). Los datos de este estudio entran en conflicto con los datos de un estudio previo (Yang et al., 2016), en cuanto a la asociación del estreñimiento con el consumo de pescado, en nuestro estudio se ha visto que el consumo de pescado se asoció de forma estadísticamente significativa al diagnóstico estreñimiento que muestra resultados opuestos a los hallazgos de Yang et al., (2016).

En cuanto al consumo de productos lácteos, el tipo de producto no se ha especificado en la encuesta del estudio. Este estudio muestra que los productos lácteos se asocian a una mayor frecuencia del estreñimiento que es acorde a estudios previos en edad pediátrica donde se ha visto que el consumo de leche se asocia al estreñimiento crónico funcional (Crowley et al., 2013). Por el contrario, estudios que analizaron el consumo combinado de yogur, queso y leche, han mostrado una asociación con la mejoría de los síntomas del estreñimiento tras su toma frecuente (Aslam et al., 2021). Por tanto, planteamos la posibilidad de que la asociación entre el estreñimiento y consumo de lácteos se debe a que precisamente lo que se busca con este consumo es aumentar la frecuencia deposicional.

Una situación similar ocurre con el consumo de huevos, que se asocian de forma positiva al estreñimiento, cuando los hallazgos previos de la literatura la asocian con un aumento de la frecuencia deposicional, es posible que esta sea la razón que explica su mayor consumo en personas diagnosticadas de estreñimiento (Nakaji et al., 2002).

La asociación inversa entre el consumo de legumbres y el estreñimiento puede deberse al que estas tienen un rico contenido en fibra (Thompson, 2019). También la presencia de una asociación de menor frecuencia de estreñimiento en obreros no cualificados entra en conflicto con los resultados reportados por Bytzer et al., (2001), en el que, por el contrario, se ha encontrado una asociación directa entre el estreñimiento y la clase social baja.

En resumen, el presente estudio muestra que la asociación entre el dolor lumbar y el estreñimiento pone de manifiesto que factores como la edad, el sexo y el uso de medicación son los responsables del estreñimiento. La combinación de estos factores es muy frecuente en muchos contextos clínicos, lo que crea un mayor énfasis sobre la necesidad del control del estreñimiento en la población anciana.

Las limitaciones de este estudio son: (i) es un estudio transversal por lo que no se puede hablar de causalidad si no de asociaciones, (ii) los datos en cuanto a ingesta alimentaria han sido únicamente en términos de frecuencias, y no en términos de ingesta diaria.

Recomendaciones futuras de investigación: son necesarios futuros estudios para estudiar en mayor profundidad la asociación de hábitos alimenticios y el estreñimiento.

6. CONCLUSIONES

La edad avanzada, el sexo femenino, y el consumo de medicamentos (analgésicos, tranquilizantes/hipnóticos y antidepresivos) son las variables confusoras responsables de la aparente asociación entre el dolor lumbar y el estreñimiento. Se ha visto que el uso de tranquilizantes/hipnóticos es un factor que por sí mismo aumenta la frecuencia del estreñimiento en adultos mayores de 45 años, una vez ajustado por sexo.

Estos datos han de ser tenidos en cuenta para el manejo y el control de efectos adversos en la población de adultos mayores.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este capítulo forma parte de la tesis doctoral “Intervenciones no farmacológicas para la mejora de la calidad de vida de la población anciana” programa de Doctorado en “Investigación Sociosanitaria y de la Actividad Física por la Universidad de Castilla-La Mancha”.

8. REFERENCIAS

- Arai, Y. C., Shiro, Y., Funak, Y., Kasugai, K., Omichi, Y., Sakurai, H., Matsubara, T., Inoue, M., Shimo, K., Saisu, H., Ikemoto, T., Owari, K., Nishihara, M., y Ushida, T. (2018). The Association Between Constipation or Stool Consistency and Pain Severity in Patients With Chronic Pain. *Anesthesiology and pain medicine*, 8(4), e69275. <https://doi.org/10.5812/aapm.69275>
- Aslam, H., Mohebbi, M., Ruusunen, A., Dawson, S. L., Williams, L. J., Berk, M., Holloway-Kew, K. L., Collier, F., Loughman, A., Pasco, J. A., y Jacka, F. N. (2021). Associations between dairy consumption and constipation in adults: A cross-sectional study. *Nutrition and health*, 2601060211004784. Advance online publication. <https://doi.org/10.1177/02601060211004784>
- Bourgeois, J., Elseviers, M. M., Azermai, M., Van Bortel, L., Petrovic, M., y Vander Stichele, R. R. (2012). Benzodiazepine use in Belgian nursing homes: a closer look into indications and dosages. *European journal of clinical pharmacology*, 68(5), 833–844. <https://doi.org/10.1007/s00228-011-1188-z>
- Bytzer, P., Howell, S., Leemon, M., Young, L. J., Jones, M. P., y Talley, N. J. (2001). Low socioeconomic class is a risk factor for upper and lower gastrointestinal symptoms: a population based study in 15 000 Australian adults. *Gut*, 49(1), 66–72. <https://doi.org/10.1136/gut.49.1.66>
- Crowley, E. T., Williams, L. T., Roberts, T. K., Dunstan, R. H., y Jones, P. D. (2013). Does milk cause constipation? A crossover dietary trial. *Nutrients*, 5(1), 253–266. <https://doi.org/10.3390/nu5010253>

- Ducrotté, P., Milce, J., Soufflet, C., y Fabry, C. (2017). Prevalence and clinical features of opioid-induced constipation in the general population: A French study of 15,000 individuals. *United European gastroenterology journal*, 5(4), 588–600. <https://doi.org/10.1177/2050640616659967>
- Fragakis, A., Zhou, J., Mannan, H., y Ho, V. (2018). Association between Drug Usage and Constipation in the Elderly Population of Greater Western Sydney Australia. *International journal of environmental research and public health*, 15(2), 226. <https://doi.org/10.3390/ijerph15020226>
- Hajek, P., Gillison, F., y McRobbie, H. (2003). Stopping smoking can cause constipation. *Addiction (Abingdon, England)*, 98(11), 1563–1567. <https://doi.org/10.1046/j.1360-0443.2003.00497.x>
- Higgins, P. D., y Johanson, J. F. (2004). Epidemiology of constipation in North America: a systematic review. *The American journal of gastroenterology*, 99(4), 750–759. <https://doi.org/10.1111/j.1572-0241.2004.04114.x>
- Instituto Nacional de Estadística. (2020) *Encuesta europea de salud en España año 2020*. Ministerio de Asuntos Económicos y Transformación Digital. <https://bit.ly/3zHHDx0>
- Jessurun, J. G., van Harten, P. N., Egberts, T. C., Pijl, Y. J., Wilting, I., y Tenback, D. E. (2016). The Relation between Psychiatric Diagnoses and Constipation in Hospitalized Patients: A Cross-Sectional Study. *Psychiatry journal*, 2016, 2459693. <https://doi.org/10.1155/2016/2459693>
- Meucci, R. D., Fassa, A. G., y Faria, N. M. (2015). Prevalence of chronic low back pain: systematic review. *Revista de saude publica*, 49, 1. <https://doi.org/10.1590/S0034-8910.2015049005874>
- Nakaji, S., Tokunaga, S., Sakamoto, J., Todate, M., Shimoyama, T., Umeda, T., y Sugawara, K. (2002). Relationship between lifestyle factors and defecation in a Japanese population. *European journal of nutrition*, 41(6), 244–248. <https://doi.org/10.1007/s00394-002-0380-4>
- Oliva, V., Lippi, M., Paci, R., Del Fabro, L., Delvecchio, G., Brambilla, P., De Ronchi, D., Fanelli, G., y Serretti, A. (2021). Gastrointestinal side effects associated with antidepressant treatments in patients with major depressive disorder: A systematic review and meta-analysis. *Progress in neuro-psychopharmacology & biological psychiatry*, 109, 110266. <https://doi.org/10.1016/j.pnpbp.2021.110266>
- Tantawy, S. A., Kamel, D. M., Abdelbasset, W. K., y Elgohary, H. M. (2017). Effects of a proposed physical activity and diet control to manage constipation in middle-aged obese women. *Diabetes, metabolic syndrome and obesity : targets and therapy*, 10, 513–519. <https://doi.org/10.2147/DMSO.S140250>

- Thompson H. J. (2019). Dietary Bean Consumption and Human Health. *Nutrients*, 11(12), 3074. <https://doi.org/10.3390/nu11123074>
- Trager, R. J., Mok, S., Schlick, K. J., Perez, J. A., y Dusek, J. A. (2021). Association between radicular low back pain and constipation: a retrospective cohort study using a real-world national database. *Pain reports*, 6(3), e954. <https://doi.org/10.1097/PR9.0000000000000954>
- Yang, X. J., Zhang, M., Zhu, H. M., Tang, Z., Zhao, D. D., Li, B. Y., y Gabriel, A. (2016). Epidemiological study: Correlation between diet habits and constipation among elderly in Beijing region. *World journal of gastroenterology*, 22(39), 8806–8811. <https://doi.org/10.3748/wjg.v22.i39.8806>
- Zlatniczki, Á., Stippinger, M., Benkő, Z., Somogyvári, Z., y Telcs, A. (2021). Relaxation of Some Confusions about Confounders. *Entropy (Basel, Switzerland)*, 23(11), 1450. <https://doi.org/10.3390/e23111450>

SECCIÓN II

HISTORIA Y ANTROPOLOGÍA

LA ESTRUCTURA POLÍTICO ADMINISTRATIVA DE GALICIA EN EL SIGLO X Y LA GESTACIÓN DEL NUEVO REINO CRISTIANO

RODRIGO POUSA DIÉGUEZ
Universidade de Vigo

1. CONSTRUIR UN REINO NUEVO SOBRE CIMIENTOS VEJOS ROMANO-GERMÁNICOS

En los últimos años avanzar el conocimiento de las realidades altomedievales peninsulares ha sido un reto desde distintas perspectivas. Aunque estos estudios seguían con cierto retardo a los de otros países europeos occidentales las contribuciones para distintos períodos —godo y astur— y territorios —Galicia, León, Castilla— han comenzado a fructificar ampliando nuestro conocimiento sobre la articulación del territorio altomedieval, su funcionamiento jurídico y jurisdiccional y el cartografiado de determinadas circunscripciones.

La carencia de fuentes, en palabras de Escalona Monge, suficientes “para reconstruirlo en términos sincrónicos” ha sido el fundamental escoyo que ha lastrado el desarrollo de las investigaciones sobre el territorio gallego altomedieval, si bien elevado número de colecciones diplomáticas monásticas y catedralicias gallegas publicadas en los últimos años, e iniciativas sistematizadoras como la de crear un corpus de la documentación latina en línea¹⁹⁷ permiten a día de hoy avanzar en este terreno.

El objetivo de este trabajo es el de profundizar en el conocimiento de las estructuras político-administrativas y jurisdiccionales que rigieron

¹⁹⁷CODOLGA: Este proyecto ha sido desarrollado pro Centro de Investigación Ramón Piñeiro y en la actualidad ofrece un total de 17.799 permitiendo la realización de búsquedas en monto documental a través de su web: <http://corpus.cirp.gal/codolga/>

el territorio actual de Galicia en la Alta Edad Media, la mayor parte del germen original del reino cristiano leonés, desde los inicios del periodo astur, poniéndolos en consonancia con las estructuras germánicas preexistentes de época visigoda y sueva, e incluso anteriores, por cuanto son varios los territorios cuya identidad toponímica y extensión remiten a la antigüedad (Bigrantinos, Lamacengos...)(Baliñas Pérez, 1992; Baliñas Pérez, 2014, pp. 69-103; Sánchez Pardo, 2006, pp. 6-49; Bermúdez Veloso, 2019, pp. 77-105). El territorio gallego, como el aparato administrativo del periodo astur, no es resultado exclusivo de la realidad y voluntad ordenadora de la época, sino fruto de la dialéctica entre las estructuras preexistentes, el poblamiento, los grupos sociales aprehendedores del espacio, sus relaciones y su poder (Escalona Monge, 2001, p. 87). Este principio es compartido y rige en otros territorios altomedievales de Europa occidental (Hallam y Everard, 2001, pp. 12-34; Wickham, 2009; Lebecq 1999). Patrick Gleeson, en el análisis del nacimiento de los reinos altomedievales y la “crystallisation of governmental apparatus capable of sustaining and administering those kingdoms” señala la importancia y correlación en ella tanto de las estructuras cristianas, que simultáneamente se están reorganizando, con la estabilización política de los territorios como de la naturaleza, y la forma y estabilidad de los territorios locales (Gleeson, 2020, p. 45); en los que para Galicia se observan importantes persistencias desde el periodo romano hasta el plenomedievo, e incluso después, en algunas merindades y en la división eclesiástica.

Este objetivo pasa, primero, por ahondar en la identificación y definición de las estructuras administrativas y figuras institucionales empleadas en este período histórico. Tal tarea no puede ser abordada de forma ajena a la realidad previa, pero tampoco puede traducirse en una extrapolación simplista y anacrónica de las instituciones visigodas que colisione abruptamente con la implantación del sistema tenencias en el territorio gallego, y la rearticulación de las merindades.

Con respecto al periodo anterior se aprecian realidades nominalmente distintas como son *mandationes* y *comissos* que apuntan hacia las novedades y cambios introducidos en este nuevo periodo, ambas están relacionadas con un mismo fenómeno, la rebelión, un problema

estructural para la Corona, la paridad en rango y poder con los *comes* territoriales fruto de la juventud del régimen establecido *ex novo* —que sin duda debió requerir de alianzas y concesiones considerables—, eso sin contar las posibles continuidades de *comitatus* de herencia visigoda, que habrían exigido a la Corona una política verticalizadora destinada a asegurar su preeminencia. A este respecto, los avances en el ámbito leonés (Carvajal Castro, 2020, pp. 97-117), castellano (Escalona Monge, 2000, pp. 85-120 y Escalona Monge, 2011, pp. 12-32) y portugués proporcionan ejemplos complementarios a los casos gallegos documentados.

Consecuencia de todo estos fue la progresiva evolución en la administración territorial, la supresión del *dux provinciae*, y la instauración de un sistema *mandacional* en el área realenga. A esta seguirían sucesivos embargos de *comitatus* y bienes rebeldes —no exclusivos de Galicia, Ordoño II despojaría a los *comes* del área burgalesa a una (Carvajal Castro, 2016, p. 184), y son varios los levantamientos extra-galaicos documentados que manifiestan la condición parital con respecto al monarca y la debilidad de la joven institución¹⁹⁸—, quizá algunos por otras vías, que en la mayoría de casos documentados pasaron bien a patrimonio eclesiástico bien a administración indirecta pero no patrimonial bajo la denominación de *comissum*. Muestra de ello son la entrega de los fragmentos del *comitatus* de Mera a la sede lucense, los numerosos *comissum* entregados a la de Iria-Compostela y los que tuvieron en administración San Rosendo y sus antepasados. También en el área del Bierzo la Corona parece haberse servido de las élites eclesiásticas para la articulación territorial (Martín Viso, 2012, pp. 733-746). Pero de ningún modo la Corona volvió a designar un cargo territorial con competencias sobre todo el territorio de la provincia, homólogo a los *dux visigodos*, hasta el reinado de Alfonso VI, cuando se sirvió de la figura *comital*, aunque atribuyéndole a esta unas prerrogativas cuasi regias.

¹⁹⁸En 944 Diego Muñoz y Fernán González, que controlaban el área en torno al Carrión protagonizaban un levantamiento contra Ramiro III. Carvajal Castro (2016): 195. Torres Sevilla-Quiñones (1995): 245-246; Ruiz Asencio (1969): 215-241.

Si esta primera tarea se antoja ardua, la segunda lo es más. La idea de reconstruir o cartografiar el territorio gallego altomedieval y sus “circunscripciones” es imposible en su integridad. Pero definir al menos los conocidos y sus áreas aproximadas es imprescindible en aras a apreciar las continuidades (Eagles, 2018, pp. 143-156) y novedades experimentadas en la organización del territorio, entre el periodo precedente y el contiguo. Sin ella sería imposible definir ni entender la implantación del sistema de tenencias en Galicia.

Metodológicamente, además de las referencias documentales de época, han sido de ayuda tanto el mapa *tenencial*, posterior, mejor conocido y más cognoscible, como el eclesiástico que se fragua en este periodo, y que hace pervivir en muchos casos las antiguas circunscripciones en arciprestazgos y arcedianatos. La eficacia de esta metodología empleada en otros países¹⁹⁹ se fundamenta en la persistencia de las unidades administrativas inferiores o locales; pues si bien se advierten cambios en las circunscripciones superiores, estas no modifican los límites de las inferiores, sino que se forman y recrean a partir de la combinación e intercambio de aquellas; algo que se observa claramente en el ámbito eclesiástico, con la creación de nuevas sedes como Compostela y Mondoñedo, o en, pero también en el político, con la pervivencia de territorios como Nemancos o Celtigos, bajo el *comitatus* de Carnota.

2. LAS CIRCUNSCRIPCIONES JURISDICCIONALES DEL REINO ASTURLEONÉS

2.1. LOS *COMITATUS*: LA HERENCIA VISIGODA

En época astur Galicia aparece dividida en una serie de circunscripciones administrativas denominadas *comitati*, *commissos* y *mandationes*. Pese a la confusión imperante derivada de la evolución de *comitatus* en *comissos*, y la diversidad de situaciones en que se utilizó el término

¹⁹⁹En el caso inglés ejemplo paradigmático de este proceder es el Domesday Book. Basset (1988) y (1989), pp. 3-27; Williamson (2013); Loyn (1984), pp. 140-142; Brookes (2020), pp. 26-30.

mandación, que estas tres figuras jurídicas aplicadas a la administración territorial tuviesen nombres distintos no es arbitraria.

Los *comitatus* fueron circunscripciones administrativas bajo la autoridad de un *comes* o *comite*. Y en líneas generales han sido definidas por la historiografía del siglo XX como herederas de las circunscripciones de época sueva y visigoda. De hecho alguna como el *comitatus* Montegrino, el más septentrional de Galicia, documentado con este nombre ya en el siglo VI, podría haber logrado subsistir a la ocupación musulmana, merced al escaso margen de ocupación geográfica y temporal en ese área. No obstante, la relación entre el título de *comital* y el *comitatus* no es codependiente. Pues el primero solo sería identificativo con un rango, que si bien conlleva anexo un papel administrativo, este no tenía por qué ser territorial. En época astur es empleado para referirse a los oficiales regios, que ejercían altos cargos en la corte o en los territorios en el nombre del rey —*comes patrimonii*, *comes thesaurorum*, *comes notariorum*, *comes spatiorum*) (García Valdeavellan, (1970, p. 202)—, sin necesidad de que dispusiesen de un territorio. Por el contrario, un *comitatus* solo lo es porque ha sido entregado a un *comes*, pero no todos los territorios bajo el poder de un *comes* fueron *comitatus*, se documentan *mandationes* y *commisos* por igual bajo el “imperio” de estos magnates. La diferencia radica en la condición y estatus jurídico del territorio.

Tanto los *comitatus* como las *mandationes* constituyeron en su origen realidades artificiales y de implantación superior, pues no tenían por qué respetar la jerarquía territorial preexistente, tendiendo a incluir diversos espacios antiguos en dentro de sus límites —los *comitatus* suevos de Navia y Paramios incluirían Burón (Sánchez Pardo, 2014 y Bermúdez Veloso, 2020).) y Licinio, respectivamente—, ello había llevado a García Valdeavellano a hablar ya de los “territoria”, como los espacios administrativos que en el reino visigodo habían reemplazado a los municipios.

La historiografía institucional altomedieval del siglo XX no ofreció solución alguna que marcara la distinción entre *commissio* y *mandatio*²⁰⁰, y se limitaba a señalar al *commitatum* como heredero de la administración visigoda, y bajo un principio ambiguo a aquellas circunscripciones bajo el gobierno de un comes, pues no cuesta encontrar comes al cargo de *mandationes*, en cuanto que el título podía tener un origen no territorial. Bermúdez Veloso apuntaría en su tesis doctoral además de esta convergencia de territorios calificados de distinta manera en las manos de individuos con el mismo título, los cambios en las circunscripciones gallegas que podían pasar de *comitatus* a *commissos*.

En cuanto a la diferencias entre *mandatio* y *comitatus*. La primera constituiría un espacio realengo, concedido “ad imperium” a un magnate, mientras los segundos habrían tenido un carácter patrimonial, derivado de la participación de sus *comes* en su toma —ejemplo evidente es el portugués—, y puede que, en algunos casos, como el de Montenegro, heredados de época sueva y visigoda. Unos son por tanto patrimoniales y hereditarios, y los otros no. En algún caso extra-galaico se ha documenta el carácter patrimonial y feudal de estos, caso de don Vermudo Núñez, *comes* de Cea, que a mediados del siglo X no solo gobernaba esa tierra, sino que contaba con su propia corte y parentela (Carvajal Castro, 2016, p. 187; Torres Sevilla-Quñones, 1995, pp. 57-58).

La diferencia en la condición jurídica del territorio *mandacional* y el *comital* queda clara en el canon IX del concilio de León de 1012, que trata sobre la sujeción al territorio de los *iuniorii*²⁰¹ de las *mandationes* y los de los *comitatus*. Los primeros a diferencia de los segundos podían trasladarse libremente de una *mandatio* a otra, puesto que compartían una misma condición jurídica en virtud de su sujeción al mismo titular: el monarca; mientras que, en los *comitatus*, en cuanto que sujetos a un *comes* su condición variaba, no pudiendo abandonar la jurisdicción de

²⁰⁰Algunos incluso consideraron los *commissos* iguales a los *comitatus*, por considerarlos todos espacios, cuya administración se confería por designación del rey, lo cual equivalía a no hacer ninguna distinción entre *comitatus*, *mandatio* y *commissio*. Puyol (1926), pp. 177ss.

²⁰¹ Estos *iuniori* según Sánchez Albornoz no de hombres libres sino de los descendientes de los colonos del imperio romano y los *tributarii* visigodos (1971), p. 213.

uno para la del otro, por el perjuicio que ello acarrearía para el titular²⁰². Siento la necesidad de referir aquí nuevamente la diferencia entre *comitatus*, entidad político-administrativa, y propiedades raíces con hombres vinculados o sin ellos en propiedad o recibidos de la Corona, pues dentro de cada circunscripción la documentación demuestra que poder político y propiedad son cosas separadas. Dicha diferenciación se ha visto enturbiada por la vinculación que los hombres libres en tierras propiedad de *comes* o instituciones que se da, tempranamente, pero a posteriori, precisamente para arrogarse prerrogativas señoriales cada vez mayores, incluso en el realengo, en un proceso con el mismo fondo que los que se aprecian en torno a contratos enfiteúticos y cotos, construcción de fortalezas y reconversión de cotos y entornos de fortaleza a jurisdicción²⁰³.

Por lo demás, como se apreciará en el apartado dedicado a las funciones jurisdiccionales de los “imperantes” no se han documentado diferencias destacadas en uno y otro territorio, equiparando en este periodo histórico la jurisdicción regia a la *comital* en materia militar y judicial, en sus respectivos territorios, lo que constituye el principal rasgo de feudalidad a extinguir en el reino cristiano.

²⁰²Sánchez-Albornoz había señalado más. Identificando ya las mandaciones con el realengo, en contraposición al resto de territorio, necesariamente los comitatus, si bien los mete a los comitatus en el mismo saco que las mandaciones al mentar su donación a laicos y eclesiásticos. “Mejor suerte corrieron los que permanecieron en las mandaciones todavía sometidas a la autoridad regia. Todavía, pegando algunos de los impuestos de origen romano (las funciones o tributos, el tributum quadragesimale...) hacían figura de hombres libres e intervenían incluso en las asambleas judiciales...” Sánchez-Albornoz (1976), p. 136. La misma confusión se reitera en Amancio Isla, cuando convierte las confirmaciones de mandaciones concedidas a Celanova, y que son de clara dependencia regia, y que no conservará después, en donaciones. Isla Fernández (1992), p. 164. Esta confusión, y la extrapolación del omnimodismo de las donaciones por juro de heredad bajomedievales al altomedievo, junto con la confusión entre “inmunidad” y concesión de poderes políticos han sido los fundamentales lastres que han impedido avanzar a la historiografía de las instituciones gallega.

²⁰³Esto tampoco es una apreciación novedosa. “Durante las postrimerías del gobierno del rey gotoso y los primeros años del de su hijo Alfonso V, oficiales reales hicieron una investigación general para reivindicar de las manos de la nobleza a los que llaman ya los documentos y las leyes de la época *homines mandationis*, con palabras que publican su definitiva decadencia. Con los sometidos a la aristocracia eclesiástica y laica estos *homines mandationis* aunque conservaron su personalidad jurídica de hombres libres y aún su libertad de movimiento, llegaron a ser identificados con los colonos, perdieron su independencia económica y fueron llamados *iuniores regalengis*. Sánchez-Albornoz (1976), p. 136.

Sin embargo, ha existido cierta controversia en torno a la feudalidad o no feudalidad de este sistema en la historiografía hispánica, aunque la mayoría y la más reciente apunta en su defensa. Para García Valdeavellano el sistema de *comitatus* asturleonés no revestía una condición feudal como en el ámbito francés o el catalano-pirenaico (García Valdeavellano, 1970, p. 502), por los casos de remoción y embargo de *comitatus* por el monarca documentados. En contrapartida Aguadé Nieto y José María Mínguez sí defenderán el carácter feudal de la monarquía asturleonera (Mínguez Fernández, 1994, p. 159). Y es que, este hecho, no constituye óbice a la existencia de “feudalización”, pues aún en la Baja Edad Media, y en el caso de señoríos concedidos por juro de heredad los monarcas podían despojar a los señores de sus señoríos en ciertas circunstancias, constituyendo una cuestión más de poder que de derecho. En cualquier caso, lo que sí es innegable en el reino asturleonés es la condición “señorial” del *comitatus* frente a la *mandatio*, tanto por lo ya expresado en relación a la condición jurídica diferencial de *mandationes* y *comitatus*, como como por ejemplo de la conquista portuguesa y el concepto de “pressura” empleado en la entrega de bienes a Gutier Menéndez. Cuyo significado es el de tomar la tierra de raíz, sin vínculo de posesión anterior (García Valdeavellano, 1970, p. 241). Condición señorial que podría extenderse incluso a los *commissos* en algunos aspectos.

Otro elemento documentado con frecuencia en torno a los *comitatus* es el de las fortificaciones o “castelli” altomedievales (Pérez, 2012). Son varios los casos en los que documentamos este tipo de fortalezas. En Trava (A Coruña) (Catón Fernández, 1990, doc. 99; Lucas Álvarez, 1998, doc. 63), Aguilar (Lugo)²⁰⁴ y Lapio (Lugo)²⁰⁵ documentamos

²⁰⁴Entregado en 998 a Lugo para su destrucción López Sangil (2011), doc. 15. La documentación muestra que no debió ser destruido solo tomado por la iglesia lucense y pasa a figurar como Aquilar Fidele. Similar fin sufrió el de Neira, que en 1029 aparece en poder también de la catedral lucense, por lo que podría haberse visto envuelto en la misma rebelión que el de Aguilar, explicando el paso a *commissio* del *comitatus*. López Sangil (2011), doc. 16. Cañizares del Rey (2014), doc. 156. Sin embargo, identifica Fidele como una fortaleza independiente de Aquilare, ubicándola en Rábade o Santo Andrés de Castro (Lugo). Núñez Contreras (1977), p. 502.

²⁰⁵“in tempore avius noster Veremudus rex revelaverunt illi comites Galletie Suarius Gunde-mariz caterosque comites eius complices. Pro tali facto exercitu agregato venit in isto oppido

sendas fortalezas asociadas a las rebeliones de sendos comes territoriales contra sus monarcas. En cuanto al antiguo *comitatus* de Carnota y a Luparia, aparecen sendas fortalezas²⁰⁶ cuya finalidad no puede considerarse eminentemente costera, como la de las torres Doeste o A Lanzada (Recuero Astray, Romero Portilla y González Vázquez 2002, doc. 15 González Balasch (2004): doc. 8. Lixó Gómez, 2017), dada su lejanía de la costa; el de Aranga que pertenecería al *comitatus* Presarense según Bermúdez Veloso²⁰⁷; en Rábade parece haber existido uno (López Sangil, 2011, doc. 135); en el *comitatu* de Parada “Aguilar” (López Sangil, 2011, doc. 57) y otro en Navia documentado en 1037 (Loscertales García Valdeavellano, 1976, doc. 127). En el territorio de Cabarcos, fuera de la actual Galicia otro “castello” denominado de Aquilar en las proximidades del río Sil²⁰⁸ y en Valcárcel el de Outares (Lucas Álvarez, 1998, doc. 71). Además de algunos en el extenso territorio de la mandación orensana como el de Louredo, situado cerca del Miño junto a la ciudad (Andrade Cernadas, 1995, doc. 558 y Sáez y Sáez Sánchez, 1996, doc. 6), o el de “Kanderedi”²⁰⁹. En el noroeste orensano, la denominación de “Castella”, conferida al territorio más allá del río Barbantes entregado a Hermenegildo Gutiérrez, manifiesta la existencia de numerosas fortalezas, siendo una de las más tempranamente documentadas Pena Cornaria, pero también Corneda y Xubencos figuran ya en 1001 (Fernández Catón, 1990, doc. 16).

Luco ubi multi diebus commoravit [...] iussit omnes castros qui fuerant in superbia fabricatos ad terram redigere et in plano fecit omnis habitare [...] mandavi a pontifice domnus Petrus qui presulatum tenebat sedis huius ecclesiam in ipso alpen rupis fabricare et consacrare ita tu amplius ibidem penna non sit fabricata nullisque temporibus [...] de ipso alpe vocitato Lapio”. Núñez Contreras (1977), doc. 12.

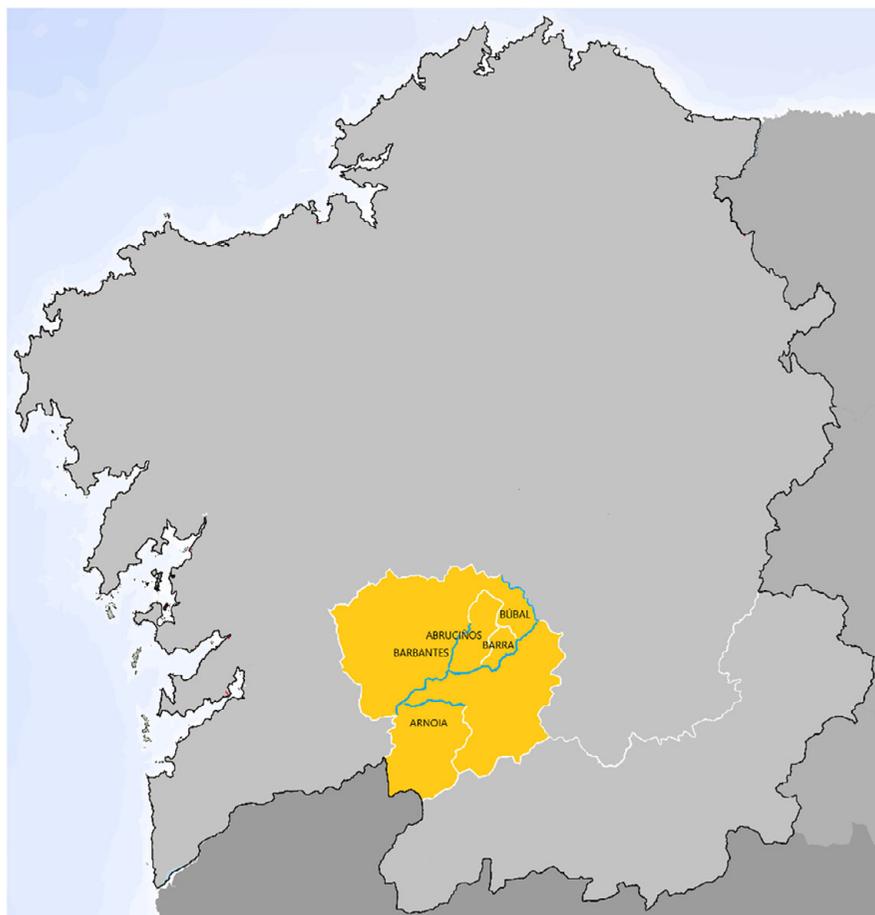
²⁰⁶Sancto Giorgio es documentada en 1088. Lucas Álvarez (2003), doc. 13.

²⁰⁷Documentado ya en 966. Loscertales García Valdeavellano (1976), doc. 6. Este debe haberse edificado sobre un antiguo castro romano, o suevo, pues figura ya en el 576. López Sangil (2011), doc. 2.

²⁰⁸territorio Cavarcos, discurrante rivulo Sile prope castello Aquilar. Andrade Cernadas (1995), doc. 557. Sáez y Sáez (2000), doc. 188.

²⁰⁹Documentado en el 1100. Andrade Cernadas (1995), doc. 284.

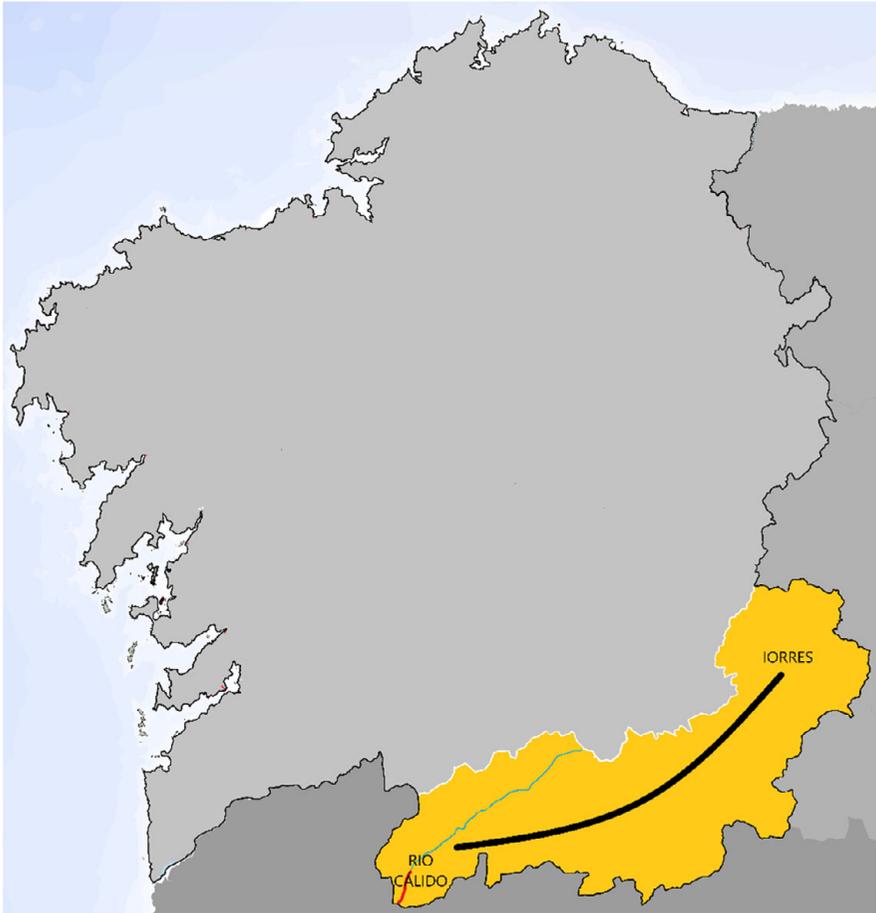
FIGURA 1. Territorios conocidos expropiados al dux Witiza



Fuente: Elaboración propia

En contraposición al territorio *mandacional*, o realengo, los *comitatus* se concentran en el área centro-norte, cuya franja límite constituiría el área de Búbal-Caldelas-Montes. En consonancia con el avance territorial del nuevo reino cristiano la constitución de la mayoría de *comitatus* lucenses se habría producido antes del 832, fecha en la que Alfonso II entrega varios territorios eclesiásticos lucenses a Oviedo, revertibles a Lugo en caso de conquista de Ourense y Braga; y que no habrían permanecido mucho en aquella sede dada la toma de León en 856 (López Sangil y Vidán Torreira, 2011, doc. 8).

FIGURA 2. *Mandación de San Rosendo*



Fuente: Elaboración propia

En el área orensana intermedia, los testimonios de la rebelión y despojo del dux Witiza refieren la entrega de este territorio de frontera al mag-nate, que necesariamente tuvo lugar entre el 832 y el 888. Y los testi-monios posteriores vienen a confirmar que los monarcas optaron a par-tir de esta fecha por reservarse la franja de territorio recuperada y la compuesta por el área Limia-Río Caldo, que habría sido recuperada en-tre el 850 (toma de León) y 878 (toma de Coimbra), y que, bajo control directo del rey, era entregada ya en el siglo X en *mandación* a San Ro-sendo. Mientras en la franja territorial siguiente, la del *comitatus por-tucalense* se habría constituido en una segunda etapa en torno al año

868, optaba por crear un nuevo *comitatus*. Quedaba pues el área intermedia en manos de un eclesiástico, vinculado a la familia real, mientras el área fronteriza, aún por articular quedaba en manos del militar que la había recuperado.

2.2. *MANDATIONES*

Si bien no existían demasiadas dudas entre la naturaleza de uno y otro territorio, apenas se han podido explicar las existentes entre *mandationes* y *commissos*, principalmente por ser estos una realidad constreñida al área galaica, o no abordada por la historiografía extragalaica. La principal diferencia detectada es la de territorialidad, o identidad, porque mientras los *commissos* son en todos los casos circunscripciones territoriales con identidad y administración individualizada, probablemente por haber constituido en el pasado *comitatos* independientes, las *mandaciones* no representan una unidad territorial, sino que definen un poder ejercido sobre uno o más territorios. Para Galicia la *mandación* concedida a San Rosendo, que anteriormente había tenido el tío del rey, es el principal ejemplo, con una amplia extensión que desde Iorres a Ríocaldo, incluía varios territorios preexistentes y otros que alcanzarían independencia administrativa plena en época *tenencial*, siendo probable que ya gozaron de alguna en este periodo dado lo dilatado del terreno.

Que las *mandaciones* no definían espacios administrativos sino un poder ejercido sobre un territorio ha sido algo constatado también para el espacio leonés. Carvajal Castro ofrece algún ejemplo referencial, donde los territorios aparecen inmersos en el océano de la *mandación* “villa territorio Asturiense in mandatione Orna (Carvajal Castro, 2020, p. 100 [nota 12])”. Incluso llega a apuntar, en base a lo contenido en algunos documentos del fuero de León, que esta forma de dominio no se concretaba tanto sobre los territorios en conjunto sino sobre determinadas personas y propiedades (Carvajal Castro, 2020, p. 100 y 1992, pp. 117-188). Aunque esto también podría deberse a la existencia de propiedades sobre inmuebles y hombres en manos particulares -del que también apunta ejemplos, y en Galicia es una realidad constatada, por ejemplo, en la familia de San Rosendo, o la de los fundadores del monasterio de Bóveda- y su gestión conjunta por el “imperante” de la *mandación*.

La *mandación* constituyó un sistema intermedio, un ensayo que reemplazó parcialmente a la extinción de la figura del dux, administrando solo los territorios que nominalmente eran entregados a un *imperante*, en él se ensaya la organización territorial realenga que cristaliza en el sistema de tenencias-merindades que le sucede, y que se va suplantando progresivamente a los antiguos *comitatus*. Pasando de un sistema de gestión de delegación-encomienda donde el monarca confía uno a varios territorios de su dominio directo a un señor “ad imperandum”, para que impere en ellos, por él, y sin ninguna restricción-división en las competencias jurisdiccionales, como la habrá después —disociando competencias *tenenciales*, *merináticas* y judiciales—, cuya base es tan feudal como la de los *comitatus*. El ejemplo gallego es la entrega de *mandaciones* a San Rosendo. Y este trasfondo feudal es el que ha dificultado distinguir la naturaleza de unos y otros territorios. El sistema de gestión a través de la proximidad y la herencia administrativa y bebe de la misma tradición feudal. En este momento el rey emplea el mismo sistema, y esta es la causa, de que, a diferencia, de lo que ocurre, en los *comitatus* este sistema administrativo no imprima carácter al territorio, pues no había una intención de crear una unidad territorial, que ya existen a nivel inferior, motivo por el que a las *mandaciones* no se les dotó de un nombre propio. Si bien existieron *mandaciones* algo más concretas como la que englobaba la propia León (Floriano Cumbreño, 1951, doc. 175 y 187), o las de Cexo (Andrade Cernadas, 1995, doc. 6) y Covas (Lucas Álvarez, 1986, doc. 12); la concreción no radica en la identificación *mandación*-espacio, sino la preexistencia de un territorio que se entrega a *mandación*. Por otro lado, el término *mandación* no dejó de ser un sustantivo común con lo que su empleo se aplicó a distintas realidades, como sucedió con otros, como el de *tenencia*.

En consecuencia, con su naturaleza, las *mandaciones* no perduran en la división administrativa *tenencial*, pero sí se observa la pervivencia de varios territorios que estuvieron enmarcados en ellas. Lo que no nos permite constatar la documentación altomedieval es su funcionamiento en alguna escala administrativa, pero tal parece desprenderse, de la mención específica de estos al incluirlos en las *mandaciones* —caso de Abruciños, Barra y Búbal— de forma individualizada. Y lo mismo

Trives y Caldelas, o Quiroga y Courel; aparecen bajo la *mandación* del mismo imperante, nominadas por separado, pero siempre vinculadas²¹⁰.

En fechas muy cercanas documentamos dos *mandaciones* que cubren una amplia franja territorial. La primera concedida en el 923 parece comprender desde el Bierzo, Sanabria, Aliste, Valdeorras hasta Quiroga-Courel, Caldelas-Trives²¹¹. Y la otra concedida a San Rosendo en el 955 desde Iorres (Valdeorras) hasta Riocaldo, que abarca toda la franja sur de Ourense, y quizá la circunscripción portuguesa de Cauto/Cadavó contigua a A Limia feneciendo donde el río Limia se convertía en límite del *comitatus* portugalense. Esta concentración territorial del realengo gallego, sujeto a *mandación* o *mandaciones* es compartida por el área leonesa donde el territorio bajo dominio regio se encontraba focalizado al norte de la ciudad de León en los valles al sur de la cordillera cantábrica (Carvajal Castro, 2020, p.100 y Sánchez Badiola, 2004, pp. 149-153). Martínez Viso y otros autores ya habían apuntado para el periodo suevo un grado diferencial de control del territorio, muy superior en un área central -Tui-O Porto-Braga en consonancia con la proximidad del poder (Martínez Viso, 2000, p. 96; García Moreno, 1989, pp. 54-55; Díaz Martínez, 1997, p. 301; Díaz Martínez, 2000, pp. 403-423; Díaz Martínez, 2011), que a tenor de nuestra investigación se extendería por el área de A Limia-Iorres (con inclusión de Baruncelle, y exclusión de Caldelas) además de la de Búbal despojada a Witiza. Con continuidad en el área oriental leonesas de Robra, y el Bierzo, que habían estado bajo el gobierno del obispo don “Fortis” y en el 926 eran concedidas “ad imperandum” de nuevo a al obispo “Venemundo” junto con el área nororensana de Caldelas y Trives:

²¹⁰“supra nomitas de Bregantia et Aliste et Senabria Tribes et Caldelas Caurelle cum Cairgo et lurre sicut las obtinuistis quiete”. Caveró Domínguez y Martín López (1999): doc. 40. La unidad administrativa de Caldelas y Trives en este periodo debió ser un hecho como lo será en época tenencial, por cuanto lugares como Parafita o Covas son identificadas indistintamente. Andrade Cernadas (1995): doc. 478. Esta unidad se traducirá también al ámbito eclesiástico, de modo que la maestrescolía englobará ambos territorios, que incluyen los de los actuales concellos de Montederramo, Chandrexa y Parada de Sil.

²¹¹“Concedimos vobis ad imperandum mandationem de Roborata, Tribes, Caldelas, Bearaca, sicut tam illas obtinuit dominus Fortis episcopus” Caveró Domínguez y Martín López (1999), doc. 30. “partem orientis et intus Aliste et Senabria, Tribes et Caldelas Cauriella Cairgo et lurre ab omni integritate” Caveró Domínguez y Martín López (1999), doc. 39.

damus atque concedimus vobis ad imperandum mandationem de Roborata, Tribes, Caldelas, Beareca, sicut tam illas obtinuit dominus Fortis episcopus (Cavero, 1999, doc. 30).

No obstante, este documento presenta ciertos problemas pues existen otras dos copias, con la transcripción Tenemundo de 936 y 956, respectivamente, que en lugar del Bierzo incluirían Quiroga (Cavero Domínguez, 1999, docs. 46 y 83).

2.3. *COMISSOS*

Los *commissos* gallegos que conocemos proceden en su mayoría de la concesión a la iglesia de Santiago. Como en el caso de los *comitatus*, estos refieren circunscripciones administrativas individualizadas y pre-existentes. Bermúdez Veloso los encuadraba en el mismo capítulo dedicado a las *mandationes* en base a al análisis léxico y la libre disposición que la Corona de ambos “espacios” (Bermúdez Veloso, 2017, pp. 142-144), y lo mismo apuntaba Martínez Díez como distritos territoriales en los que el rey “designaba un delegado suyo que con el nombre de imperante o mandante ejercía ese gobierno”²¹². En consonancia con lo defendido por esta autora y la libre disposición que ellos hace la Corona, los *commissos* debían estar vacantes.

Su pertenencia previa a un *comes* (Barreiro Somoza, 1987, p. 57), o incluso su consabida condición *comital* previa, justificaría su condición de circunscripción territorial individualizada, e incluso su renombramiento abandonando el marco de las territorialidades romanas que conocemos gracias al Concilium Teodomiri y que perduran en el área norte —Brigantinos, Pruzos, Labacengos, Arros—; como había sucedido ya en el área lucense en época sueva. En el caso del de Carnota traspasado como *commissio* a Compostela en 1028, constatamos su

²¹²Como en los *comitati* se trataba de un gobierno con escasas restricciones e incluso en algunos casos tales nombramientos se producían de forma hereditaria, aunque a diferencia de en el *comitatus* tal hereditabilidad dependía del vínculo existente entre el monarca y el linaje al cargo. Díaz Martínez (2005), pp. 192 y 449; Díaz Sopena (1990), pp. 51-84 y (2018), pp. 69-102. El ejemplo en Galicia lo encontramos en la familia de San Rosendo. Sáez Sánchez (1947), pp. 139-156.

pertenencia a la Corona en 1011, y al menos desde el reinado de Vermudo II²¹³.

En cierta medida los *commissos* se asimilarían a los cotos en cuanto a su finalidad y funcionalidad, extraídos del marco administrativo-jurisdiccional imperante, no habrían constituido un traspaso de jurisdicción pleno pero sí superior al solariego (García Leal, 2006, pp. 1-110), cuya finalidad era igualmente gratificante y vinculante. Alfonso III califica en su confirmación de derecho al arzobispo Sisnando en 880 como *commisso* el nuevo territorio de Santiago (Tumbo A fol. 2). La diferencia esencial con los cotos es que el coto era abstraído de la jurisdicción realenga, y requería por tanto de su delimitación, y carecía de identidad previa antes de su concesión: era una creación ex novo. En cuanto a las competencias transferidas nos consta que los arzobispos ejercieron dominio jurisdiccional sobre sus *commissos*, sin embargo, también nos consta la coexistencia de un juez real en Santiago, por lo que no cabría atribuirle de *iure* las mismas competencias que a un *comitatus*, aunque con el tiempo llegase a asumirlas, como también sucede en el caso lucense y en el mindoniense, más llamativo este, por cuanto las enajena al comes del *comitatus* montenegrino. Así una vez reintegrado a la Corona, el *comitatus* de Postamaricos que había pertenecido a Lucio Vímara, y en el 934 era entregado a la sede (Lucas Álvarez, 1998, docs. 40 y 42) o el de Carnota, *commitatu* en 1011 en manos laicas (Lucas Álvarez, 1998, doc. 60), y reconvertido a *commisso* en 1028. Así mismo otra donación de varias vilas en el *comitatus* de Sarria, sobre las que también le concede “*commissum*” extrayéndolas de la jurisdicción del comes pertinente (Barreiro Somoza, 1987, p. 57 y Lucas Álvarez, 1998, doc. 60), manifestaría que el *commisso* no era sino una facultad delegada por el monarca, sobre el territorio, que le daría nombre, y que no constituía ni una *mandatio* ni un *commitatum* quizá porque en origen tuvo un carácter distinto de “temporal” y no patrimonializado. Así cuando,, entregadas primero a Hermegildo Gutiérrez, el monarca concede a Hermenegildo Gutiérrez las tierras de las que había sido

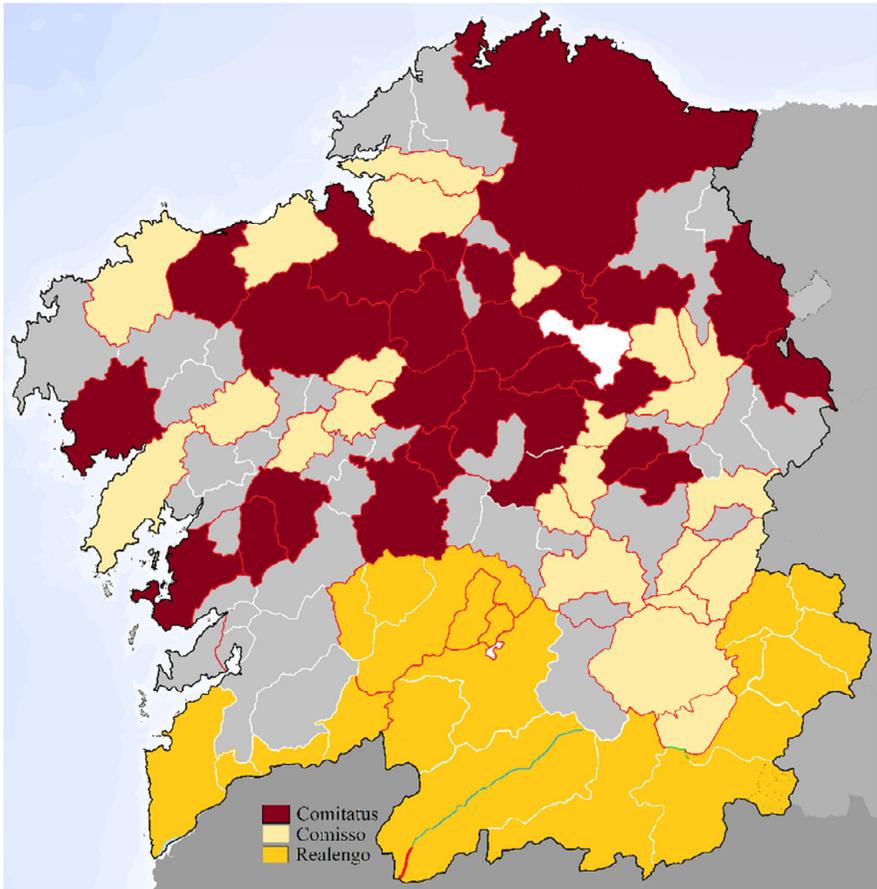
²¹³ Lucas Álvarez (1998), doc. 60. Alfonso V entrega a la iglesia de Santiago a un hombre y sus hijos “ut tibi domino meo contestem hominem qui est de nostro comitatu de Karnota, nomine Trasmirus, cum filiis suis”.

desposeído el *dux* Witiza se las concede no como *commisso*: “*absue alio herede, non quomodo de comissorio sed quomodo de prima pre-sura*” (Andrade Cernadas, 1995, doc. 3).

El *commisso* representaba una forma de poder inferior a la *mandatio* y al *comitatus*, si bien seguía revistiendo un carácter mercedario, se alejaba de la condición feudal del *comitatus*. Flórez lo asimilaría a una encomienda (Puyol, 1926, p. 176). La fórmula del *commisso* es síntoma y manifestación de la nueva forma de articulación del reino astur. Representaba ya en el siglo X una nueva forma de administración territorial que se alejaba de la germánica y del feudalismo puro que perduró en otros países de Europa. De hecho, las donaciones a la iglesia de Santiago adquieren a partir del reinado de Alfonso III otro cariz. El de poner freno al poder territorial de los *comes*²¹⁴. Y es que este monarca había sido depuesto años antes por el conde Froila de Lugo (Barreiro Somoza, 1987, p. 50). Dentro de esta línea de la política regia iría el nombramiento del arzobispo Sisnando, abad de Cosgoya, en 880, en aras a situar a un prelado favorable a su causa, con poder territorial, que contrapesase el de los *comes* gallegos. Y el mismo cariz revestiría el interés de re-fundar la destruida diócesis bretona, y hacerlo con una nueva sede inmersa en el *comitatus* montenegrino, tanto si aceptamos la ubicación en la actual Bretoña, que situaría la sede fuera del *comitatus*, como si la ubicamos en el monasterio Maximi y este en Mondoñedo (Díaz Martínez, 1998, pp. 35-47; Sánchez Pardo, 2014, pp. 439-48).

²¹⁴ José María Mínguez haría hincapié en el papel jugado por estos en el debilitamiento de la monarquía leonesa ya en el siglo X, que además del acorralamiento castellano navarro y de los musulmanes, cuyo cénit lo representan las acometidas de Almanzor. Mínguez Fernández (1985), p. 31 y Martínez Díez (2005), pp. 9-11.

FIGURA 3. *Comitatus y comissos gallegos documentados*



Fuente: Elaboración propia

Además de lo ya expuesto habría otros testimonios que permitirían asimilar más aún los *commissos* a los cotos. Pues si bien en los casos anteriores se trataba de antiguas circunscripciones jurisdiccionales completas, también se realizaron al mismo prelado donaciones de varias *villae* sarrienses (Barreiro Somoza, 1987, p. 57), sustraídas de la jurisdicción del comes territorial. En 1001 encontramos otra mención que equipararía los *commissos* a los cotos, y es una referencia al “commisso de Cinis” en el territorio de Nendos, que había sido objeto de acotamiento en 909 (Sáez Sánchez, 2004, doc. 11 y Loscertales de García Valdeavellano, 1976, doc. 113). Y el mismo cariz parece revestir la donación,

en 993, de Portomarín a la Iglesia de Santiago, previamente confiscada al comes Gonzalo Menéndez (López Ferreiro, 1899, pp. 192-194 y Barreiro Somoza, 1987, p. 100); así como las que hace su viuda, en especial un conjunto de propiedades en el *comitatus* de Aveancos (Barreiro Somoza, 1987, p. 105). El *commissio* parece representar por tanto una suerte de tierra cedida en encomienda, que en algunos documentos es equiparada al acotamiento, pero que, dadas las prerrogativas asumidas por otros señores, parece ir más allá, pudiendo considerarse un precedente de las tenencias, en cuanto que los hombres quedaban sujetos a la autoridad del señor mientras el rey se reservaba ciertos grado e jurisdicción, en que podía afectar a la justicia y la recaudación de impuestos, dada la presencia documentada de jueces y *villicus* regios en Santiago²¹⁵.

Otro testimonio que asimilaría la realidad es el de donación de $\frac{3}{4}$ partes del antiguo *comitatus* de Mera a la catedral de Lugo, en el 991, acaso embargada por Vermudo II a los *comites* de esa diócesis que se habían rebelado contra él²¹⁶. En este documento ya no se hace referencia al término *comisso*, pero tampoco se habla de acotamiento, es más, el antiguo *comitato* se ha compartimentado. Pero lo que más interesa es la restricción a la entrada de *saiones* —cláusula idéntica a la de mucho privilegio de coto—, sin mentar sin embargo, a *villicus* o *iudices*, oficiales regios que documentamos actuando en los *commissos* compostellanos²¹⁷. Es justo en en ese mismo año, el 991, cuando documentamos el último *commissio* entregado a Santiago como tal, Faro. Mientras que

²¹⁵ Todavía en 1160 documentamos a un “villicus Compostelle de manu regis”. Loscertales García Valdeavellano (1976), docs. 244 y 247.

²¹⁶ Un ejemplo claramente documentado de embargo es el de las tierras del dux Witiza por Alfonso III. “mandavit ipse iamdictoum princeps Ermenegilduis Gutiherriz qui et ipse comes regio generi de propinquus erat tu quodunare se in exercitu cum omnibus militibus palatii et gentis sue, et veniret ad dextruenda superbia iam dictis rebellioni Vittizani et aprehenderet eum et deportaret in presentia iam dicti regis et omnem terram quam ille superbiendo possidebat ipse Hermelne/gildus comes sibi obtinenda vindicaret, et posteritati sue per iussionem ipsius principis inrevocabiliter obtinenda relinqueret quanto tempore semen ducis ipsius viveret per secula numquam finienda”. Junto con las del Salnés. López Ferreiro (1899), doc. 19.

²¹⁷ “nullus homo nullam calupniam requiret, nullus sagio, nullus satno fixo ianuas metente pro homicidio, non pro rauso, non pro nulla actis qui vitam secularem ducit”. López Sangil y Vidán Torreira (2011), doc. 10.

la fecha más antigua en la que documentamos un *commisso* en Galicia, el de Soneira, es 899 (López Ferreiro, 1899, doc. 25), aunque también se ha documentado otro de localización y fecha desconocida en reinado de Alfonso III concedido a la misma iglesia. En cualquier caso, tanto este último cuyo privilegio declara haber pertenecido a un particular, sin título *comital*, como el de Montesacro entregado a Santiago en 915, y concedido anteriormente a sus abades podría remitirnos a mediados de siglo. Pudiendo coincidir su origen con el alzamiento del comes Fruela Bermúdez²¹⁸ al que debió hacer frente. Desde luego es a partir del reinado de este monarca cuando esta fórmula se populariza en Galicia. Por otra parte, algunos historiadores han manifestado la existencia de diferencias entre unos *commissos* y otros, basándose en algunos ejemplos de *commissos* ingenuos, donde los tributos debidos al rey habían sido traspasados, lo que conlleva que tal traspaso no iba implícito en el *commisso* (Puyol, 1926, p. 177).

Durante todo el siglo X asistimos a la progresiva desaparición de los *comitatus*. De ellos son testimonios algunos de los *commissos* entregados a la sede Iria-Compostela, algunos documentados como *comitatus*: Benvexo, Cornado (Lucas Álvarez, 1998, doc. 59), Ventosa (Loscertales García Valdeavellano, 1976, doc. 45), Carnota, y otros que probablemente compartieron su condición como A Mahía, Posmarcos y Montaos, cuyos privilegios mencionan la anterior posesión por comites. Lo mismo sucede con Mera había desmembrada y entregada a la sede lucense por partes. Siendo probable que el mismo origen tuvieran los territorios que en 955 están sujetos al *commisso* de San Rosendo²¹⁹ a mediados de siglo de Bolaño, Páramo medio y Paradela, Lampazas y Ladra con Neira y “Currus”. En la misma dirección apunta el *commisso* del Salnés, documentado por primera vez en 866, siendo probable que hubiera pertenecido al comes Hermegildo Pérez y su esposa Iberia, cuyos

²¹⁸ Carriedo-Tejedo (1994), pp. 132-134 y Martínez Díez (2005), pp. 161 y 220. No sería el único magnate galaico en rebelarse contra Alfonso III. Hermenegildo Pérez y su esposa Iberia también lo habían hecho, y como consecuencia habían sido desposeídos de sus bienes en el Salnés. López Ferreiro (1899), doc. 19.

²¹⁹ “quam et que per nostros comissorios vos dudum obtinuistis”. Sáez Sánchez y Sáez Sánchez (2000), doc. 110.

bienes habían sido incautados, de los cuales en 886 Alfonso III está donando a Santiago unas salinas en *commisso* (López Ferreiro, 1899, doc. 19).

En vista de todo ello, y los cambios estructurales que se suceden en la siguiente centuria: abandono de la figura del *commisso*, con pervivencia solo de la de acotamiento, y la configuración de la figura del merino como sucesor del *villicus* aunque incardinado como agente jurisdiccional real en el territorio con la creación del Merino Mayor, no vemos clara, al menos en lo conceptual, la hipótesis de Aguadé Nieto que defiende que, a mediados del siglo X, se consuma la sustitución de la antigua monarquía como *potestas* pública por la nueva monarquía feudal (Mínguez Fernández, 1994, p. 159), pues aun pudiendo asumirse en lo vasallático, en lo jurisdiccional asistimos al proceso contrario, en el que arranca la configuración jurídica distintiva de otros reinos europeos. Sin embargo, territorios ocupados a los musulmanes a “pressura”, y a constituir “comitatus”, por la instauración de un nuevo sistema, primero, en el sur, y, progresivamente en el norte: el de tenencias. Además, disponemos del ejemplo del *commitatu portucalense*, territorio que es entregado al mismo noble que lo recupera Vímara Pérez (Mattoso, 1981, p. 106), y en el que documentamos además una gobernación hereditaria (Furtado, 2012, p. 8 y Sáez Sánchez, 1947, doc. 21).

En cualquier caso, la *patrimonialización* de los feudos que se da en los reinos hispánicos hace incomparable su realidad con el feudalismo baltico francés e incluso el catalán (57). Los señores territoriales del noroeste hispánico lo son por herencia y por feudo. De hecho, el ligamen que Alfonso VII establece entre la concesión de un *prestimonio* a la prestación de homenaje y servicios vasalláticos viene a confirmarlo como algo novedoso, algo que solo harán los que reciban este tipo de mercedes a partir de este momento (1126-1157) pero que los que las habían heredado y ya poseían, ni hacían ni harán.

En sustento de nuestra definición del *commisso* señálese que los ejemplos extragalaicos conocidos se concentran en el área norte, compartiendo latitudes con los *comitatus*, caso del de Tineo (899) (Lucas Álvarez, 1998, p. 73; Muñiz Iván, 2006). El análisis conjunto del resto del

reino permitirá clarificar el origen y condición de estos territorios²²⁰. De los que si algo queda claro es que el monarca dispuso libremente, y en Galicia prefirió ante todo su entrega a instituciones eclesiásticas, con la salvedad de la familia rosendiana:

942: “hordinamus tibi ad imperandum, sub manus mater tue, tie nostre Ilduare, *commissum* de Caldelas, sic quo modo illum obtinuit pater tuus sive et Arias Menendiz...per manus vestras ipse populus nostram fidelem exhibeant rationem et quicquid a vos hordinatum acceperint inexcusabiliter adimpleant atque peragant. Neminem tamen hordinamus quod vobis ibidem aliquam faciat disturbanceionem adversionem” (Sáez y Sáez, 1996: doc. 73).

977: “omnes commissos et mandationes, etiam et nostras casatas vel omne debitum quod de aviis et parentibus nostris obtinuit, ipse supra memoratus domnus Rudesindus episcopus usque discessum suum. Sic omnia concedimus vobis ad imperandum pro nostris utilitatibus peragendis...” (Sáez y Sáez, 2000, doc. 186).

3. ENTRE CASTROS Y CASTELLOS

La recuperación de los poblamientos en altura, y la retracción de las *vilae*, en época sueva es algo conocido (Fernández Calo, 2016, p. 220), así como la consecuente atomización en las formas de organización del territorio (Díaz Martínez, 2007, pp. 324-327). Ello junto con la necesidad defensiva generada por la ocupación y embestidas musulmanas habría podido contribuir a la erección de la fortaleza en altura como el enclave de dominación territorial por excelencia, y correlativamente centro administrativo y simbólico de los territorios, que perviviría en el periodo subsiguiente, en el régimen de tenencias. En esta línea Lixó apuntaba recientemente a las menciones altomedievales que ubican territorios “sub” bajo la autoridad de un castellum, que funcionaría así como una suerte de cabeza, o enclave de dominio territorial. Y en paralelo Fernández Calo destacaba la escasa atención prestada al papel de los “castra” y “castella” en la documentación (Fernández Calo, 2016, p. 221 y García Moreno, 1998, p. 1347).

²²⁰En el 899 documentamos Tineo como *commissio*

Siguiendo la hipótesis de Gómez Lixó, y gracias a las posibilidades del CODOLGA, hemos podido realizar un análisis general de las referencias a “castro” y “castelum” en los primeros siglos del futuro reino galaico-leonés, previa a la implantación de las tenencias territoriales.

Además de las referencias que explícitamente manifiesta la sujeción “sub” de territorios y *vilas* a *castellos* y a *castros* otros figuran referenciados como *oppidas*. En algunos casos, el empleo de uno u otro término es indiferente, como el Canderrei (en Limia), o el de Litorie (en Búbal) que son documentados como *castellum* o como *castro* arbitrariamente, y con independencia de la cronología. Junto a estos además también haya referencias con respecto a alguna *civitas* e incluso *domus* lo que podría referenciar una articulación del territorio mixta.

En cuanto a sus funciones algunos autores han evidenciado ya la percepción de ciertos derechos ya en este periodo (Gutiérrez González, 2015, p. 134; Pérez Rodríguez, 2015, pp. 881-14), aunque llama la atención de que en el caso de San Salvador de Curueño se trate de penas judiciales (Carvajal Castro, 2017, p. 176). Aunque en Galicia documentamos algunas menciones a “palatii” (Lucas Álvarez, 1999, doc. 23; López Sangil y Vidán Torreira, 2011, doc. 104) o “palatium” (Lucas Álvarez, 1998, doc. 19) estas son casi inexistentes, solo en un caso que refiere una “hortum palatii” (Cañizares Rey, 2012, doc. 246) puede identificarse ciertamente con una edificación, en cualquier caso, como en León, es complejo definir cuál fue su naturaleza en correlación con los “castra” o “castelum” (Carvajal Castro, 2017, p. 177; García de Cortázar y Peña Bocos, 1989, pp. 281-296; Escalona y Martín Viso, 2013, pp. 103-126).

4. CONCLUSIONES

Los *comitatos* eran herederos del sistema administrativo visigodo, y en algunos casos quizá supervivientes a la ocupación musulmana, o recuperados por sus propietarios. Perteneían a un comes que ejercía prerrogativas muy amplias, en lo que debió ser una estructura de poderes horizontal en origen, en la que una Corona se fue imponiendo progresivamente, dando origen a un *regnum*. La consolidación de ambas

requirió el debilitamiento y la transformación de las estructuras políticas y administrativas previas. Ello requirió, por un lado, que los monarcas se reservasen áreas amplias que pudieran competir con las anteriores, estas se localizaron en el área más desarticulada por la ocupación islámica, que abarcaría buena parte de la actual provincia de Ourense y la de Pontevedra. La administración de estas se practicaría mediante la “mandación” una cesión temporal con poderes casi holísticos sobre el territorio, hecha a favor de individuos vinculados a los monarcas como fue la familia de San Rosendo. Por otro lado, los embargos por las rebeliones de diversos comes, permitieron a los monarcas mermar el peso de estos magnates, incrementando el suyo su área de control directo, que pasaron a convertirse en “commisos”. Los territorios de este tipo documentados o bien pasaron a formar parte del territorio de las sedes episcopales lucense y compostelana, o fueron administradas bajo la *mandación* de un magnate. Ello contribuyó a fortalecer progresivamente el poder y superioridad de una Corona creada ex novo, verticalizando el aparato político, administrativo y social, que culminaría con el tránsito de una monarquía electiva a una hereditaria en lo político y con las transformaciones administrativas que cristalizan en el siglo XI cuando el territorio del *regnum* galaicoleonés, en su mayoría bajo dominio directo de la Corona, aparece homogéneamente administrado por *tenentes* y merinos, todos de designación real, y en ningún caso de condición hereditaria. Convirtiendo la mera tenencia en la nueva forma de gratificar y establecer vínculos con, sirviéndose de un elemento clave heredado del periodo anterior, el *castellum*. Sin conceder nuevamente territorios como *comitatos*, de modo que incluso la condición de *comes* cae progresivamente, hasta que Alfonso VI decide utilizarla aplicándola a sus dos hijas y yernos, aunque probablemente con unas características bien distintas a las que habían tenido un siglo y medio antes. Todo lo anterior viene a definir un proceso único entre los reinos medievales europeos donde la tradición germánica no se vio truncada por la ocupación musulmana, que redundó en una monarquía y un aparato político administrativo vertical y homogéneo sin parangón en la época.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1990). *Censo de Floridablanca*. Madrid, Instituto Nacional de Estadística
- AAVV (1991). *Vecindarios de Ensenada, 1759*, Madrid, Centro de Gestión Catastral
- AAVV (1915). *Colección de documentos históricos da Real Academia Galega I*. Real Academia Gallega
- AAVV (1931). *Colección de documentos históricos da Real Academia Galega II*. Real Academia Gallega
- AAVV (1931). *Colección de documentos históricos da Real Academia Galega III*. Real Academia Gallega
- AAVV (1970). *Colección de documentos históricos da Real Academia Galega IV*. Real Academia Gallega
- AAVV (1901): *Colección diplomática Galicia Histórica*. Tip. Galaica
- Alarcao, J. (2001). “As parroquias suevicas do territorio actualmente português”, *Religión lengua y cultura prerromanas de Hispania*, 29-60. Universidad de Salamanca
- Almeida Fernandes, P. (1997). *Paróquias suevas e diócesis visigóticas*. Camara de Arouca
- Álvarez Borge, I. (1999). *Comunidades locales y transformaciones sociales en la Alta Edad Media*. Universidad de La Rioja
- Álvarez Borge, I. (1996). *Poder y relaciones sociales en Castilla en la Edad Media: los territorios entre el Arlanzón y el Duero en los siglos X al XIV*. Junta de Castilla y León
- Álvarez Borge, I. (1993). *Monarquía feudal y organización territorial: alfoques y merindades en Castilla (siglos X-XIV)*. CSIC.
- Andrade Cernadas, J. M. (1995). *O tomo de Celanova: estudio introductorio, edición e índices (ss. IX-XII)*. Consello da Cultura Galega
- Arias Cuenllas, M. (1984). “El monasterio de Samos desde el año 1200 hasta el de 1490”, *Archivos Leoneses*, 38, 299-342. Centro de Estudios y Documentación San Isidoro
- Arias Cuenllas, M. (1983). “El monasterio de Samos durante los siglos XI y XII”, *Archivos Leoneses*, 37, 7-81. Centro de Estudios y Documentación San Isidoro
- Arias Cuenllas, M. (1981). “El monasterio de Samos desde sus orígenes hasta el siglo XI”, *Archivos Leoneses*, 35, 335-350. Centro de Estudios y Documentación San Isidoro

- Arnold, B. (1991). *Princes and territories in medieval Germany*. Cambridge and New York
- Baliñas Pérez, C. y González Paz, C. (2017). Del castro al puerto: la villa de Burela y los orígenes del poblamiento medieval del litoral cantábrico gallego. *En la España Medieval*, 40, 375-407. Universidad Complutense de Madrid
- Baliñas Pérez, C. (2014). El territorium Saliniense y los orígenes altomedievales de la comarca de Arousa. *Arousa medieval y románica*, 69-103. Concello de Vilagarcía de Arousa
- Baliñas Pérez, C. (2009). .Rebeldes con Causa: un Análisis Interpretativo de la Conflictiva Relación entre la Nobleza Gallega y los Reyes Asturianos, ca. 750-910. *Estudios de Homenaje al profesor José M. Pérez García*, 37-65. Universidade de Vigo
- Baliñas Pérez, C. (1992). *Do mito á realidade: A definición social e territorial de Galicia na Alta Idade Media (séculos VIII-IX)*. Fundación Universitaria de Cultura
- Barreiro Somoza, J. (1987). *El señorío de la iglesia de Santiago (siglos IX-XIII)*. Deputación Provincial da Coruña
- Barroca, M. J. (1991). Do Castelo da Reconquista ao Castelo Românico (séc. IX a XII). *Portugalia*, 12, 89-138.
- Barton, Simon (2002): *The aristocracy in twelfth-century León and Castile*. Cambridge University Press
- Basset, S. (1989). In search of the of the origins of anglo-saxon kingdoms. *The anglo-saxon kingdoms*. Leicester University Press
- Bermúdez Veloso, M. (2020). Una cartografía para los once condados de la diócesis de Lugo: Hacia una nueva aproximación al “parrochiale suevum”. *Vínculos de Historia*, 9, 181-201. Universidad de Castilla la Mancha
- Bermúdez Veloso, M. (2019). “Presares: comitatum, commissio, territorio? Dimensión documental e espacial dun topónimo abandonado. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 66, 77-105. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento
- Bermúdez Veloso, M. (2015). *O espazo do occidente peninsular e a súa organización territorial (ca. 700-ca. 1250)*. Universidade de Santiago de Compostela
- Bloch, M. (1949). *La société féodale. La formation des liens de dépendance*. Albin Michel

- Brooks, C. W. (1989). “Interpersonal conflict and social tension: civil litigation in England, 1640-1830. *The first modern society. Essays in English history in honour of Lawrence Stone*, 377-382. Cambridge University Press
- Cal Pardo, E. (2005). *Colección diplomática medieval do arquivo da Catedral de Mondoñedo: transcripción íntegra dos documentos*. Consello da Cultura Galega
- Cal Pardo, E. (2005). *Tumbos del Archivo de la Catedral de Mondoñedo. Calendarios*. Diputación Provincial de Lugo
- Cañizares Rey, B. (2012). *Colección diplomática (569-1463)*. Diócesis de Lugo
- Carvajal Castro, Á. (2020). Poder regio y control territorial: el norte de León (siglos IX-XII). *La construcción de la territorialidad en la Alta Edad Media*, 97-117. Universidad de Salamanca
- Carvajal Castro, Á. (2019). The use of the term villa in early medieval León: a review of the economic base of the Astur-leonese monarchy (9th-1th c.). *Polity and neighbourhood in Early Medieval Europe*. Brepols
- Castellanos, S. y Martín Viso, I. (2005). The local articulation of central power in the north of Iberian Peninsula. *Early Medieval Europe*, 13, 1-42.
- Castro Correa, A. y Rodríguez Sánchez, M. (2019). *Colección diplomática altomedieval de Galicia II*. Diócesis de Lugo
- Cavero Domínguez, G. y Martín López, E. (1999). *Colección documental de la Catedral de Astorga (646-1126)*. Centro de Estudios e Investigación San Isidoro
- Colmeiro, M. (1903). *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*. Real Academia de la Historia
- Colombo, M. (2008). Constantinus rerum novator: dal comitatus diocleziano ai palatini de Valentiniano I. *Klio*, 90, 124-161.
- Costa, Avelino J. (1978): *Liber Fidei Sanctae Bracarensis Ecclesiae*, Braga, Assambleia Junta Distrital de Braga.
- Díaz Martínez, Pablo C. (1987): “La monarquía sueva en el siglo V. aspectos políticos y prosopográficos”, *Studia Historica. Historia Antigua*, 5, 205-226. Universidad de Salamanca
- Díaz Martínez, P. C. (2019). “El esquema provincial en el contexto administrativo de la monarquía visigoda de Toledo”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 49, 77-108. Casa de Velázquez

- Díaz Martínez, P. C. (2015). La organización del espacio y el control del territorio en la Galicia germánica. *El territorio en la historia de Galicia: organización y control, siglos I-XXI*, 37-96. Universidade de Santiago de Compostela
- Díaz Martínez, P. C. (2011). *El reino suevo (411-585)*. Akal
- Díaz Martínez, P. C. (2000). El reino suevo de Hispania y su sede en Bracara. *Sedes regiae*, 403-423. Real Academia de Bones Lletres
- Díaz Martínez, P. C. (1998). El parrochiale suevum: organización eclesiástica, poder político y poblamiento en la Gallaecia tardoantigua. *Homenaje a José María Blázquez*. 35-47. Ediciones Clásicas
- Díaz Martínez, P. C. (1997). Gallecia: de reino suevo a provincia visigoda. *Galicia fai dous mil anos o feito diferencial galego*. 253-278. Universidade de Santiago de Compostela
- Eagles, B. (2018). *From roman civitas to anglo-saxon shire: topographical studies on the formation of Wessex*. Osbaw Books
- Echániz Sanz, María (1993): *El monasterio femenino de Sancti Spiritus de Salamanca. Colección Diplomática (1268-1400)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Escalona, J.- y Martín Viso, I. (2013). Los palatia puntos de centralización de rentas en la Meseta del Duero (siglos X-XI). *Horrea, Barns and Silos. Sotrage and Incomes in Early Medieval Europe*, 103-126. Universidad del País Vasco
- Escalona Monge, J. (2011). Scale change on the Border: the county of Castile in the Tenth century. *Scale and scale in the early middle ages*, 9-32. Brepols
- Escalona Monge, J. (2001). Comunidades, territorios y poder condal en la Castilla del Duero en el siglo X. *Studia Historica. Historia Medieval*, 19, 85-120. Universidad de Salamanca
- Escalona Monge, J. (2000). De señores y campesinos a poderes feudales y comunidades. Elementos para definir la articulación entre territorio y clases sociales en la Alta Edad Media castellana. *Comunidades locales y poderes feudales en la Edad Media*, 115-155. Universidad de La Rioja
- Estepa Díez, C. (2009). La Castilla primitiva (750-931): condes, territorios y villas. *Symposium Internacional: Poder simbología en Europa siglos VIII-X*, 261-278. Trea

- Estepa Díez, C. (2007). En torno a la propiedad dominical, dominio señorial y señorío jurisdiccional. *Espacios de poder y formas sociales en la Edad Media. Estudios dedicados a Ángel Barrios*, 67-75. Universidad de Salamanca
- Estepa Díez, C. (1991). Poder y propiedad feudales en el periodo astur: las mandaciones de los Flaínez en la montaña leonesa. *Miscel·lània en homenatge al professor Agustí Altisent*, 285-328. Diputació de Tarragona
- Falque Rey, Emma (1988): *Historia compostellana*, Madrid, Akal.
- Fernández Calo, M. (2015). Plinio o parroquial suevo e a evolución estrutural do poder local galaico na Antigüidade. *Gallaecia*, 34, 175-207. Universidad de Santiago de Compostela
- Fernández Catón, J. M. (1990). *El llamado Tumbo Colorado y otros códices de la iglesia compostelana. Ensayo de reconstrucción*. Centro de Estudios e Investigación San Isidoro
- Floriano Cumbreño, A. C. (1951). *Colección diplomática española del periodo astur. Estudio de las fuentes documentales del reino de Asturias (718-910)*. Diputación Provincial de Oviedo
- Fouracre, P. (1995). Eternal light and earthly needs: practical aspects of the development of Frankish immunities. *Property and power in the Early Middle Ages*, 53-81. Cambridge University Press
- Furtado, R. (2012). Cuando Portugal era reino de León: una región en el nordeste peninsular (siglos IX-XI). *Cuando Portugal era reino de León. Estudios sobre cultura e identidad antes de Alfonso Enríques*. Universidad de León
- García de Cortázar, J. Á. y Peña Bocos, E. (1989). El pallatium símbolo y centro de poder en los reinos de Navarra y Castilla en los siglos X a XII. *Mayurqa*, 22, 281-296.
- García Gallo, A. (1945). *Las instituciones sociales en España en la Alta Edad Media (siglos VIII-XII)*. Instituto de Estudios Políticos
- García Leal, A. (2006). Los condes Fruela Muñoz y Pedro Flaínez: la formación de un patrimonio señorial. *Anuario de Estudios Medievales*, 36, 1-110. CSIC
- García Moreno, L. A. (1998). Civitates y castella durante la época suevográfica en el noroeste de las Españas. *Los orígenes de la ciudad en el noroeste hispánico*, 1347-1366. Deputación Provincial de Lugo

- García Moreno, L. A. (1974). Estudios sobre la organización administrativa del reino visigodo de Toledo. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 44, 5-156.
- García Moreno, L. A. (1989). *Historia de la España Visigoda*. Cátedra
- Gautier Dalché, J. (1979). *Historia urbana de León y Castilla en la Edad Media (siglos IX-XIII)*. Siglo XXI
- Gleeson, P. (2020). Early medieval kingdoms and territories: negotiating sovereignty in the irish sea regio. *La construcción de la territorialidad en la Alta Edad Media*, 45-69. Universidad de Salamanca
- González Balasch, M. T. (2004). *Tumbo B de la Catedral de Santiago*. Edicions Do Castro
- González González, J. (1980). *Reinado y diplomas de Fernando III*. Monte de Piedad
- Grassoti, H.(1980). Dominus y dominum en la terminología jurídica de Asturias, León y Castilla (siglos IX-XIII). *Anuario de Historia del Derecho Español*, 50, 654-682.
- Isla Fernández, A. (2001). Villa, villula, castellum. Problemas de terminología rural en época visigoda. *Arqueología y Territorio Medieval*, 8, 9-19. Universidad de Jaen
- Isla Fernández, A. (1992). *La sociedad gallega en la Alta Edad Media*. CSIC
- Lebecq, S. (1999). *Les origines franques: Ve-IXe siecle*. Du Seuil
- Lixó Gómez, Carlos (2020):
- Lixó Gómez, C. (2017). The century of castles? The evolution of fortifying process during the reigns of Fernando I and Alfonso VI. Leeds International Medieval Congress
[https://www.academia.edu/34069943/The_Century_of_Castles_The_Evolution_of_the_Fortifying_Process_during_the_Reigns_of_Fernando_I_and_Alfonso_VI].
- Lixó Gómez, C. (2016). Los castillos en la Galicia medieval: balance historiográfico y perspectivas de futuro. *Roda da Fortuna*, 5, 259-292.
- López Ferreiro, A. (1899): *Historia de la Santa A. M. iglesia de Santiago de Compostela*. Seminario Central de Santiago de Compostela
- López Sangil, J. L. y Vidán Torreira, M. (2011). *Tumbo Viejo de Lugo (transcripción completa)*. Estudios Mindonienses

- Lorenzo, Ramón (2019): *Mosteiro de Montederramo. Colección documental e índices*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.
- Loscertales García Valdeavellano, P. (1976). *Tumbos del monasterio de Sobrado de los Monjes*. Dirección General del Patrimonio Cultural
- Loyn, H. (1984). *The governance of anglo-saxon England, 500-1087*. Stanford University Press
- Lucas Álvarez, Manuel (2001): *San Paio de Antealtares, Soandres y Toques*, Sada, Do Castro.
- Lucas Álvarez, Manuel (1999): *El archivo del monasterio de San Martiño de Fóra o Pinario de Santiago de Compostela*, Sada, Do Castro.
- Lucas Álvares, M. (1998). *Tumbo A de la Catedral de Santiago*. Seminario de Estudos Galegos
- Lucas Álvarez, M. (1986). *El Tumbo de San Julián de Samos (ss. VIII-XII)*. Caixa Galicia
- Martín Viso, I. (2012). La monarquía asturleonese en el Bierzo (siglos IX y X). *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar, I, 733-746*. Universidad de Cantabria
- Martín Viso, I. (2006). Central places and the territorial organization of communities: the occupation of hiltop sites in early medieval northern Castil. *People and Space in Middle Ages*, 2006, 167-185. Brepols
- Martín Viso, I. (2000). *Poblamiento y y estructuras sociales en el norte de la península ibérica siglos VI-XIII*. Universidad de Salamanca
- Martínez Díez, G. (1992): “La tradición manuscrita del fuero de León y del concilio de Coyanza”, *El Reino de León en la Alta Edad Media*, 117-188. Centro de Estudios e Investigación San Isidoro
- Martínez Díez, G. (1965). Las instituciones del reino astur a través de los diplomas. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 1, 596-167.
- Martínez Sopena, P. (2018). Proliis Flainiz. Las relaciones familiares en la nobleza de León (siglos X-XII). *Studia Zamorensia*, 17, 69-102.
- Martínez Sopena, P. (1990). “El conde Rodrigo de León y los suyos. Herencia y expectativa del poder entre los siglos X y XII. *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna*, 51-84. CSIC
- Mattoso, J. (2011). Quando Portugal era reino de Leao. Temas e problemas. *Quando Portugal era Reino de Leão*, 31-52. Universidad de León

- Mattoso, J. (1970). *As familias condais portucalenses dos séculos X e XI*. Instituto da Alta Cultura
- Mínguez Fernández, J. M. (1994). *Las sociedades feudales*. Nerea
- Mínguez Fernández, J. M. (1985). Ruptura social e implantación del feudalismo en el noroeste peninsular siglos VIII-X. *Studia Historica. Historia Medieval*, 3, 8-32. Universidad de Salamanca
- Muñiz López, I. (2006). La formación de los territorios medievales en el oriente de Asturias. *Territorio, Sociedad y Poder*, 1, 79-128.
- Pérez, M. (2012). La configuración del espacio político en el Reino de León: los marcos territoriales del poder feudal en el ámbito leonés. *Sociedades precapitalistas*, 2. [Online]
- Pérez, M. (2011). Rebeldes, infieles, traidores. Insumisión política y poder aristocrático en el reino de León. *Historia. Instituciones. Documentos.*, 38, 361-382. Universidad de Sevilla
- Pérez, M. (2008). Mandaciones. Nuevas perspectivas sobre una antigua institución. *Arqueología, historia y viajes sobre el mundo medieval*, 26, 68-77. EdM
- Pérez Rodríguez, M. (2015b). *Jerarquización y escenarios de poder en la cuenca del Duero: los valles benaventanos, los valles leoneses y el bajo Cea (siglos X-XII)*. Universidad de Salamanca
- Puyol, J. (1926). *Orígenes del reino de León y de sus instituciones políticas*. Imp. viuda e hijos de Jaime Rates
- Recuero Astray, M.; Rodríguez Prieto, M. Á. y Romero Portilla, P. (2002). *Documentos medievales del Reino de Galicia. Doña Urraca (1095-1126)*. Xunta de Galicia
- Rodríguez Sánchez, M. y González Murado, O. (2014). *Colección diplomática (857-1380)*. Diócesis de Lugo
- Ruiz Asencio, J. M. (1969). Rebeliones leonesas contra Vermudo II. *Archivos Leoneses*, 45-46, 215-241. Archivo Histórico y Diocesano de León
- Sáez Sánchez, C. González Peña, M. V. (2004). *La Coruña, fondo antiguo (788-1065)*. Universidad de Alcalá
- Sáez Sánchez, C. (1990). *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (953-985)*. Centro de Estudios e Investigación San Isidoro

- Sáez Sánchez, E. y Sáez, C. (2006). *Colección diplomática del monasterio de Celanova (842-1230) 3 (989-1006)*. Universidad de Alcalá de Henares
- Sáez Sánchez, E. y Sáez, C. (2000). *Colección diplomática del monasterio de Celanova (842-1230) 2 (943-988)*. Universidad de Alcalá de Henares
- Sáez Sánchez, E. y Sáez, C. (1996). *Colección diplomática del monasterio de Celanova (842-1230) 1: 842-942*. Universidad de Alcalá de Henares
- Sáez Sánchez, E. (1987). *Colección documental del Archivo de la Catedral de León (775-952)*. Centro de Estudios e Investigación San Isidoro
- Sáez Sánchez, E. (1947) Los ascendientes de San Rosendo: notas para el estudio de la monarquía astur-leonesa durante los siglos IX-X. *Hispania*, 30, 139-156. CSIC
- Sánchez-Albornoz, C. (1976). *Sobre la libertad humana en el reino asturleonés hace mil años*. Espasa-Calpe
- Sánchez-Albornoz, C. (1971). Homines mandati ionis y iuniores. *Cuadernos de Historia de España*, 53-54, 7-235. Universidad de Buenos Aires
- Sánchez-Albornoz, C. (1967). Imperantes y potestates en el reino asturleonés. *Cuadernos de Historia de España*, 45-46, 292-306. Universidad de Buenos Aires
- Sánchez Albornoz, C. (1965). *Estudios sobre las instituciones medievales españolas*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Sánchez Albornoz, C. (1943). *Ruina y extinciones del Municipio romano en España e instituciones que el reemplazan* Facultad de Filosofía y letras de Buenos Aires
- Sánchez Pardo, J. C. (2010). Las iglesias rurales y su papel en la articulación territorial de la Galicia medieval. *Melanges de la Casa Velázquez*, 40, 149-170. Casa Velázquez
- Sánchez Pardo, J. C. (2009). Poblamiento rural altomedieval de Galicia: balance y perspectivas de trabajo”, *The archeology of early medieval villages in Europe*, 137-148. Universidad del País Vasco
- Sánchez Pardo, J. C. (2006). Análisis espacial de un territorio altomedieval: Nendos (A Coruña). *AyTM*, 13, 6-49. Universidad de Jaen
- Sánchez Pardo, J. C. (2014). Organización eclesiástica y social en la Galicia tardoantigua. Una perspectiva geográfico-arqueológica del parroquial suevo. *Hispania Sacra*, 66, 439-480. CSIC

- Torres Sevilla-Quiñones, M. (1995). Un rebelde en la corte de Vermudo II: García Gómez, conde de Saldaña (h. 950-1015). *Historia medieval: fuentes documentales, sociedad y economía e historia de las instituciones*, 149-172. Diputación Provincial de Palencia
- Torres Sevilla-Quiñones, M. (1999). *Linajes nobiliarios en León y Castilla (siglos IX-XIII)*. Junta de Castilla y León
- Vaquero Díaz, María B. y Pérez Rodríguez, Francisco J. (2010): *Colección documental del Archivo de la Catedral de Ourense (800-1300)*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro.
- Wickham, C. (2010). Compulsory gift exchange in Lombard Italy, 650-1100. *The languages of gift in the Early Middle Ages*. Cambridge University Press
- Wickham, C. (2009). *The inheritance of Rome: Illuminating the dark ages, 400-1000*. Penguin
- White, S. (2003). Service for fiefs or fiefs for service. The politics of reciprocity. *Negotiating the gift. Pre-modern figurations of exchange*. Vandenhoeck & Rupretch
- White, S. (1988). *Custom, kingship, and gifts to saints. The laudstio paretum in western France, 1050-1150*. University of North Carolina
- Williamson, T. (2013). *Environment, Society and Landscape in Early Medieval England*. Boydell Press
- Yorke, B. (1995). *Wessex in the early Middle Ages*. Leicester University Press
- Zadora-Rio, E. (1995). “Le village des historiens et le village des archéologues. Campagnes médiévales: l’homme et son espace. Études offertes à Robert Fossier. Publications de la Sorbonne

EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANO Y LEONÉS DEL SIGLO XIII. UN ESTUDIO DE LOS FUEROS DE BELVER DE LOS MONTES, CUENCA, CORIA, LAS PARTIDAS Y OTROS TEXTOS DE INTERÉS HISTÓRICO²²¹

PLÁCIDO FERNÁNDEZ-VIAGAS ESCUDERO
Universidad Pablo de Olavide

«Ubertino habría podido convertirse en uno de los herejes que contribuyó a llevar a la hoguera, o en un cardenal de la santa iglesia romana. Y estuvo muy cerca de ambas perversiones. Cuando hablo con Ubertino me da la impresión de que el infierno es el paraíso visto desde la otra parte» (comentario del fraile Guillermo sobre su amigo Ubertino, en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Traducción de Ricardo Pochtar. Editorial Lumen, 1987, p. 84).

1. INTRODUCCIÓN

En esta obra abordaremos el arquetipo del varón con iniciativa sexual en el derecho penal castellano y leonés del siglo XIII. Téngase en cuenta que, frecuentemente, cuando en este marco regulatorio aparecía descrita una relación sexual, nos encontramos con la figura del varón como instigador²²², ello se hace más evidente en los delitos sexuales que presentaban a la mujer como víctima, como el rapto, la violación, el estupro o la alcahuetería²²³. Pero, incluso, en algunos textos forales,

²²¹ Para la presente obra hemos empleado las siguientes abreviaturas: C. = código; CEM = cantigas de escarnio y maldecir; DCS = Dichos y castigos de sabios; GE = General Estoria; F. = fuero; L. = Liber/Libro; LCIE = Libro Conplido en los Iudizios de las Estrellas.

²²² Sobre la figura activa del varón y pasiva de la mujer en materia sexual en la Edad Media hispánica, cf. Cabanes Jiménez, P. (2003). La sexualidad en la Europa Medieval Cristiana. Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 7.

²²³ Para localizar las leyes que regulaban estas cuestiones en el derecho castellanoleonés de la época, recomendamos la lectura de Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). El adulterio y

que colocaban a la mujer como cómplice, apreciamos al varón como instigador de la acción sexual o amorosa. En este sentido, véase la literalidad del fuero de Cuenca (en la versión del código valentino), respecto de la fuga de la hija de familia, en una ley repetida con pequeños cambios en múltiples fueros de la familia de Cuenca-Teruel:

Qual quier que muger agena forçare ola rrobare, sus parientes nones queriendo, peche trezientos sueldos e salga enemigo; asi el rrobador commo sus ayudadores peche cada vno trezientos sueldos e salgan enemigos; e si ella despues consintiere en su rrobador, sea deseredada e enemiga con su rrobador²²⁴.

A lo largo de la presente obra abordaremos principalmente esta cuestión de la incitación masculina, describiendo los medios utilizados para alcanzar los fines delictivos, pero también, en un tercer apartado, no descuidaremos el caso de la mujer instigadora en materia sexual. Este último supuesto no inunda nuestras fuentes, aunque, en ocasiones, sí hace acto de presencia, y también merece que detengamos en él nuestra atención, para dar una panorámica algo más completa.

En todo caso, dadas las limitaciones propias de un texto dedicado a ser un capítulo de libro, nuestro objetivo no será exponer todas las normativas que recogían menciones sobre estas temáticas, dentro de nuestro ámbito espacial y temporal, puesto que algo así desbordaría en mucho el número de palabras exigidas como límite máximo por la casa editorial. Ni tampoco, por la misma razón, nos detendremos en un análisis muy profundo de los diferentes supuestos que serán aquí reflejados. Pero sí presentaremos suficientes leyes representativas de la normativa castellanoleonesa del siglo XIII y realizaremos algunas reflexiones al respecto, que pinten una panorámica general, con un interés más histórico-cultural que jurídico.

otras transgresiones sexuales en la Edad Media. Desde los primeros fueros castellanos y leoneses a las Partidas de Alfonso X el Sabio. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

²²⁴ C.Valentino 2.1.20.

2. EL ARQUETIPO DEL VARÓN CON INICIATIVA SEXUAL EN EL DERECHO PENAL CASTELLANOLEONÉS DEL SIGLO XIII

El varón con iniciativa sexual en el derecho penal castellanoleonés aparecía vinculado con una serie de medios o circunstancias, en distintas normativas, que aprovechaba para alcanzar sus fines amorosos o sexuales. En este apartado mencionaremos los principales, muchos de los cuales serán extraídos de las Partidas, dada su enorme riqueza narrativa²²⁵:

- La fuerza física: En los delitos de raptó y violación, la fuerza física aparecía generalmente como elemento constitutivo del delito. En cuanto a la violación, los sustantivos *fuerza* y *forzador*, como el adjetivo *forzado*, aparecían en las leyes del siglo XIII dentro de la narrativa de la violación con mucha frecuencia²²⁶. En las Siete Partidas raptó y violación se regulaban

²²⁵ En todo caso, téngase en cuenta que la influencia eclesiástica era mucho más acusada en las Partidas que en los fueros de la época y que, además, el legislador se esmeró por ofrecer una protección muy completa de la castidad femenina en el código alfonsí (sobre estos temas, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). El adulterio y otras transgresiones sexuales en la Edad Media. Desde los primeros fueros castellanos y leoneses a las Partidas de Alfonso X el Sabio. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla), y ello condicionaba la narrativa empleada y nos explica la repetición del arquetipo del varón corruptor de mujeres honradas en las leyes penales de este código. No obstante, el celo de este legislador, influido por esquemas eclesiásticos y por un especial deseo en proteger a las mujeres honradas, no lo encontramos tan acusado en otras normativas de la época. Tampoco, ni en los jueces del siglo XIII, ni en la cultura popular, tenían por qué repetirse los esquemas que encontramos en las Partidas. Por último, en las Partidas la falta de honradez y buena fama de la mujer condicionaba la concepción del varón, que, en función de ello, no sería percibido como un delincuente corruptor, sino como un simple pecador sexual movido posiblemente por la ausencia de recato femenina o las insinuaciones de la mujer (sobre estos temas, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). Jerarquía de mujeres en las Partidas: las mujeres castellanas ante los delitos de raptó, fuerza, sonsacamiento y otros relacionados. Entre la protección y la desprotección del legislador en El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural. Editorial Dykinson, 132-154). En consecuencia, la línea entre ser un corruptor y no serlo no era siempre tan gruesa, bajo los esquemas de dicho código, a pesar de lo que pudiera parecer de una primera lectura rápida.

²²⁶ Sobre esta cuestión, recomendamos la lectura de Fernández-Viagas Escudero (2021). Adulterio, deshonor y sonsacamiento en los fueros de Castroverde de Campos y Belver de los Montes. Revista de Estudios Histórico-Jurídicos, 43-1, 263-286. Por otra parte, respecto de la fuerza y otros métodos de acción que aquí abordamos en este apartado 2, conviene la

bajo el mismo título, como acciones emparentadas, levantadas sobre el elemento de la fuerza, que podía ser ejecutada con armas o sin ellas²²⁷. Por último, generalmente la fuerza sexual se nos aparece vinculada con la mujer como víctima, pero, en ocasiones, descubrimos el caso del varón forzado en las fuentes jurídicas²²⁸.

- El empleo de criadas y esclavas: Del Libro de los Fueros de Castilla se deduce que el señor podía violar a su criada *escossa*²²⁹ sin miedo a recibir pena alguna²³⁰, lo que nos habla del empleo para fines sexuales de este tipo de mujeres al amparo de esta normativa. Por otra parte, en el fuero de Cuenca apreciamos el caso de la violación de *mora ajena*, que generaba el pago de una cantidad dineraria a cargo del forzador, así como el caso de dejar descendencia en el mismo tipo de mujer, que comportaba la pérdida de la libertad del varón²³¹. Sin

lectura de Córdoba de la Llave, R. (1994). El instinto diabólico. Universidad de Córdoba, 31-43, levantado sobre todo con documentación de archivo.

²²⁷ Cf. Partidas 7.20. Nótese que en Partidas 7.17.4 se denominaba adulterio a la violación de la mujer casada, lo que ensanchaba el ámbito del adulterio al terreno de la violación, en caso de que la víctima estuviere casada. Por otra parte, véase que en Partidas 4.2.15 se contemplaba un supuesto de amenazas en la órbita del delito de la violación, en tanto que se regulaba el matrimonio ilícito conseguido a través de amenazas de violación a la mujer virgen.

²²⁸ Cf. F.Juzgo 3.5.5 y Partidas 7.21.2 (en ambos casos el varón forzado no habría de responder penalmente por el acto sodomítico).

²²⁹ Para el significado de *escossa* como “virgen o doncella, no casada” en el español de la época, cf. Cejador y Frauco, J. (1968). Vocabulario medieval castellano. Las Americas Publishing, 185. Sobre el significado de *escossa*, véase también Yanguas y Miranda, J. (1840). Diccionario de antigüedades del reino de Navarra. Tomo I. Imprenta de Javier Goyeneche, 390.

²³⁰ Cf. L.Fueros 3. Sobre esta norma, cf. Ortega Baún, A. E. (2011). Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350. Bubok Publishing, 115.

²³¹ Cf. C.Valentino 2.1.19. Véase esta norma repetida, si bien en algunos casos con sus variantes, en F.Cuenca 273 (11.22), F.Zorita 246, F.Iznatoraf 245, F.Úbeda 27.pr, F.Sabiote 246, F.Alcaraz 4.22, F.Alarcón 231, F.Plasencia 64 y 65, F.Alcázar 231, F.Béjar 316, F.Brihuega 68 y F.Huete 203, por mencionar otros fueros de dicha familia. Sobre esta normativa, cf. Rodríguez Ortiz, V. (1997). Historia de la violación. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 289 y Dillard, H. (1993). La mujer en la Reconquista. Editorial Nerea, 224. Como en el resto de los casos, no queremos hacer extensiva la legislación de un fuero o de una familia a todo el territorio que nos ocupa. En este punto, no debe olvidarse la fragmentación foral de la península. En consecuencia, las normas forales aquí

embargo, no apreciamos en el fuero de Cuenca la misma preocupación en caso de que la *mora* no fuere *ajena*, sino *propia*.

- El engaño: En los delitos de estupro o sonsacamiento, en ocasiones, aparecía este elemento que acompañaba a la acción criminal. No en vano, en el fuero de Belver de los Montes lo apreciamos vinculado con el delito de estupro²³². En tanto que en las Partidas se mencionaba dentro de la narrativa del mismo delito, bajo los términos *engaño* o *prometimiento vano*²³³. En cambio, en el Fuero Juzgo lo encontramos vinculado con la alcahuetería (que era una forma de sonsacamiento)²³⁴.
- La seducción: En ocasiones hallamos esta acción, bajo uno u otro término, y sin necesidad de estar conectada con el engaño, vinculada con el delito de estupro. Es el caso de la narrativa

descritas son normas particulares. Se trata de casos que nos hablan de la actividad sexual masculina en el derecho penal de la época, pero no en todas partes se encontraban regulados los mismos delitos, ni de la misma forma.

Por último, respecto de la violación de la sierva ajena en el Fuero Juzgo, cf. F.Juzgo 3.4.15.

²³² Nótese que, en Fernández-Viagas Escudero (2021). Adulterio, deshonra y sonsacamiento en los fueros de Castroverde de Campos y Belver de los Montes. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 43-1, 263-286, no hilamos tan fino y no dimos el paso de interpretar como engaño el término ingenio que aparece en los fueros de Castroverde de Campos (cf. F.Castroverde 14) y de Belver de los Montes (cf. F.Belver 16). Téngase en cuenta que si hacemos esta interpretación aquí propuesta nos moveríamos entonces en el terreno del estupro, más que en el de la violación.

²³³ Cf. Partidas 7.19. Respecto de las promesas falsas para acceder al cuerpo de la mujer, cf. Ortega Baún, A. E. (2016). Honor femenino, manipulación de la fama en la Castilla de entre 1200 y 1550. *Clio & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 13, 84-86. Con un carácter más general, sobre el delito de estupro en la época, cf. Sánchez-Arcilla Bernal, J. (2010). Violación y estupro. Un ensayo para la historia de los tipos del derecho penal. *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 22, 485-562, Ortega Baún, A. E. (2011). Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350. Bubok Publishing, Collantes de Terán de la Hera, M^a. J. (2012). El delito de estupro en el derecho castellano de la Baja Edad Moderna. Editorial Dykinson, Soria Sesé, L. (2011). La honestidad congénita de la mujer, historia de una ficción jurídica. *Iustel*, Bazán Díaz, I. (2003). El estupro. Sexualidad delictiva en la Edad Media y primera Edad Moderna. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-1, 13-46 y Bazán Díaz, I. (2008). El modelo de sexualidad cristiana medieval: norma y transgresión. *Cuadernos del CEMYR*, 16, 167-191.

²³⁴ Cf. F.Juzgo 3.3.11. Por otra parte, sobre el señor que por engaño casase a sus siervos con mujeres libres, cf. F.Juzgo 3.2.7. En cuanto a los engaños y las contiendas, y la lujuria y la vulneración de la ley, conviene la lectura de DCS: 24.

de las Partidas, que consideraba el *halago*, acompañado de fornicación con la mujer virgen o con la viuda honesta o con la mujer de orden, como un hecho ilícito vinculado con una pena²³⁵.

- Seguimientos en las calles, iglesias y otros lugares o visitas reiteradas a las casas de las mujeres: En las Partidas se regulaba un delito de acoso o seguimiento ilícito, en relación con aquellos varones que realizaban estas prácticas de seguimiento respecto de las mujeres vírgenes, casadas o viudas honestas, y que no dejaban de actuar así a pesar del apercibimiento de un juez²³⁶.
- Envío de joyas encubiertamente: En el libro VII de las Partidas, en el mismo título que en el anterior supuesto, apreciamos una pena asociada al varón que enviase joyas encubiertamente a la mujer virgen, casada o viuda honesta, y que no dejase de actuar así a pesar del apercibimiento de un juez²³⁷.
- Utilización de alcahuetes: La alcahuetería era una práctica frecuentemente vinculada con una pena en el derecho de la época, ello se aprecia en las familias forales de Cuenca-Teruel²³⁸, Coria-Cima-Coa²³⁹, en el Libro de los Fueros de

²³⁵ Cf. Partidas 7.19. En materia terminológica, nótese que en F.Oreja s.n. nos encontramos en el texto en romance con el verbo seducir vinculado con la acción de un varón sobre una mujer con fines sexuales.

²³⁶ Cf. Partidas 7.9.5.

²³⁷ Cf. Partidas 7.9.5. Respecto de esta ley y sobre los medios y circunstancias para acceder carnalmente a las mujeres en ella previstos, cf. Ortega Baún, A. E. (2011). Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350. Bubok Publishing, 121-122.

²³⁸ Cf. F.Cuenca 296 (11.44), C.Valentino 2.1.36, F.Iznatoraf 266, F.Andújar 254, F.Zorita 268, F.Brihuega 261, F.Alcaraz 4.44, F.Alarcón 251, F.Úbeda 29.pr., F.Béjar 343, F.Plasencia 109, F.Huete 224 y F.Sabiote 267.

²³⁹ Cf. F.Alfaiates 478, F.Coria 374, F.CasteloRodrigo 3.34, F.CasteloBom 385, F.Cáceres 376, F.CasteloMelhor 3.30 y F.Usagre 385. Para facilitar la cita a las normas de esta familia, en la numeración de las normas de los fueros Alfaiates y de Castelo-Bom empleamos como referencia las tablas de Maldonado y Fernández del Torco, J. (1949). El fuero de Coria. Instituto de Estudios de Administración Local, CCVI-CCLXVII.

Castilla²⁴⁰, en el Fuero Juzgo,²⁴¹ en el Fuero Real²⁴² y en las Partidas²⁴³, entre otras normativas, en cada caso con una regulación diferente. A través de esta práctica, el varón trataba de alcanzar su deseo sexual por medio de un intermediario, llamado alcahuete.

- La ausencia del marido: El delito de adulterio venía recogido en múltiples normativas de la época, pero, en la familia de Toledo, apreciamos en diversos fueros del siglo XIII, tanto como en el fuero originario, la prohibición de dejar en su hogar a la mujer casada acompañada de un caballero cuando tenía que abandonar el lugar²⁴⁴. Ello pareciera indicarnos que los amantes aprovechaban las ausencias del marido para concretar el

²⁴⁰ Cf. L.Fueros 137.

²⁴¹ Cf. F.Juzgo 3.3.11 y 3.4.17 (sobre alcahuetería véase también F.Juzgo 3.6.2).

²⁴² Cf. F.Real 4.7.5 y 4.10.7.

²⁴³ Cf. Partidas 7.22. En Partidas 7.9.5 se vincula también una pena con quien reiteradamente utilizase alcahuetas para engañar a una mujer virgen, casada o viuda honesta. Sobre alcahuetería medieval en Castilla y León, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). De los alcahuetes. Un estudio del título XXII de la Séptima Partida. Cuadernos de Historia del Derecho, 24, 219-242, Ortega Baún, A. E. (2020). La otra delincuencia femenina relacionada con la sexualidad en la Castilla medieval: lesbianismo, huida del cónyuge, alcahuetería, colaboración en violación, concubinato clerical y aborto. Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango, 17, 67-92, Ortega Baún, A. E. (2011). Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350. Bubok Publishing y Zamora Manzano, J. L. (2019). La industria del sexo en la época romana: Categorización social de la prostituta, medidas fiscales y control de la administración. Editorial Dykinson, 161-174. Por último, nótese que en la literatura no jurídica peninsular pueden también encontrarse algunos casos de mujer que utiliza a una alcahueta, como se ve en los ejemplos 10 y 11 de *Disciplina Clericalis* (en estos casos la hija utiliza a su propia madre como alcahueta, que actúa sin ánimo de lucro).

²⁴⁴ Cf. F.Toledo 12, F.Córdoba 13 (aquí, en esta versión romance, se mencionaba al escudero) y F.Carmona 10. Respecto del miedo al adulterio femenino que se deduce de dicha normativa, cf. Córdoba de la Llave, R. (1994). Adulterio, sexo y violencia en la Castilla medieval. Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, 7, 163. En cuanto a la preocupación por el adulterio femenino en ausencia del marido, véase también Bazán Díaz, I. (2018). El pecado y el delito de adulterio en la Castilla medieval. Transgresión del modelo de sexualidad conyugal y su castigo, en *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos* (29-30). Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico.

delito, como, por otra parte, se recoge en la literatura no jurídica de la época²⁴⁵.

- El lugar apartado: En la regulación del delito de adulterio de las Partidas apreciamos cómo el varón casado podía apercibir por escrito ante hombres buenos a quien sospechaba que tenía o pretendía tener relaciones sexuales con su mujer, para no encontrarse con ella en ninguna casa o lugar apartado. Si el sospechoso no quisiere apartarse de la mujer y el marido lo encontrase después del apercibimiento en una casa o lugar apartado con ella, podría ejercer contra el adúltero libremente la venganza homicida²⁴⁶.
- Entrar como huésped en casa ajena: En la Séptima Partida apreciamos cómo, dentro de la regulación del delito de estupro, se mostraba la circunstancia de hospedarse en casa ajena como propicia para el delito²⁴⁷.
- La carencia de entendimiento del otro: En el delito de sodomía que regulaban las Partidas, en caso de que uno de los participantes en el acto tuviera menos de 14 años, éste era considerado irresponsable penalmente, por carencia de entendimiento. Sin embargo, aquellos que se aprovechaban de esta carencia de entendimiento para sus fines sexuales, habrían de responder con la muerte, según el texto alfonsí²⁴⁸.

²⁴⁵ Sobre esta cuestión, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. (2018). El delito de adulterio en tres fueros de la familia de León-Benavente. Una aproximación interdisciplinar. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 40 183-212. Por otra parte, en el título que regulaba el adulterio en la Séptima Partida se nos dice que “las mugeres, e los varones, que fazen adulterio, punan de lo fazer encubiertamente, quanto mas pueden, porque non sea sabido, nin se pueda probar (...)” (Partidas 7.17.10). Lo cual conecta con la cuestión de la ausencia del marido, como circunstancia propicia para el delito.

²⁴⁶ Cf. Partidas 7.17.12.

²⁴⁷ Cf. Partidas 7.19.1. Véase una norma parecida en F.Nájera s.n. Respecto de la casa ajena como lugar de las relaciones sexuales, cf. F.Miranda 34, F.Belver 16, F.Juzgo 3.4.7, 3.4.15 y 3.4.16, F.Real 4.17.1 y Partidas 2.14.4. No se olvide que los fueros de Nájera y Miranda del Ebro son anteriores al siglo XIII.

²⁴⁸ Cf. Partidas 7.21.2. Para ver más casos de pederastia fuera de las fuentes jurídicas, insinuados en clave de humor, cf. CEM 116 y 117.

- El empleo de animales: En el mismo título que en el supuesto previo, las Partidas conectaban la pena de muerte con quien utilizase animales para la fornicación²⁴⁹.

Ciertamente, al margen del derecho penal, podríamos traer múltiples referencias del siglo XIII sobre esta temática, sin embargo, ello desbordaría el objeto de la presente obra. No obstante, sí queremos mencionar, fuera de las fuentes jurídicas, el uso que podía hacerse de determinadas piedras, como las de abarquid, lurita, beyti, calcedonia y anxoniz, según el Lapidario de Alfonso X²⁵⁰, para estimular el deseo sexual femenino, porque ello aporta un componente diferente para el conocimiento de la sexualidad medieval castellana, no suficientemente reseñado ni estudiado hasta el momento.

3. CUANDO LA MUJER APARECÍA CON INICIATIVA SEXUAL

No es el objeto principal de este trabajo, pero no queremos terminar sin mencionar esta cuestión. Ciertamente, en las fuentes jurídicas aparecía por lo general la figura del varón ligada con la iniciativa sexual. No obstante, existen algunos supuestos en la literatura del siglo XIII que nos muestran a la mujer en un rol más activo²⁵¹. Nos centraremos en las fuentes jurídicas, aunque, en ocasiones, mencionaremos otro tipo de fuentes. Expondremos aquí los casos más notables, con una lógica parecida a la del anterior apartado:

- Acudir a los baños de noche o en los días de los varones: En la familia foral de Cuenca-Teruel quedaba establecido que las

²⁴⁹ Cf. Partidas 7.21.2 in fine. Fuera de las fuentes jurídicas, y específicamente sobre las prácticas sexuales con animales de los navarros, cf. Co.Calixtinus 7.5: 549. Véase también en esa misma referencia lo que parece una mención a la práctica del sexo oral ejecutada por los navarros a sus mujeres.

²⁵⁰ Véase el índice con las referencias a cada una de las piedras mencionadas, en la edición digital de la Biblioteca Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lapidario--0/html/001a37de-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html> [consultado el 20/12/2021]

²⁵¹ De esto ya se percató P. Cabanes en Cabanes Jiménez, P. (2003). La sexualidad en la Europa Medieval Cristiana. Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, 7.

mujeres que acudiesen a los baños de noche, o en los días reservados para los hombres, podían ser humilladas o violadas sin reproche penal alguno²⁵². Probablemente ello da cuenta de que, en la concepción de la época, una mujer que acudiese al baño de noche o en los días de los varones era percibida como una persona en busca de una relación sexual²⁵³. Ello justificaría, dentro de dicha concepción, que pudiese violarse libremente a esta mujer, como también podía violarse impunemente a la mujer promiscua en muchos fueros²⁵⁴.

- El ejercicio de la prostitución: En diversas leyes de la época se trataba de alejar a las prostitutas de la vida dentro de las murallas²⁵⁵. En este sentido, y concretamente en el fuero de

²⁵² Véase como caso paradigmático, dentro de esta familia foral, C.Valentino 1.2.21.

²⁵³ Compartimos la opinión de A. E. Ortega Baún, expresada brillantemente en Ortega Baún, A. E. (2010). *Sexualidad y conflictividad en la Baja Edad Media castellana en Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León* (302). Universidad de Valladolid y Ortega Baún, A. E. (2011). *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*. Bubok Publishing, 117, donde se hace una reflexión acerca de cómo en relación con la mujer se connotaban negativamente la noche y algunos espacios en el derecho foral castellano. En base a ello podemos conocer mejor las ideas en torno a la prostitución y cómo se percibía que las prostitutas usaban la noche y los baños, en su afán de clientes. De hecho, véase una vinculación expresa entre prostitución y baños en C.Valentino 2.1.26, por citar sólo un fuero representativo de esa familia.

²⁵⁴ Sobre estas cuestiones y, en general, sobre la violación en los fueros, cf. Fernández-Viagas Escudero, P. *La expulsión de las prostitutas en el fuero de Plasencia. Un estudio a la luz de los antecedentes legales y de su contexto cultural*. Studia Historica. Historia Medieval, en prensa, Rodríguez Ortiz, V. (1997). *Historia de la violación. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid*, Rodríguez Ortiz, V. (2011). *Costumbres sexuales y delito de violación en la Castilla medieval en Droits et mœurs* (283-292). Universidad de Jaén, González Zalacain, R. J. (2013). *La familia en Castilla en la Baja Edad Media: violencia y conflicto*. Congreso de los Diputados, 144, Arias Bautista, M. T. (2016). *Víctimas y victimarias. Violencias y mujeres en la Edad Media castellana*. Boadilla del Monte, Ortega Baún, A. E. (2012) *Sexo foral: conflicto, género, consideración y sexualidad en los fueros de la Extremadura histórica y la transierra castellana y leonesa en La historia peninsular en los espacios de la frontera* (351-373), Ortega Baún, A. E. (2011). *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*. Bubok Publishing, García Ulecía, A. (1975). *Los factores de diferenciación entre las personas en los fueros de la extremadura castellano-aragonesa*. Universidad de Sevilla, 290-295 y, finalmente, Bazán Díaz, I. (2013). *Las mujeres frente a las agresiones sexuales en la Baja Edad Media: entre el silencio y la denuncia en Ser mujer en la ciudad medieval europea* (71-102). Instituto de Estudios Riojanos. Nótese que en diversas de estas obras se reflexiona, con acierto, sobre cómo la falta de honestidad femenina condicionaba el tratamiento hacia los forzadores en las normativas, cuestión que es ampliamente conocida por los investigadores.

²⁵⁵ Cf. F.Plasencia 680, F.Alarcón 811 y F.Alcazar 811.

Plasencia de finales del siglo XIII, encontramos una ley que permitía robar las vestimentas de la prostituta que, durante el día, entrase en la ciudad²⁵⁶. Esta acción nos muestra el interés de las prostitutas en encontrar clientes y cómo la normativa marcaba unos límites, en tanto que, nuevamente, se nos aparece la noche vinculada con la prostitución o las relaciones sexuales entre extraños. Bajo estas normas, y en materia de reputación, no pareciera la noche el momento más indicado para que las mujeres *honradas* estuvieran en la calle y se mezclaran con las prostitutas.

- Vestir ropa inconveniente o frecuentar lugares deshonorosos: En la Séptima Partida apreciamos una norma en virtud de la cual ninguna mujer de buena fama podía reclamar si le hacían deshonor, en tanto que, en el momento de la ofensa, ella visitara como prostituta o frecuentase sus mismos lugares, porque “ella fue en grand culpa, vistiendo paños que le non conuienen, o posandose en lugar desonrrado, o malo, a que las buenas mugeres non deuen yr”²⁵⁷. En consecuencia, se asociaban determinadas actitudes al ejercicio de la prostitución. Y ello nos lleva a pensar que, en la mentalidad del legislador, tales actitudes probablemente tenían un significado de apertura sexual femenina.

²⁵⁶ Cf. F. Plasencia 680.

²⁵⁷ Partidas 7.9.18. Sobre la condición de la mujer como factor determinante a la hora de regular los delitos de connotación sexual, no sólo la violación, en el derecho de las Partidas y los fueros, cf. Mercado Arauz, D. (2007). La protección de la mujer en Castilla y León (siglos XII-XIV). Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 267-280 y Ortega Baún, A. E. (2012) Sexo foral: conflicto, género, consideración y sexualidad en los fueros de la Extremadura histórica y la transierra castellana y leonesa en La historia peninsular en los espacios de la frontera (351-373). A este respecto, específicamente sobre los delitos sexuales en las Partidas, léase también Rodríguez Ortiz, V. (2009). Mujeres y delitos sexuales en la legislación de Alfonso X en Identidades femeninas en un mundo plural (647-653). Arcibel, así como Rodríguez Ortiz, V. (2011). Mujeres corrompidas y varones deshonorados: La regulación de los delitos sexuales en la legislación de Alfonso X en Experiencias jurídicas e identidades femeninas (531-560). Editorial Dykinson, que, además, se adentra en la interesante cuestión de cómo debían afrontar el recato sexual las mujeres en función de su condición social.

- La búsqueda activa del adulterio: En ocasiones el delito de adulterio aparecía descrito en las fuentes de tal manera que la mujer casada pareciera desempeñar un rol particularmente activo, y no como simple comparsa, en manos de un varón instigador. El ejemplo más notable, dentro de la literatura jurídica, lo encontramos en la legislación visigoda. En este sentido, apreciamos cómo en el Fuero Juzgo se contemplaba un adulterio buscado y preparado por la mujer, que incluso daba hiervas especiales a su marido para que se volviera dócil y no protestase por sus infidelidades. En concreto podemos leer lo siguiente, en el Libro Tercero:
 - E porque las muires que se despagan de sus maridos, muchas vezes fazen adulterio, é fazen á sus maridos seer sandios por algunas yerbas que les dan, é por algun malfecho, assi que maguer que ellos saben el adulterio de la muires, non lo pueden acusar nin se pueden quitar de su amor della (...).²⁵⁸
 - Utilización de animales: En la Séptima Partida también se establecía expresamente la pena de muerte para la mujer que fornicase con animales²⁵⁹. En consecuencia, el legislador concebía esta relación ilícita en su vertiente femenina y la consideraba igualmente perniciosa que su versión masculina.

Por otra parte, fuera del ámbito penal, pero dentro de las fuentes jurídicas:

- La búsqueda activa de las relaciones sexuales de la mujer no casada: En el Fuero Juzgo tenemos casos de relaciones sexuales de la mujer no casada en los que se aprecia una búsqueda

²⁵⁸ F. Juzgo 3.4.13. Como es bien sabido, la legislación visigoda, si bien traducida en el siglo XIII, responde a un período histórico con sus paralelismos, pero diferente, respecto de aquel siglo. En consecuencia, no queremos que se extraiga de aquí una conclusión equivocada ni que se piense que toda la regulación de Castilla y León respondía exactamente a los mismos parámetros que apreciamos en Cuenca-Teruel, en las Partidas o en cualquier otra normativa.

²⁵⁹ Cf. Partidas 7.21.2 in fine. Para ver actos de bestialismo femenino fuera de las Partidas, en la General Estoria de Alfonso X, véanse los relatos paganos contenidos en GE 2.1: 74-76 y 560-563.

especialmente activa de la mujer. Probablemente el caso más claro lo tenemos en la norma que, con consecuencias en materia de herencia y derecho de familia, regulaba el fornicio de la hija que entrase en casa ajena con ánimo sexual,²⁶⁰ puesto que no sólo atisbamos un fornicio voluntario en casa ajena, sino que la entrada en esa casa fue realizada por la mujer con intención libidinosa.

- Iniciativa sexual con el propio marido: En la Primera Partida vemos considerada la acción de yacer con la mujer propia para satisfacer la deuda conyugal como un pecado venial, en unos términos que parecieran contemplar la solicitud masculina pero también femenina para el fornicio. De esta forma se nos dice que el varón comete pecado venial “(...) si yaze con su muger sin intencion de fazer fruto, o por el debdo que ha de fazer, si por aventura ella lo quisier, e el pudiere”²⁶¹. Este ejemplo nos aleja del derecho penal y nos acerca al ámbito del pecado, pero consideramos interesante mencionarlo en este apartado porque, verdaderamente, constituye una de las pocas menciones sobre la figura de la mujer solicitante de relaciones sexuales en las Partidas²⁶².

²⁶⁰ Cf. F.Fuzgo 3.4.7 (véase la norma completa, que mencionaba el posterior matrimonio entre ambos fornicadores). Parece evidente que en el libro IV del Fuero Juzgo se aprecia una mayor iniciativa sexual de la mujer en comparación con lo dispuesto en la Séptima Partida. Tráigase aquí a colación lo dicho en las notas 5 y 42.

²⁶¹ Partidas 1.5.34. Sobre esta norma, cf. Bautista, M. T. (2016). Víctimas y victimarias. Violencias y mujeres en la Edad Media castellana. Boadilla del Monte, 362.

²⁶² Sobre el carácter pasivo que, según F. Ruiz Gómez, las Partidas parecieran atribuir a la mujer en materia sexual, cf. Ruiz Gómez, F. (1997). Doctrina jurídica y práctica social del matrimonio medieval según Las Partidas. Meridies: Revista de historia medieval. 4, 18. Sobre este asunto conviene también la lectura de Arias Bautista, M. T. (2016). Víctimas y victimarias. Violencias y mujeres en la Edad Media castellana. Boadilla del Monte, 361-366. En cuanto al factor de género como factor explicativo en materia de actitudes sexuales activas o pasivas en las Partidas, y sobre el tema del débito conyugal, recomendamos la tesis doctoral de Pereira Lima, M. (2010). O gênero do adultério no discurso jurídico do governo de Afonso X (1252-1284). Tesis doctoral de la Universidade Federal Fluminense, 159-165, 185-195 y 313-325. En todo caso, resulta conveniente mencionar Partidas 7.1.19, en tanto que leemos que no podía levantarse sospecha de no vivir en castidad sobre las mujeres ancianas. Este

En consecuencia, y en ocasiones, las fuentes nos muestran también a la mujer con iniciativa sexual, si bien generalmente bajo unos esquemas diferentes, sin hacer mención a la fuerza, y frecuentemente bajo la lógica de ubicarla en lugares sospechosos o situaciones particulares. Así vemos a la mujer que se exhibe en los baños en los días de los hombres, que sale de noche de casa, que actúa o se viste como prostituta, en las fuentes jurídicas. Y ello nos ayuda a vislumbrar un panorama más complejo, y unas conductas con significado de apertura sexual, para la mentalidad de estos legisladores. Por otra parte, un caso interesante, más allá de los mencionados, lo encontramos en la práctica de relaciones lésbicas, que hallamos descritas o insinuadas en las fuentes no jurídicas de la época, como en el Libro Conplido de los Iudizios de las Estrellas²⁶³ y en las cantigas de escarnio y maldecir²⁶⁴. En cuanto a las cantigas, éstas son ricas en estas cuestiones amorosas y sexuales, a este respecto, sobre la iniciativa femenina, véase un caso de castigo divino a una mujer que quiso hacer encantamientos con una hostia para asegurarse el amor de un escudero, que tenía por barragán, en las Cantigas de Santa María de Alfonso X²⁶⁵, entre otros tantos ejemplos que podrían ser traídos a colación.

factor de la edad vinculado con la mujer es interesante, pues vincula la lujuria femenina con una edad no suficientemente avanzada.

²⁶³ Cf. LCIE: 374 y 393.

²⁶⁴ Cf. CEM 28 y 49. Si bien las fuentes literarias no constituyen el objeto principal de este estudio, conviene mencionar que, en este repertorio literario humorístico, también encontramos con frecuencia la figura de la mujer lujuriosa, bien para hacer escarnio de un marido impotente, de la propia mujer, etc., como se comprueba en CEM 37, 234, 333, 345, 382, 384 y 422, como ejemplos más destacados. En particular la cantiga 384 nos resulta de especial interés por la mención del empleo del consolador como medio usado por la mujer para atender su deseo sexual.

²⁶⁵ Cf. CSM 104. Por último, ejemplos de mujeres lujuriosas que tientan a los hombres vemos muchos en las obras sapienciales, principalmente, aunque no sólo, en las de origen oriental. Poner demasiados ejemplos de ello desbordaría el objeto de la presente obra. Pero casos paradigmáticos se encuentran en Barlaam: 261-284, donde se asocia a las mujeres con los engaños de los diablos y apreciamos tocamientos, engaños, bailes, halagos y palabras de seducción femeninas. En cuanto a los engaños femeninos en los textos del siglo XIII, una pluralidad de ejemplos, en relación con diversas causas, pueden leerse en Lacarra Lanz, M. J. (ed.) (1989). *Sendeban*. Cátedra, tanto como, para el siglo XII, dentro de la literatura peninsular, en *Disciplina Clericalis*, especialmente en los ejemplos 9, 10, 11 y 14.

Por último, fuera de las fuentes escritas, existen casos de mujeres lujuriosas que exhiben su sexo²⁶⁶ o que se autoestimulan²⁶⁷, esculpidas en las iglesias románicas del norte de la península, por lo que el historiador dispone de material en las artes plásticas para investigar sobre esta temática, su vinculación con el pecado de la carne y sus diferentes significados. Lo que podría hacerse en conexión con las fuentes escritas, en una labor de descripción densa.

4. CONCLUSIONES (TRAS LA ESTELA DE *RASHOMON*)

Las fuentes jurídicas mencionadas nos muestran con frecuencia al varón como instigador o incluso generador por la fuerza del encuentro sexual. No obstante, no podemos sacar conclusiones precipitadas, y hemos puesto ejemplos de mujeres a las que se atribuía un rol activo en la búsqueda de las relaciones sexuales, incluso dentro del repertorio del derecho penal. Por otra parte, en diferentes normativas la falta de recato u honradez de la mujer condicionaba el tratamiento que se daba a quien fornicase con ella o intentase deshonorarla. De tal manera que, la misma acción sexual, podía comportar una pena severa para el varón o bien la desvinculación de toda pena. En esos casos, el péndulo de la decisión giraba con frecuencia sobre la cuestión del recato femenino y la fama

²⁶⁶ Véanse fotografías tomadas de diferentes iglesias en Herrero Marcos, J. (2016). La lujuria en la iconografía románica. *Cálamo*, 63 y 105 (colegiata de San Pedro de Cervatos) y 92 (ermita de San Pedro de Tejada) y Del Olmo García, Á. y Varas Verano, B. (1988). Románico erótico en Cantabria. *Lifer*, 49, 156 y 158 (colegiata de San Pedro de Cervatos), 63 (colegiata de Santa Cruz de Castañeda), 64 (colegiata de San Martín de Elines), 78 (iglesia de Santa María de Yermo), 103 (iglesia de San Juan Bautista de Villanueva de la Nía) y 104 (iglesia de San Martín de Sobrepenilla).

²⁶⁷ Cf. Del Olmo García, Á. y Varas Verano, B. (1988). Románico erótico en Cantabria. *Lifer*, 63, referido en la nota anterior. Véase un caso de mujer tocándose o estimulándose los senos, en la página 185 de la anterior obra, en una fotografía tomada de la colegiata de San Pedro de Cervatos. Por otra parte, la masturbación masculina también se encuentra representada en el románico del norte peninsular, cf. Del Olmo García, Á. y Varas Verano, B. (1988). Románico erótico en Cantabria. *Lifer*, 64, así como la realización de otras prácticas sexuales, como cualquiera puede contemplar en estas publicaciones. Sobre estos temas, véase también VV.AA. (2009). Poder y seducción de la imagen románica. Fundación Santa María la Real y VV.AA. (2018). Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos. Fundación de Santa María la Real, por citar otras obras de referencia.

de la mujer en la comunidad, o, directamente, sobre los prejuicios populares.

5. AGRADECIMIENTOS

Agradezco a R. Córdoba de la Llave y a I. Bazán Díaz por abrir senda en la investigación y facilitarnos el camino al resto. A ellos dedico este capítulo de libro.

6. FUENTES PRIMARIAS

- Ducay, E. y Lacarra, M. J. (eds.) (1980). *Disciplina clericalis*. Guara
- García Blanco, M. J. (ed.) (2014). *Liber Sancti Jacobi: Codex Calixtinus*, Xunta de Galicia
- García-Gallo de Diego, A. (ed.) (1975). Los fueros de Toledo. *Anuario de historia del derecho español*, 45, 341-488
- García Oliva, D. (trans.) (2015). Fuero romanceado de Cáceres. Disponible en línea en <http://www.ayto-caceres.es/ciudad/el-fuero-romanceado-transcripcion> [consultado el 4/5/2021]
- Gutiérrez Cuadrado, J. (ed.) (1979). Fuero de Úbeda. Universidad de Valencia
- Haro Cortés, M. (ed.) (2013). Dichos y castigos de sabios: compilación de sentencias en el manuscrito 39 de la colección de San Román (Real Academia de la Historia I Edición). *RLM*, 25, 11-38
- Herculano, A. (ed.) (1856). *Portugaliae Monumenta Historica*. Academia das Ciências de Lisboa²⁶⁸
- Hilty, G. (ed.) (1954). *El libro conplido en los iudizios de las estrellas*. Real Academia Española
- Keller, J. E. y Linker, R. W. (ed.) (1979). *Baarlam e Josafat*. CSIC. Madrid
- Lacarra Lanz, M. J. (ed.) (1989). *Sendebar*. Cátedra
- Lindley Cintra, L. F. (ed.) (1984). *A linguagem dos foros de Castelo Rodrigo*. Casa da Moeda
- Majada Neila, J. (ed.) (1986). Fuero de Plasencia. Introducción, traducción y vocabulario. Ayuntamiento de Plasencia
- Manuel Rodríguez, M. (ed.) (1530). *Memorias para la vida del rey don Fernando III*. Imprenta de la viuda de don Joaquín Ibarra²⁶⁹

²⁶⁸ Contiene los fueros de Castelo-Bom, Alfaiates y Castelo Melhor.

²⁶⁹ Contiene el fuero de Carmona.

- Martín de Palma, M. T. (ed.) (1984). Los fueros de Villaescusa de Haro y Huete. Universidad de Málaga
- Martín Lázaro, A. (ed.) (1926). Fuero castellano de Béjar (siglo XIII). Preliminar, transcripción y notas. Tipografía de Archivos
- Martínez Díez, G. (ed.) (1982). Fueros locales en el territorio de la provincia de Burgos. Caja de Ahorros Municipal de Burgos²⁷⁰
- Mellado Rodríguez, J. (ed.) (2000). Fuero de Córdoba, edición crítica y traducción. Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, 654, 191-231
- Mettmann, W. (ed.) (1981). Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. Edicións Xerais de Galicia
- Muñoz Romero, T. (coord.) (1847). Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra, Tomo I. Imprenta de don José María Alonso²⁷¹
- Luño Peña, E. (ed.) (1927). Legislación foral de don Rodrigo Jiménez de Rada²⁷²
- Porras Arboledas, P. A. (ed.) (1994). El fuero de Sabiote. Cuadernos de Historia del Derecho, 1, 243-441
- Rodrigues Lapa, M. (ed.) (1965). Cantigas d'escarnho e de mal dizer. Edición crítica. Editorial Galaxia
- Sáez, E. (ed.) (1949). El fuero de Coria. Instituto de Estudios de Administración Local
- Sánchez, G. (ed.) (1924). El libro de los fueros de Castiella. Universidad de Barcelona
- Sánchez-Prieto Borja, P. (ed.) (2009). General Estoria. Fundación José Antonio de Castro
- Sancho Izquierdo, M. (ed.) (1968). Les fueros d'Alcaraz et d'Alarcón. Edition synoptique avec les variantes du Fuero d'Alcaraz, introduction, notes et glossaire. Centre de Philologie et de littératures romanes de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Strasbourg
- Sanpontos y Barba, I., Martí de Eixalá, R. y Ferrer y Subirana, J. (eds.) (1843). Las Siete Partidas del sabio rey Don Alfonso el IX, con las variantes de más interés, y con la glosa del lic. Gregorio López, Imprenta de Antonio Bergnes
- Ureña y Smenjaud, R. (ed.) (1907). Fuero de Usagre, Hijos de Reus Editores

²⁷⁰ Contiene el fuero de Miranda del Ebro.

²⁷¹ Contiene los fueros de Colmenar de Oreja y Nájera.

²⁷² Contiene el fuero de Brihuega.

- Ureña y Smenjand, R. (ed.) (1911). Fuero de Zorita de los Canes según el código 217 de la Biblioteca Nacional (siglos XIII al XIV) y sus relaciones con el fuero latino de Cuenca y el romanceado de Alcázar. Establecimiento tipográfico de Fortanet
- Ureña y Smenjand, R. (ed.) (1935). Fuero de Cuenca (formas primitiva y sistemática: Texto castellano y adaptación al fuero de Iznatoraf). Tipografía de archivos
- VV.AA. (1847). Los códigos españoles. Imprenta de la Publicidad²⁷³

7. BIBLIOGRAFÍA

- Arias Bautista, M. T. (2016). Víctimas y victimarias. Violencias y mujeres en la Edad Media castellana. Boadilla del Monte
- Bazán Díaz, I. (2003). El estupro. Sexualidad delictiva en la Edad Media y primera Edad Moderna. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-1, 13-46
- Bazán Díaz, I. (2008). El modelo de sexualidad cristiana medieval: norma y transgresión. *Cuadernos del CEMYR*, 16, 167-191
- Bazán Díaz, I. (2013). Las mujeres frente a las agresiones sexuales en la Baja Edad Media: entre el silencio y la denuncia en *Ser mujer en la ciudad medieval europea (71-102)*
- Bazán Díaz, I. (2018). El pecado y el delito de adulterio en la Castilla medieval. Transgresión del modelo de sexualidad conyugal y su castigo, en *Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos (13-51)*. Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico
- Cabanes Jiménez, P. (2003). La sexualidad en la Europa Medieval Cristiana. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7
- Cejador y Frauco, J. (1968). *Vocabulario medieval castellano*. Las Americas Publishing
- Collantes de Terán de la Hera, M^a. J. (2012). El delito de estupro en el derecho castellano de la Baja Edad Moderna. Editorial Dykinson
- Córdoba de la Llave, R. (1994). Adulterio, sexo y violencia en la Castilla medieval. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV*, 7, 153-184
- Córdoba de la Llave, R. (1994). El instinto diabólico. Universidad de Córdoba
- Del Olmo García, Á. y Varas Verano, B. (1988). *Románico erótico en Cantabria*. Lifer
- Dillard, H. (1993). *La mujer en la Reconquista*. Editorial Nerea
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2017). De los alcahuetes. Un estudio del título XXII de la Séptima Partida. *Cuadernos de Historia del Derecho*, 24, 219-242

²⁷³ Contiene el Fuero Juzgo y el Fuero Real.

- Fernández-Viagas Escudero, P. (2018). El delito de adulterio en tres fueros de la familia de León-Benavente. Una aproximación interdisciplinar. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 40 183-212
- Fernández-Viagas Escudero (2021). Adulterio, deshonor y sonsacamiento en los fueros de Castroverde de Campos y Belver de los Montes. *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 43-1, 263-286
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). El adulterio y otras transgresiones sexuales en la Edad Media. Desde los primeros fueros castellanos y leoneses a las Partidas de Alfonso X el Sabio. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla
- Fernández-Viagas Escudero, P. (2021). Jerarquía de mujeres en las Partidas: las mujeres castellanas ante los delitos de raptó, fuerza, sonsacamiento y otros relacionados. Entre la protección y la desprotección del legislador en *El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural*. Editorial Dykinson, 132-154
- Fernández-Viagas Escudero, P. La expulsión de las prostitutas en el fuero de Plasencia. Un estudio a la luz de los antecedentes legales y de su contexto cultural. *Studia Historica. Historia Medieval*, en prensa
- García Ulecia, A. (1975). Los factores de diferenciación entre las personas en los fueros de la extremadura castellano-aragonesa. Universidad de Sevilla
- González Zalacaín, R. J. (2013). La familia en Castilla en la Baja Edad Media: violencia y conflicto. Congreso de los Diputados
- Herrero Marcos, J. (2016). La lujuria en la iconografía románica. *Cálamo*
- Maldonado y Fernández del Torco, J. (1949). El fuero de Coria. Instituto de Estudios de Administración Local
- Mercado Arauz, D. (2007). La protección de la mujer en Castilla y León (siglos XII-XIV). Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León
- Ortega Baún, A. E. (2010). Sexualidad y conflictividad en la Baja Edad Media castellana en *Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León* (301-315). Universidad de Valladolid
- Ortega Baún, A. E. (2011). *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*. Bubok Publishing
- Ortega Baún, A. E. (2012) Sexo foral: conflicto, género, consideración y sexualidad en los fueros de la Extremadura histórica y la transierra castellana y leonesa en *La historia peninsular en los espacios de la frontera* (351-373)
- Ortega Baún, A. E. (2016). Honor femenino, manipulación de la fama en la Castilla de entre 1200 y 1550. *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 13, 75-98

- Ortega Baún, A. E. (2020). La otra delincuencia femenina relacionada con la sexualidad en la Castilla medieval: lesbianismo, huida del cónyuge, alcahuetería, colaboración en violación, concubinato clerical y aborto. *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 17, 67-92
- Pereira Lima, M. (2010). O gênero do adultério no discurso jurídico do governo de Afonso X (1252-1284). Tesis doctoral de la Universidade Federal Fluminense
- Rodríguez Ortiz, V. (1997). Historia de la violación. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid
- Rodríguez Ortiz, V. (2009). Mujeres y delitos sexuales en la legislación de Alfonso X en Identidades femeninas en un mundo plural (647-653). Arcibel
- Rodríguez Ortiz, V. (2011). Costumbres sexuales y delito de violación en la Castilla medieval en *Droits et moeurs* (283-292). Universidad de Jaén
- Rodríguez Ortiz, V. (2011). Mujeres corrompidas y varones deshonorados: La regulación de los delitos sexuales en la legislación de Alfonso X en *Experiencias jurídicas e identidades femeninas* (531-560). Editorial Dykinson
- Ruiz Gómez, F. (1997). Doctrina jurídica y práctica social del matrimonio medieval según Las Partidas. *Meridies: Revista de historia medieval*. 4, 9-30
- Sánchez-Arcilla Bernal, J. (2010). Violación y estupro. Un ensayo para la historia de los tipos del derecho penal. *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 22, 485-562
- Soria Sesé, L. (2011). La honestidad congénita de la mujer, historia de una ficción jurídica. Iustel
- VV.AA. (2009). Poder y seducción de la imagen románica. Fundación Santa María la Real
- VV.AA. (2018). Arte y sexualidad en los siglos del románico: imágenes y contextos. Fundación de Santa María la Real
- Yanguas y Miranda, J. (1840). Diccionario de antigüedades del reino de Navarra. Tomo I. Imprenta de Javier Goyeneche
- Zamora Manzano, J. L. (2019). La industria del sexo en la época romana: Categorización social de la prostituta, medidas fiscales y control de la administración. Editorial Dykinson

LA CONCEPCIÓN URBANÍSTICA DE LEONARDO DA VINCI

DR. DAVID HIDALGO GARCÍA
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

A mediados del siglo XIII se inició en las urbes un proceso de decoro urbano²⁷⁴ y de regulación de espacios. La población hastiada de las condiciones de insalubridad con las que convivían en las ciudades y las epidemias que éstas generaban, pedían cambios. Por indicar algunos: un Edicto de Eduardo I de 1297, prohibía circular en Londres, en la zona de San Martin, a partir de una hora determinada. Otro Edicto, también de Eduardo I, establecía que las jaulas de cerdos ubicadas en las calles debían ser retiradas. A estos le siguieron otros, como el aprobado en Siena en el año 1309 que prohibía la construcción de cualquier edificio sin la autorización previa de los Pretorios (Franchetti, 1985).

Esta tendencia nació en el mismo momento en el que se inicia el proceso de corrección de las deficiencias que presentaban las ciudades. Las intervenciones que se realizaron se produjeron sobre elementos individuales de las mismas, aunque en algunos casos, estas afectaban a la globalidad de la urbe (Franchetti, 1985).

Este proceso experimentó un gran apogeo en los primeros decenios del siglo XV²⁷⁵ con la aspiración de llegar a una nueva urbe, conocida en

²⁷⁴ El objetivo fundamental de la normativa y reglamentación aprobada era el decoro de las ciudades. El decoro se entendía no solo como la estética de las edificaciones sino también en relación con la moralidad y las costumbres, tales como: higiene en la edificación, desplazamiento de las actividades ruidosas y malolientes a las zonas exteriores, equipamientos urbanos para favorecer el almacenamiento y seguridad frente a incendios (Arévalo, 2000).

²⁷⁵ El autor Pedretti indica que en la publicación titulada *Storia di Milano* de Bernardino Arluno, publicado en 1530, se hace referencia al modo en el que los edificios de la ciudad de

Italia como *città idèale*. Los objetivos fundamentales por los que se generaron este tipo de urbe fueron: asegurar la defensa militar de los habitantes y bienes existentes en el interior y la corrección de las deficiencias urbanas que arrastraban las ciudades medievales. Con relación al primer objetivo es necesario indicar que durante la Edad Media los precarios sistemas defensivos de las ciudades eran suficientes para resistir el asalto producido mediante las armas de fuego. Tras la invención del cañón, se exigió que estos sistemas sufrieran un gran cambio para poder resistir los asaltos (Croix, 1960). Por este motivo, se diseñaron ciudades resistentes al asedio externo, tanto a nivel de sistemas defensivos y de distribución de la morfología urbana, como a nivel de capacidad de autosuficiencia durante un largo periodo en caso de asedio. Hasta la mitad del siglo XVI, las fortalezas, los sistemas defensivos y las ciudades se ubicaban dentro del campo de la arquitectura, por lo que eran tratados por arquitectos, artistas o ingenieros militares. A partir de ese momento se produjo una división en dos ramas dentro del campo de la arquitectura: civil y militar (Vera, 2010). En relación al segundo objetivo es necesario indicar que las nuevas propuestas tendían a contar con espacios libres, acondicionamiento de calles e instalaciones de salubridad. Dichos planes llegaron a unos niveles excepcionales con ciertos arquitectos. Por ejemplo, los estudios de las condiciones de soleamiento de las calles y viviendas realizados por Pietro Cataneo, o en los estudios de ventilación de viviendas realizados por el famoso arquitecto León Battista Alberti.

A partir del siglo XV, puede advertirse que esas exigencias fueron dirigidas a la regulación de los espacios, sobre todo en el ámbito italiano, el cual ha despertado una especial atención dentro de los estudiosos de la historia del urbanismo. Durante el inicio del periodo renacentista se modificaron los modos y estilos de vida. Los consumos, las costumbres sociales y el pensamiento de la sociedad experimentaron un cambio importante. Esto supuso simultáneamente una modificación respecto a las

Milán eran embellecidos con decoraciones monocromáticas en sus fachadas (Pedretti, 1988: 74).

actitudes y comportamientos respecto a los usos del territorio y a la organización de la ciudad (Franchetti, 1985).

Debido a esto, numerosos pensadores, arquitectos, filósofos y artistas emprendieron el trayecto para el diseño de una nueva ciudad. Entre ellos, León Battista Alberti, Antonio Averlino, Francesco di Giorgio, Francesco de Marchi, Vincenzo Scamozzi o el mismísimo Leonardo da Vinci. Estos realizaron grandes aportaciones al estudio de las ciudades que dejaron reflejadas en sus tratados y cuya difusión experimentó un gran avance gracias a la invención de la imprenta a partir del año 1440.

A modo de resumen y en líneas generales, estas ciudades ideales del Renacimiento consistían en urbes poligonales con grandes sistemas defensivos y un número limitado de puertas de acceso (2, 3 o 4 como máximo). El interior podía desarrollarse, bien mediante un sistema radial (hasta mediados del siglo XV) o reticular (desde mediados del siglo XV). Ambas permitían la formación de un gran espacio central donde se ubicaban los edificios más importantes. Estas distribuciones permitían calles amplias y rectas que contaban con instalaciones de alcantarillado y abastecimiento de agua. La relación entre la anchura de la calle y la altura de las viviendas era de 2:1, de tal forma que la luz solar llegaba hasta el pavimento de las calles. Las actividades comerciales se repartían por la ciudad, ubicándose las molestas o insalubres en las zonas anexas a las murallas.

2. OBJETIVOS

Los objetivos planteados en la presente investigación son los siguientes:

- Exponer la evolución de las propuestas urbanísticas y de desarrollo urbano propuestas por Leonardo da Vinci.
- Analizar y posteriormente comparar las propuestas de Leonardo da Vinci con los desarrollos urbanos que se estaban llevando a cabo en el Renacimiento.
- Conocer los distintos Códices y Manuscritos donde Leonardo da Vinci reflejó sus estudios urbanísticos.

3. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La primera propuesta o intervención de Leonardo en el campo del urbanismo la realizó durante su estancia en el estudio de Andrea de Verrochio²⁷⁶ en la ciudad de Florencia y cuando aún no llegaba a la edad de 30 años (Año 1482). Se desconoce el motivo o las circunstancias que originaron ese estudio urbanístico, aunque es posible que fuera una propuesta iniciada a instancias del propio Leonardo. En esta época, la ciudad de Florencia era una urbe típicamente medieval con murallas de protección y una morfología urbana de calles estrechas e irregulares con escasas condiciones de salubridad.

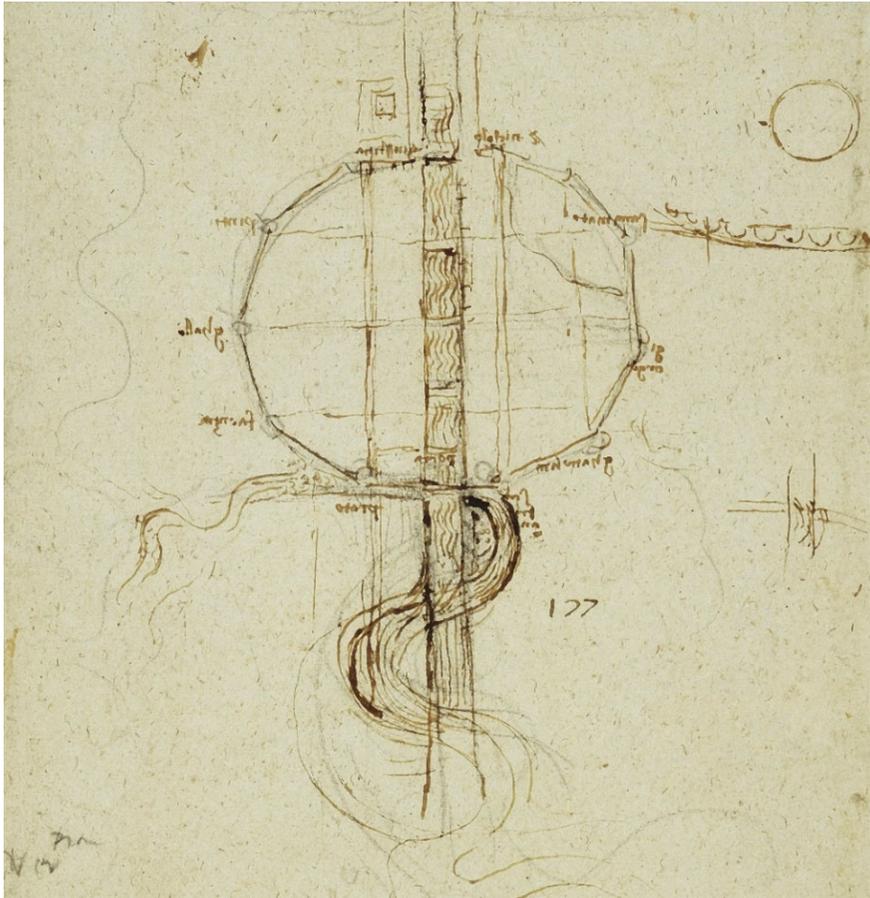
Aunque se dedicaba a varias cosas, nunca dejo de dibujar y hacer relieves, actividades que nutrían su fantasía más que cualquier otra. Cuando Ser Piero se dio cuenta de esto, consciente de la superioridad de su ingenio, tomo algunos de sus dibujos y se los llevó a su amigo Andrea del Verrocchio, y le rogó encarecidamente que le dijera si le parecía que Leonardo podría lograr algo si se consagraba al dibujo. Andrea se asombró al ver los admirables inicios de Leonardo y tranquilizó a Piero aconsejándole que lo instruyera, (Vasari, 2004: 472).

Es posible que tras sufrir la población alguna epidemia y coincidiendo con alguno de los paseos de Leonardo por esta, considerara la necesidad de estudiar y proponer un plan regulador²⁷⁷. Este debería alterar la morfología de la urbe y adaptarla a las propuestas de ciudades ideales que se estaban desarrollando en esos años (Pedretti, 1988). Un plan de modernización que la transformaría por completo y que pudo ser expuesto al propio Lorenzo el Magnífico para contar con su apoyo. Este plan quedó reflejado en el Códice Windsor, lámina 12681, (véase fig.1).

²⁷⁶ Para conocer los trabajos realizados por Leonardo en el taller de Andrea es necesario recurrir a lo indicado por el autor Vasari: "Y no ejerció solo una profesión, sino todas aquellas en las que intervenía el dibujo. Tenía una inteligencia tan divina y maravillosa, y era tan buen geómetra, que no solo practicó la escultura y la arquitectura, sino que quiso que su profesión fuese la pintura" (Vasari, 2004: 472).

²⁷⁷ Se define como plan regulador ya que si se observa la figura 1, la propuesta de intervención afecta a toda la ciudad de Florencia.

FIGURA 1. Propuesta plan urbanístico de Florencia. Códice Windsor, lamina 12681.



Fuente: Códice Windsor, lámina 12681.

En la misma se aprecia una ciudad de contorno amurallado poligonal de doce lados con puertas de entrada en los vértices del polígono. Leonardo hizo llegar las calles de la ciudad a los vértices del polígono. Junto a estas aparece el nombre de cada una de las puertas. La morfología urbana presenta una forma reticular mediante calles paralelas y perpendiculares al río Arno. Leonardo propone la desviación del río de tal forma que elimina el meandro, estableciendo un río con forma lineal (Firpo, 1963). No se aprecian espacios libres dentro de la trama urbana, más bien consiste en un desarrollo compacto y sin espacios. Esto no sería coherente con la ciudad existente ya que en el plan de Leonardo

no se aprecia el lugar de ubicación del Duomo de Florencia. La representación de Leonardo más bien parece un plan esquemático de lo que podría desarrollarse. Leonardo propone desviar el río Arno a la entrada de la ciudad. Esta idea solo podría tener un único sentido y era la de acelerar la velocidad de circulación del agua a su paso por el interior de la urbe. De esta forma, las basuras y porquerías se podrían tirar al río y rápidamente saldrían de la ciudad, por lo que se evitaría la generación y proliferación de epidemias y enfermedades.

No obstante, y aunque la propuesta pueda parecer un plan esquemático de desarrollo para la ciudad de Florencia se puede ver lo extraordinario de sus ideas en este campo. En la fecha de la propuesta tan solo se conocían los tratados de Vitruvio y León Battista Alberti. Ambos estaban exentos de documentación gráfica que corroboraran sus ideas teóricas. Tan solo la propuesta de Vitruvio contaba con la representación de la *ciudad protegida de los vientos* y que presentaba un trazado en retícula. Es decir, Leonardo no contaba con ningún modelo previo o propuesta gráfica en la que basarse para su plan de Florencia. Pero, además, hasta mediados del siglo XV la distribución habitual de las propuestas de ciudades era el plan radial y no es hasta esa fecha, cuando se empieza a utilizar un plan de distribución en retícula (Croix, 1960). Por tanto, para la propuesta urbanística de Florencia, Leonardo no tenía ningún modelo gráfico a seguir, además las teorías de los arquitectos de la época tendían a un modelo de ciudad radial. Leonardo utilizó este tipo de morfología adelantándose algunos años a las primeras propuestas con forma reticular y a la disposición de calles en las esquinas del polígono amurallado realizado por Francesco di Giorgio en su tratado del año 1500.

En el año 1483, Leonardo se trasladó a la ciudad de Milán para ponerse a las órdenes de Ludovico Sforza. Por entonces, la urbe contaba con aproximadamente 120.000 habitantes, muralla perimetral de protección, calles estrechas y tortuosas siguiendo un plan radial y condiciones de insalubridad elevadas. El propio Leonardo dejó constancia de estas condiciones de concentración mediante las siguientes palabras: “a modo di torme di capre” (Firpo, 1963: 64)²⁷⁸. Con respecto a los males urbanos que padecía la ciudad de Milán, escribió una alegoría en forma de fábula que dejó reflejada en el Códice Atlántico, folio 175v-a (citada en Firpo, 1963: 64-65):

Una pietra, novamente per l'acque scoperta, di bella grandezza, si stava sopra un certo loco rilevata, dove terminava un dilettevole boschetto, sopra una sassosa strada, in compagnia d'erbette, di vari fiori di diversi colori ornata, e vedea la gran somma delle pietre che nella a sé sottoposta strada collocate erano. Le venne desiderio di là giù lasciarsi cadere, dicendo con seco: Che fo io qui con queste erve? Io voglio con queste mie sorelle in compagnia abitare. E giù lassatasi cadere, infra le desiderate compagne finì suo volubile corso. E stata alquanto, cominciò a essere da le rote de'carri, dai piè de'ferrati cavalli d de'viandanti in continu travaglio; chi la volta, quale la pestava, alcuna volta si levava alcuno pezzo, quando stava coperta del fango o sterco di qualche animale, e invano riguardava il loco donde partira d'era, inel loco della soletaria e tranquilla pace. Così accade a quelli, che della vita soletaria e contemplativa vogliono venir a abitare nelle città, infra i pooli pieni d'infiniti mali²⁷⁹.

Entre los años 1484 y 1485 la ciudad sufrió una de las peores epidemias de peste de todo el Renacimiento, que la convirtió rápidamente en un

²⁷⁸ Traducción: a modo de rebaño de cabras.

²⁷⁹ Traducción, (citada en Franchetti, 1985: 567): Hubo una vez una hermosa piedra, de gran tamaño, que la acción del agua había dejado al descubierto, y que vivía en compañía de hierbecitas y de flores de diversos colores. Y viendo la gran cantidad de piedras colocadas en aquella calle, le vino el deseo de dejarse caer hacia abajo, diciendo para sí: ¿Qué hago yo aquí con estas hierbas?, yo quiero vivir en compañía de mis hermanas. Y dicho esto se dejó caer calle abajo, acabando su voluble carrera entre sus deseadas compañeras. Pero muy pronto comenzarían sus penas al sufrir las ruedas de los carros y las pisadas de los herrados caballos y de los viandantes; unos le hacían dar la vuelta, otros la hollaban, y, de vez en cuando, saltaba un guijarro; otras veces quedaba cubierta por el fango o el estiércol de algún animal. Y en vano miraba una vez y otra al lugar de donde había partido, a aquel lugar de su solitaria y tranquila paz. Así les ocurre a quienes, desde la vida solitaria y contemplativa, quieren ir a vivir a las ciudades, entre gentes llenas de infinitos males.

problema político y social del Ducado, de tal forma que la población disminuyó en 2/3 partes.

Ludovico encargó a Leonardo el estudio de los motivos que habían originado aquella epidemia tan dramática. Animándolo a que presentara un proyecto de ciudad alternativo para evitar que volviera a ocurrir. Un programa de renovación urbanística que mejoraría las condiciones higiénicas, de habitabilidad y que corregiría los males de la ciudad. Así, Leonardo y tras asegurarse que la consecuencia de aquella epidemia eran las condiciones de salubridad de la ciudad²⁸⁰, presentó su propuesta de ciudad ideal²⁸¹.

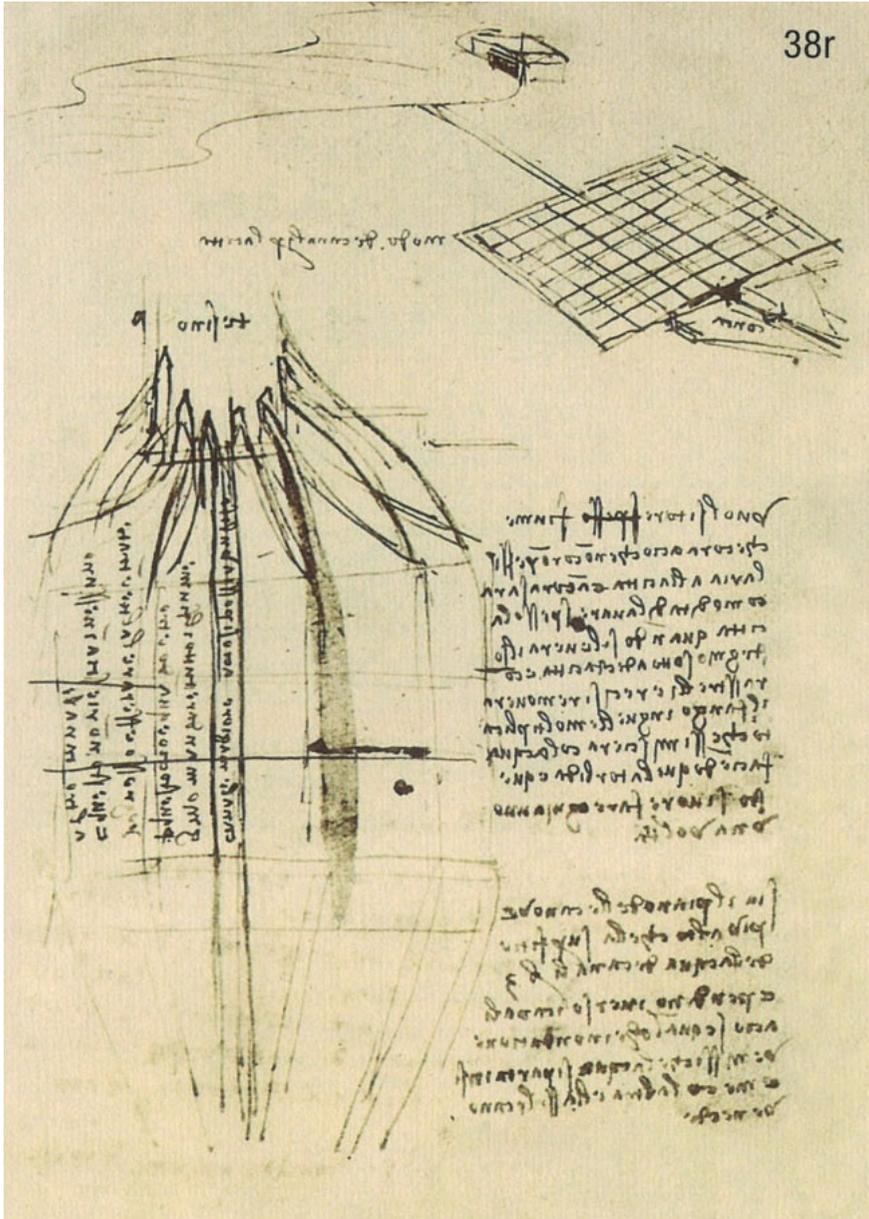
La mayoría de los autores establecen que Leonardo realizó una sola propuesta de ciudad ideal, sean los casos de Pedretti o Tagliagambara. Por el contrario, el autor Luigi Firpo establece que fueron dos las propuestas realizadas. Firpo las nombra como “città fluviale” y “pianni selezionati dall’altro”²⁸² (Firpo, 1963: 68). La “città fluviale” se encuentra reflejada en el manuscrito B, folio 38r, (véase fig. 2), escrito entre los años 1487 y 1489 en la ciudad de Milán.

²⁸⁰ El autor Cantone indica: “La pressione demografica, l’eccessiva densità edilizia, l’inquinamento dell’aria e delle acque, tutte cause di epidemie mortale” (Cantone, 1978: 70), Trad.: La presión demográfica, la excesiva densidad urbana y la contaminación del aire y del agua, todas causas de epidemias mortales.

²⁸¹ “Il Pacioli afferma che Leonardo aveva in progetto un trattato sull’architettura, di cui, probabilmente, avrebbero dovuto far parte le note gli schizzi “per una città ideale” contenuti nel Codice B” (Cantone, 1978: 65), (Trad. Pacioli indica que Leonardo había planeado un tratado de arquitectura en la que probablemente deberían aparecer los bocetos “para una ciudad ideal”, que figuran en el Manuscrito B); También lo afirma Heydenreich: “Tutta la tematica dell’architettura aveva in mente di ordinare e sistemare nella forma di un vero e proprio trattato” (Heydenreich, 1972: 39), (Trad. Todo el tema de la arquitectura que tuvo en mente ordenado y organizado en forma para un tratado).

²⁸² Traducción: ciudad fluvial y ciudad con distribución por plantas.

FIGURA 2. Ciudad ideal.



Fuente: Manuscrito B, folio 38r.

En la parte superior derecha del folio, aparece un trazado de canales en forma de retícula. El río principal llega a la segregación en retícula,

distribuye a todos los canales y vuelve a salir a su cauce, que sigue la dirección de entrada alejándose de la ciudad. Aparece la anotación de Leonardo "Modo de canali per la città" (Firpo, 1963: 68)²⁸³. En la parte de la izquierda, aparece un haz de canales paralelos cruzados por otros alineados perpendicularmente al eje del río. Este garantizaría la circulación del agua por la red de canales.

Canale maggiore a ciò si possi a un bisogno mandare tutto il fiume per questo, cioè quando è troppo grosso, e serare l'altre entrate; e questo non riescia in nessuno altro canale [.....] Invece l'ampia dicitura sulla destra chiarisce el concetto ispiatore: Vuolse torre fiume che corra, a ciò che non corompressi l'aria della città; e ancora sarà comodità di lavare spesso la città, quando si leverà il sostegno sotto a decta città e con rastrelli e recisi removerà il fango in quelle moltiplicato, che si mischierà co' l'acqua, facendo quella torbida; e questo si vore fare ogni anno una volta (Firpo, 1963: 68)²⁸⁴.

En la descripción de Leonardo solo se trata los trabajos a realizar en el canal para evitar el enturbiado del mismo. No indica ninguna otra cuestión con respecto a esta ciudad, ni en relación con sus calles, viviendas, palacios, espacios públicos, etc. Esta ciudad no aparece reflejada en ninguna otra lámina de sus Manuscritos. Por tanto, y en base a lo indicado, puede interpretarse como una distribución subterránea y no como una urbe en sí, coincidiendo de esta manera con la idea del resto de autores en relación a que se trataba de una sola ciudad. Además, Leonardo escribía sus códigos de derecha a izquierda y desde el final del libro hacia el principio. La ciudad fluvial viene representada en el folio 38r, mientras que el resto de documentación de esta aparece en los siguientes folios, es decir, con numeración más baja. Por tanto, puede interpretarse como una distribución subterránea y no como una urbe en sí, coincidiendo de esta manera con la idea del resto de autores en relación a que se trataba de una sola ciudad completa y distribuida en dos niveles.

²⁸³ Traducción: A modo de canales por la ciudad.

²⁸⁴ Traducción: Siendo una necesidad un canal mayor para mandar todo a través de él, es decir, porque cuando es demasiado pequeño, y no cabe por ningún otro canal . . . a lo que no deteriore el aire de la ciudad: y todavía así tener la comodidad de limpiar la ciudad a menudo, cuando se levantar el apoyo debajo de dicha ciudad y con rastrillos se removerá el fango, que se mezclara con el agua, haciendo aquella turbia; y esto se debe hacer una vez al año

La otra propuesta de ciudad ideal, la que el autor Firpo establece como “pianni selezionati dall’altro”, se encuentra desarrollada en los folios: 37r, 37v, 36r, 16r y 15v. El número de folios donde aparece es elevado en comparación con los estudios urbanísticos de la ciudad fluvial ya indicada. Leonardo pensó en una ciudad abierta y libre por lo que su propuesta consiste en una ciudad sin murallas de protección y sin puertas de acceso. La muralla es un elemento que constriñe la ciudad e impide su crecimiento y circulación. Leonardo obvió este elemento constructivo de gran coste para el gobierno y para los ciudadanos proponiendo la primera y única ciudad del Renacimiento sin muralla de protección, adelantándose 400 años a sus predecesores.

La propuesta consiste en un conjunto de diez ciudades iguales de baja densidad y con capacidad para 30.000 personas²⁸⁵ (Firpo, 1963: 66) cuya morfología urbana sigue la forma de una planta cuadrada o rectangular, atravesada por un sistema de canales, (similar a un campamento militar romano). Estos canales están alimentados por el río Ticino, por lo que el agua fluiría eficientemente y permitía no solo el suministro y el traslado de los habitantes y mercancías de una parte de la ciudad a otra, sino también la evacuación de aguas residuales hacia los ríos y mares (Pedretti, 1988).

El propio planteamiento de Leonardo supuso una importante revolución dentro del campo de la renovación urbana y el higienismo²⁸⁶, ya que

²⁸⁵ “E trarra di dieci città cinquemila case con trentamila abitazioni, e disgregherai tanta congregazione di popolo” (Firpo, 1966: 66). Traducción: Trazar diez ciudades de cinco mil casas con treinta mil habitantes y descomponerla en congregaciones.

²⁸⁶ El autor Cantone indica en relación con las ciudades satélite: “destinati ad accogliere la cittadinanza immigrata dalle campagne, servono ad assicurare la fedeltà dei contadini che “si collegano e si costringano” al principe, ma non dovranno alterare l'equilibrio del centro esistente; a tal fin vanno adeguatamente organizzati nel contesto regionale. L'inserimento di nuclei di espansione nel territorio è uno dei punti più importanti tra quelli prospettati” (Cantone, 1978: 78), (Trad.: Pretenden dar cabida a la ciudadanía inmigrante del país, sirven para asegurar la lealtad de los campesinos que “conectan y obligan” con el príncipe, pero esta circunstancia no debe alterar el equilibrio de la ciudad central existente; Para esto hay que organizar adecuadamente temprano el contexto regional. La inclusión de la expansión del núcleo en la región es uno de los puntos más importantes de los proyectados). Por tanto, Cantone indica que las ciudades satélites de Leonardo servirían para alojar a la población inmigrante que provenía del campo. Para realizar correctamente esta distribución es necesario organizar el desarrollo territorial mediante una previa planificación urbana.

planteó un esquema desconocido hasta ese momento²⁸⁷. Esta propuesta le otorgaba a Leonardo un excelente conocimiento de la planificación del territorio que le permitió anticiparse a su época. El único autor que propuso algo similar fue Baldassarre Peruzzi en su tratado *Trattato de Architettura Militare* escrito entre los años 1527 y 1530, aproximadamente 45 años después.

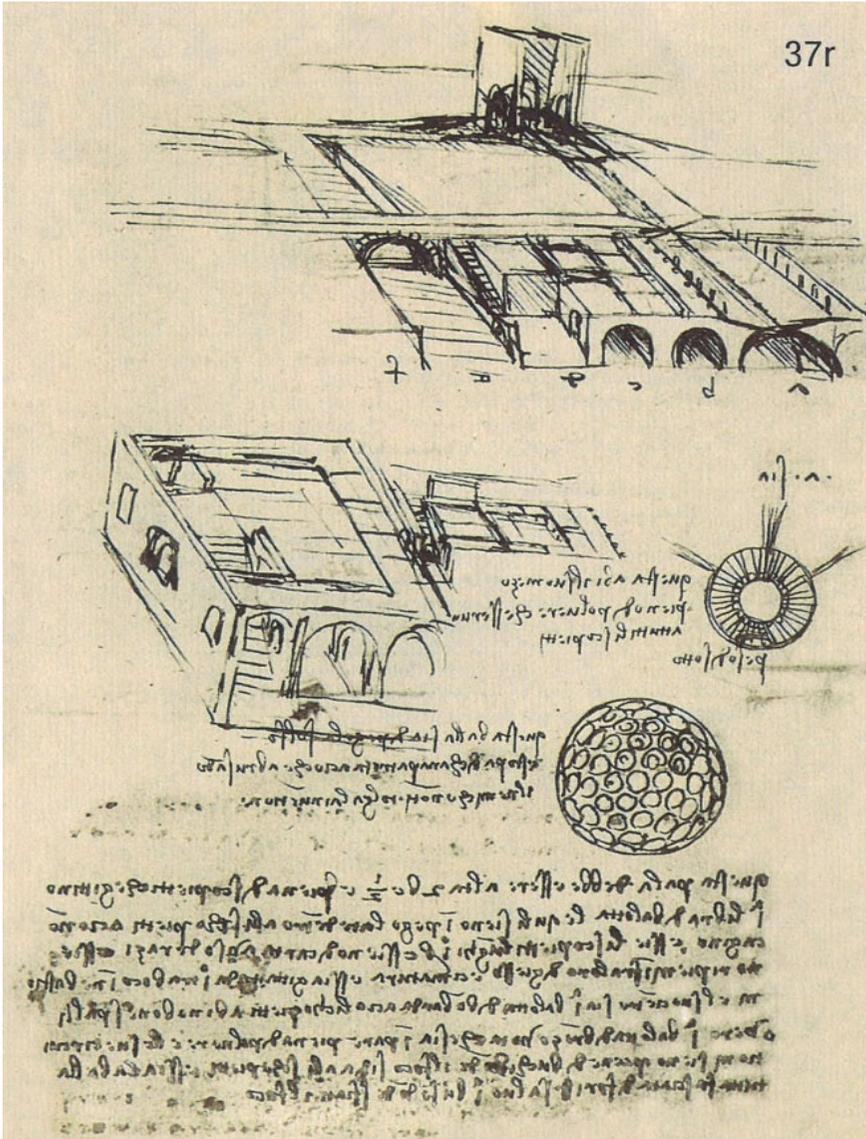
Las vías de comunicación y los canales se encuentran ubicados en dos niveles, el superior con vías abiertas y soleadas para el paso de personas. El inferior, oscuro y cerrado, con uso para el tránsito de mercancías y animales y ubicado a nivel de los patios inferiores de las viviendas, establos y de la zona ruidosa y comercial de la ciudad. Los viales del nivel superior se encuentran a una altura de 3,60 metros respecto al nivel del canal, lo que permite que las barcas puedan moverse ágilmente bajo los puentes. Presentan una pendiente hacia el centro del vial lo que permite la evacuación de aguas de lluvia al nivel inferior a través de unas rejillas ubicadas en el suelo. Estas, también permiten la entrada de luz y la ventilación (Firpo, 1963). El propio Leonardo indica:

Por las calles altas no deben pasar carros, ni cosas semejantes, sino solamente los gentiles hombres. Por las calles bajas deberán ir los carros y otras bestias de carga, para uso y comodidad del pueblo. Cada cosa deberá dar la espalda a otra, dejando la calle baja en medio (Franchetti, 1985: 570).

En el folio 37r (véase fig. 3), aparece un resumen de los distintos elementos del tejido urbano: nivel superior con edificios y calles peatonales; nivel inferior que incluye calles de transporte y canales. En la representación, las bodegas de los talleres se encuentran indicadas con las letras *b* y *c*, con la letra *d* los tribunales y las escaleras de los puntos de conexión, con *e* una calle baja, o quizás también un canal a cielo abierto cruzado por un puente (Firpo, 1963).

²⁸⁷ El autor Sisi lo confirma mediante el siguiente comentario: "profondamente l'urbanistica, nel suo aspetto moderno di tecnica ed arte tendenti all'organizzazione territoriale di una regione geografica ed umana" (Sisi, 1953: 25) (Trad. En la planificación urbana profunda, en el aspecto moderno de la técnica y el arte tiende a la organización de una región geográfica territorial y humana).

FIGURA 3. Ciudad ideal.



Fuente: Manuscrito B, folio 37v.

Es interesante como Leonardo contempla que los pórticos de las viviendas den directamente a los canales para así poder llevar las barcas con personas y mercancías hasta la base del edificio. Leonardo indica: “Per le vie soctrane si de`votare destri, stalle e simile cose fetide. Dall`uno

arco all'altro de'essere bracci trecento, cioè ciascuna via che recibe il lume dalle fessure delle strade di sopra” (Firpo, 1963: 75)²⁸⁸. Seguramente que Leonardo y a nivel arquitectónico pensó en viviendas con escaleras hasta el sótano, de tal forma que se pudiera acceder hasta los canales. De esta forma se podría realizar el transporte de personas y mercancías desde el interior de la vivienda, facilitando los procesos de carga y descarga.

Leonardo establece:

La faccia a-m darà il lume alle stanze; a-e sarà bracci sei, a-b fia bracci otto, b-c fia bracci trenta, acciò che le stanze sotto i portici siano luminose; c d f fia il loco donde si vadi a scaricare le navi nelle case. A volere che questa cosa abbi efeecto, bisogna, acciò che la nondazione de' fiume non mandassi l'acqua nelle cànove, è necessario elegere sito acomodato, come porsì vissino a uno fiume, il quale ti dia i canali che non si possino, nè per inondazione o sechezza delle acque, dare mutazione alle altezze d'esse acqué, e'l modo è qui di sotto figurato; e faci elezione di befiumi, che non intorbidino per piogge, come Tesino, Adda e molti altri. Il modo che l'acque sempre siteno a un'altezza, sarà una conce, com'è qui di socto, la quale fia all'entrare della terra, e meglio sare áquanto dentro, a ciò ch'e nimici non la disfacciessino (Firpo, 1966: 70)²⁸⁹.

Pero a su vez, establece relaciones métricas entre la anchura de las calles del nivel superior y la altura de los edificios colindantes. Para obtener una buena ventilación e iluminación de los viales peatonales, las calles deben tener una anchura igual o superior a la altura de los edificios. Leonardo desarrolla la propuesta de ciudad de tal forma que los viales presentan dimensiones iguales o superiores a la altura de los

²⁸⁸ Traducción: Por las calles subterráneas inferiores discorra miseria, establos y lugares fétidos similares. De un arco a otro deben ser trecientos brazos, que cada calle reciba la luz de las rendijas de las calles de encima.

²⁸⁹ Traducción: La cara a-M dará la luz a la estancia; a-e estará a seis brazos, a-b sea brazos abajo, b-c sea treinta brazos, para que por debajo los pórticos sean luminosos; c d f sea el lugar donde se van a descargar las barcas en las viviendas. Para que esta distribución sea practicable y que la inundación de los ríos no pueda penetrar en las bodegas, es preciso elegir una situación adecuada, como un lugar cerca de un río que pueda desviarse en canales en los que el nivel del agua no varíe en caso de inundaciones no de sequía. La construcción se muestra abajo; y elija un buen río, que no se enturbie con las lluvias, como el Ticino, el Adda y muchos otros. La construcción para forzar un nivel constante de las aguas será una especie de dársena situada a la entrada de la ciudad; o mejor aún, ya dentro de los límites de la ciudad, para que el enemigo no pueda destruirla.

edificios (Pedretti, 1988). También incluye grandes espacios públicos o zonas abiertas que permiten la respiración de la ciudad.

Algunos autores observan una posible estratificación social en la propuesta de dos niveles de la ciudad de Leonardo (Franchetti, 1985). La justificación a esta diferenciación social es argumentada en que los dos niveles de circulación no son solamente físicos sino también sociales. En base a esa diferenciación, la nobleza podría andar por las calles superiores y por el nivel inferior solo las clases bajas. Examinada la propuesta de Leonardo no se aprecia en ella nada con relación a esta posible estratificación social de la población. El establecer dos niveles de circulación: uno superior y limpio y otro inferior, no es suficiente como para asegurar que Leonardo proponía una diferenciación social entre clases. En su propuesta de ciudad ideal no se observa, ni existe constancia escrita, de ningún tipo de vivienda subterránea para albergar a clases sociales más bajas²⁹⁰. Este punto también es tratado por Franchetti aunque sus ideas y comentarios también desechan la teoría de una posible diferenciación entre clases.

Esta propuesta fue presentada a Ludovico Sforza²⁹¹ y no se tiene constancia que llegara a realizarse. Posiblemente por la gran envergadura de la misma, el excesivo coste económico que supondría la realización²⁹² o incluso la inestabilidad política que se vivía en ese momento en el

²⁹⁰ El autor Firpo contradice esta teoría, así: "Il piano delle strade basse non serba nulla di umiliante e di malsano: è semplicemente il piano dei servizi, dei trasporti, del lavoro, che si differenzia dal piano del passeggio, dello svago, del culto, della conversazione. . .", (Firpo, 1963: 80), (Traducción: El plano de las calles bajas no conserva nada de humillante ni de malsano: es simplemente el plano de los servicios, transportes y del trabajo, que se diferencia del plano de paseo, de la diversión, del culto, de la conservación. . .).

²⁹¹ "Come una arma ideologica funzionale al consolidamento del potere" (Cantone, 1978: 77), (Trad.: Como un arma ideológica funcional a la consolidación del poder). Opinión compartida por Benévolo en *Storia dell'architettura del Rinascimento*. Gius. Roma-Bari. 1973, pp. 257.

²⁹² "Que la falta de medios económicos, la inseguridad política, la inmadurez de los tiempos hicieron irrealizables, en aquella coyuntura concreta, los proyectos de Leonardo, y que él mismo, con la audacia de sus concepciones, la abundancia de sus ideas siempre cambiantes, la incapacidad de actuaciones metódicas y pacientes acaba al final por descorazonarse, es algo que es un hecho cierto: lo que no afecta, sin embargo, a lo concreto de sus planos, a su profundo enraizamiento en los problemas sociales de las aglomeraciones urbanas de su tiempo, a su carácter de respuesta concreta a problemas vividos y actuales" (Firpo citado en Seta, 2002: 58).

Ducado de Milán y que podría originar una intervención militar en cualquier momento (Pedretti, 1988).

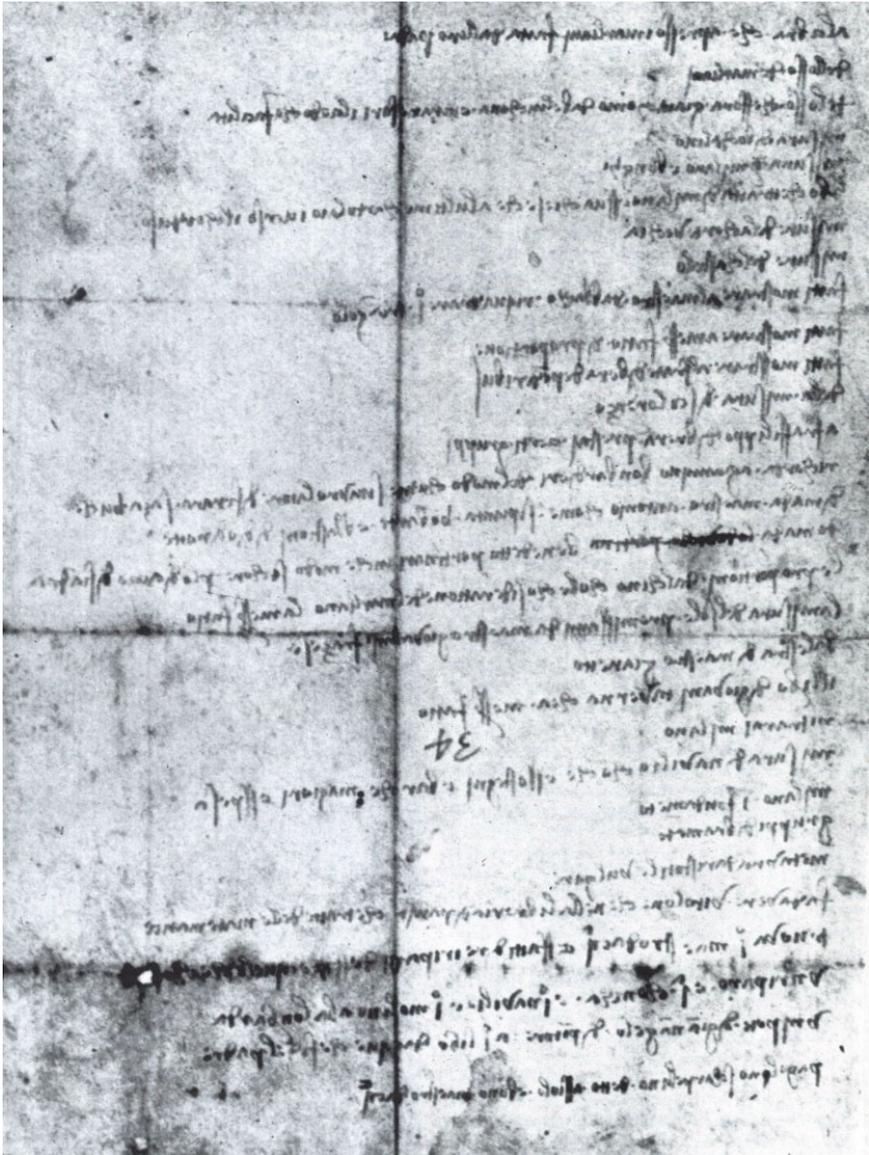
Con esta propuesta no materializable y los problemas sin resolver de las condiciones higiénicas de la ciudad de Milán, hicieron que Ludovico Sforza reclamara a Giuliano da Sangallo, para que trabajara sobre una nueva propuesta de renovación de la ciudad (Pedretti, 1988).

Giorgio Vasari confirma la estancia de Giuliano en la ciudad de Milán en el año 1492:

Lorenzo el Magnífico, siguiendo la tendencia de la época de hacer obras públicas que unieran utilidad y belleza, quiso, para aumentar la mucha fama que ya tenía construir la fortificación de Poggio Imperial Pidió a tal fin consejo a Giuliano y le confió el proyecto; se dio comienzo a las obras, logrando un resultado de excepcional belleza, tal como hoy podemos contemplarlo. Esta nueva obra aumentó aún más su fama, por lo que el Duque de Milán le llamó ante sí para que le hiciera el diseño de un palacio [. . .] Una vez terminado, Giuliano presentó su maqueta al Duque, que quedó maravillado ante el orden y la distribución de la profusa ornamentación, toda ella armoniosa y artísticamente emplazada. Poco después, una vez que se contó con todo lo necesario, se comenzaron las obras. Allí Giuliano pudo tratar con Leonardo da Vinci, que trabajaba para el Duque, y hablaron del vaciado del caballo que estaba haciendo. . . (Vasari, 2004: 513).

Leonardo se dio cuenta de la situación que vivía el Ducado de Milán y de la fama que podría darle a Ludovico la realización y desarrollo de un proyecto de gran envergadura para la reordenación de Milán. Por lo que Leonardo reinició los trabajos de dicho estudio, pero en esta ocasión aplicándolo a la ciudad existente. Para ello localizó planos urbanísticos de la época e inició los trabajos para la realización de un estudio topográfico. Es el propio Leonardo quien confirma dichos trabajos a través del folio 225r-b del Códice Atlántico (véase fig. 4) datado entre los años 1490 y 1492 (Pedretti, 1988).

FIGURA 4. Trabajos previos reordenación de Milán.



Fuente: Códice Atlántico, folio 225r-b.

En este folio, (véase fig. 4), Leonardo hace constar (Pedretti, 1988: 58):

“Misura di Milano e borghi”.

“Libro che tratta di Milano e su chiese che ha l’ultimo cartolaio inverso il Cordusio”.

“Misure della Corte Vecchia”.

“Misure del Castello”

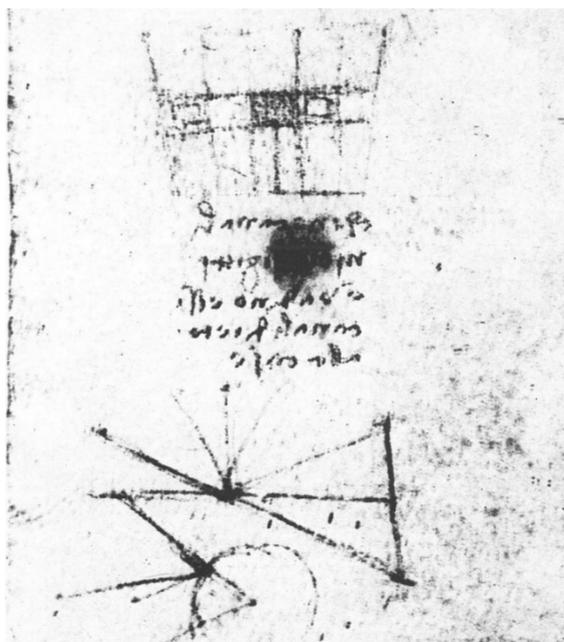
“Ritrai Milano”.

“Misura di Naviglio, conche e sostegni, e barche maggiori e spesa”.

“Milano in fondamento”²⁹³.

Las primeras representaciones de la ciudad de Milán quedaron reflejadas en el Manuscrito A, folio 114v datado del año 1492 y en el Códice Foster, folio 23v (véase fig.5) del año 1493.

FIGURA 5. Trabajos representación ciudad de Milán.



Fuente: Códice Foster, folio 23v

²⁹³ Traducción: “Medida de Milán y los burgos”. “Libro que trata de Milán y sus iglesias que tiene la última cartografía”. “Medida de la corte Vecchia”. “Medida del castillo”. “Representar Milán”. “Medida de Naviglio, cuenca y soporte, y barcas mayores y frecuentes”. “Milán en profundidad”.

En el folio 114v del manuscrito A, aparecen una serie de círculos tangentes como técnica de representación para el proyecto de futura ciudad. En el folio 23v del Códice Foster III, (véase fig. 5), se observa como Leonardo realizó la representación de una manzana típica ubicada en un barrio de Milán a modo de barrio tipo o como el autor Pedretti denomina “progetto pilota”²⁹⁴ (Pedretti, 1988: 60).

Posteriormente, se encuentran los folios 65v-b y 73v-a incluidos en el Códice Atlántico, (véase fig. 6). Estos folios son de vital importancia para evidenciar la existencia de su propuesta ya que Leonardo desarrolla no solo una propuesta urbana sino también una propuesta edificatoria. En la lámina de la izquierda se puede observar como Leonardo dibujó la planta esquemática de la ciudad de Milán utilizando el sistema de representación *Ludi Matematici*²⁹⁵ y una bonita perspectiva²⁹⁶, es lo que él nombraba como “Ritrai Milano”²⁹⁷ (Pedretti, 1988: 60), de manera que dicho plano serviría para los trabajos de campo a realizar y donde dejar constancia de las medidas obtenidas. Se sabe que dicha ilustración es de la ciudad de Milán por la representación en la parte central derecha del círculo interior, del campanario de la Iglesia de San Gotardo (Tagliagalamba, 2010).

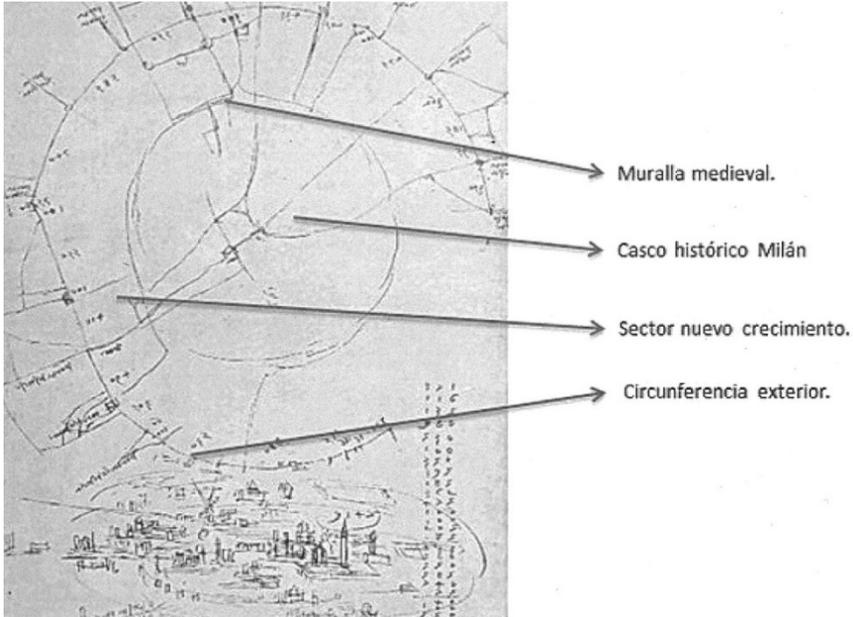
²⁹⁴ Traducción: Proyecto piloto.

²⁹⁵ Mediante esta técnica se puede obtener la representación gráfica de la ciudad partiendo de un punto central y midiendo las distancias a los edificios y calles. León Battista Alberti establece: “Nosotros imaginamos los rayos sutilísimos que parten de una cabeza, casi como un haz estrechamente apretado dentro del ojo [. . .] Algunos de estos rayos, llegando a los bordes de la superficie, determinan la medida de todas sus cantidades. Entre los rayos visuales existe uno llamado céntrico. Este, cuando llega a la superficie, forma en distintos puntos en torno a sí ángulos rectos e iguales [. . .] Pintura, pues será la intersección de la pirámide visual representada en una cierta superficie, con líneas y colores artificiosos” (Arévalo, 2000: 76-77).

²⁹⁶ La descripción de lo que se observa en la perspectiva, la indica el autor Gambi, (citado en Seta, 2002: 62): “Una perspectiva casi con forma de turbina, en la que quizá se pueden reconocer dentro de la muralla interna los edificios comprendidos entre la construcción ya avanzada de la Catedral y el patio Ducal cerca del que se levanta el elegantísimo campanario de San Gotardo. Y arriba, en los límites de la muralla medieval, probablemente una cita al castillo”.

²⁹⁷ Traducción: Retrato de Milán.

FIGURA 6. Trabajos representación ciudad de Milán.

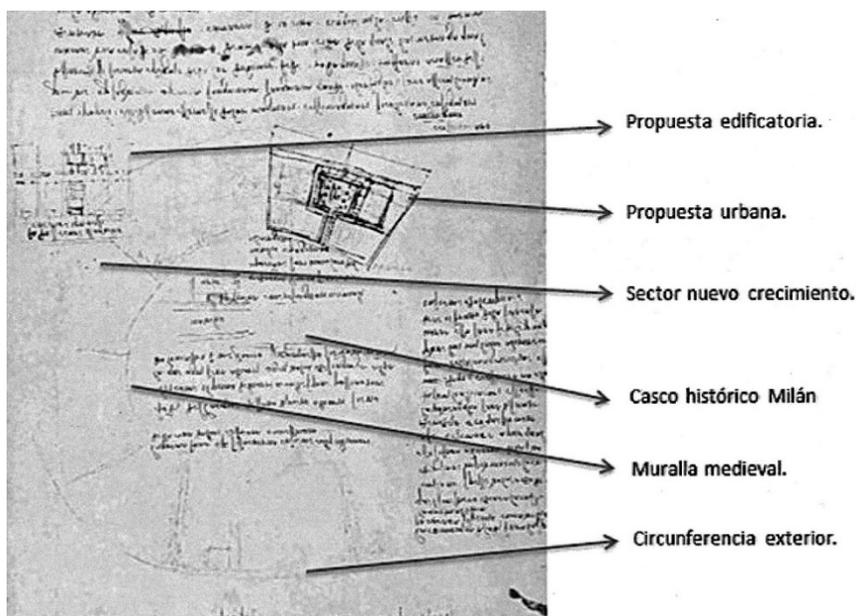


Fuente: Códice Atlántico, folio 73v-a modificados.

En la imagen se pueden apreciar dos circunferencias concéntricas divididas en secciones. La interior representa el límite del casco antiguo de la ciudad, coincidente con la muralla de protección de la época medieval. La segunda está ubicada hacia el exterior y cuyo espacio con la primera determina las zonas de nuevo crecimiento de la ciudad. Las secciones de las circunferencias son coincidentes con las calles que parten de forma radial de las puertas principales de la ciudad. El espacio de nueva creación es donde Leonardo centró sus esfuerzos para establecer una propuesta de ciudad que cumpliera con las condiciones higiénicas y de salubridad impuestas por Ludovico. Se sabe que fue utilizado como trabajo de campo porque anexas al segundo círculo se observan las medidas tomadas por Leonardo y sus ayudantes. Junto a las carreteras de salida de la urbe, Leonardo escribió el nombre del pueblo o ciudad hacia donde se dirigían con el objetivo de disponer de la mayor información posible en el plano.

En el folio 65v-b (véase fig. 7), se observa como vuelven a aparecer representadas las dos circunferencias y como en el espacio existente entre ambas aparece la propuesta de reordenación urbanística de Leonardo. Este utilizó el color rojo para la representación de la ciudad y la pluma negra para el desarrollo propuesto. La zona representada en negro es identificada por Carlo Pedretti como el área urbana que se extiende entre Puerta Tosa y Puerta Romana. Esta ubicación es confirmada por la representación, en la parte central de la ciudad, del convento de San Pietro que Leonardo reflejó con claridad (Pedretti, 1988).

FIGURA 7. Trabajos representación ciudad de Milán.

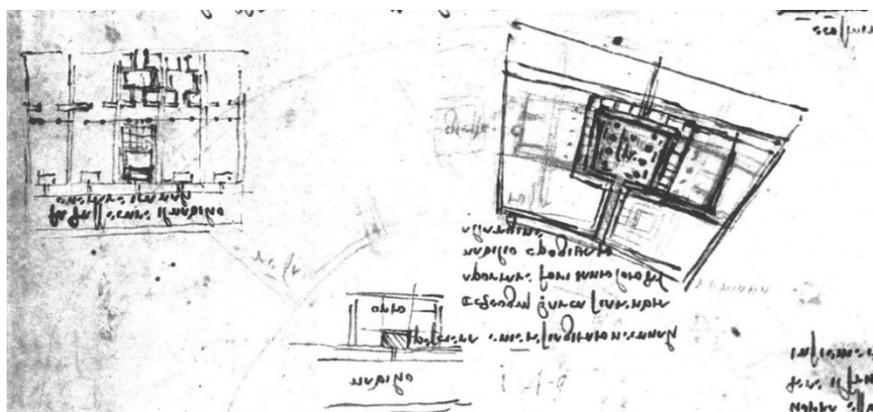


Fuente: Códice Atlántico, folio 65v-b modificados.

La propuesta urbanística que realizó Leonardo consiste en el desarrollo de un sector que presumiblemente se copiaría a lo largo de los 360° de la circunferencia, con un estilo similar a las propuestas de ciudades realizadas en fechas anteriores por los arquitectos Vitruvio y Filarete. El desarrollo urbanístico del módulo, (véase fig. 8), que propuso Leonardo para la ciudad de Milán consiste en una gran plaza central porticada en sus lados y cuyo destino principal es el de ubicar el mercado. Este

fenómeno se confirma por la palabra compra que Leonardo escribe en su interior. El resto de la zona es un conjunto de calles, canales y manzanas dispuestas simétricamente a la plaza central (Pedretti, 1988) y que permiten una fácil comunicación no solo, entre los distintos lugares situados dentro del módulo sino también entre las nuevas zonas de crecimiento de la ciudad.

FIGURA 8. Modulo urbanístico de Milán.



Fuente: Códice Atlántico, folio 65v-b ampliado.

La idea de Leonardo se basa en una red de canales que se incluyen dentro de la red viaria de la ciudad con el objetivo de favorecer el riego, el desagüe y la comunicación de la ciudad. Esta propuesta rompió por completo con su propuesta anterior de *città ideale*. Es evidente que la propuesta anterior se corresponde con una ciudad de nueva creación y esta segunda se adapta a la morfología urbana de Milán. Por tanto, esta última propuesta podría incluirse dentro de las teorías de ciudades radio concéntricas que se venían desarrollando en el Renacimiento y cuyos máximos exponentes fueron Vitruvio y Filarete. No obstante, la propuesta de Leonardo presenta una diferencia muy importante con respecto a las de estos y es que no contempla la idea de la muralla. Las murallas garantizan la seguridad de los habitantes, pero impiden el normal crecimiento de las ciudades. Por lo tanto, Leonardo rompió con ese modelo de ciudad ideal que se desarrollaba en el Renacimiento y por el cual las ciudades ideales contaban con muralla de protección. Pero este

cambio es aún más importante, ya que, aunque esta tradición de protección de las ciudades se desarrollaba en el Renacimiento, venía arraigada de la Edad Media, por lo que la propuesta de Leonardo adquiere un valor mayor, ya que no solo rompe con esa tradición renacentista, sino que también con la idea de seguridad que venía desarrollándose desde siglos atrás.

La propuesta de desarrollo aplicada a la ciudad de Milán abandona el modelo de desarrollo medieval²⁹⁸ que contaba con calles estrechas e irregulares y una escasez generalizada de espacios públicos abiertos. No obstante, sigue en cierta medida algunas ideas y teorías de los arquitectos renacentistas. Es evidente que este proyecto de ciudad aplicado a Milán implicaba la demolición y la rehabilitación de las zonas más antiguas de la ciudad. Pero además, permitía la construcción de nuevas calles e instalaciones que conllevaría el embellecimiento de la misma (Firpo, 1963). De esta forma y con estas premisas, Ludovico aprobó un programa que establecía la modificación de la ciudad. Entre las medidas que se incluían para conseguir el citado objetivo estaba la demolición del primer pórtico de fachadas de los edificios existentes, de tal forma que se conseguía una mayor amplitud en las calles para el paso de personas y vehículos²⁹⁹. Este plan de ordenación de la ciudad de Milán tenía dos puntos importantes: la Piazza del Duomo cuya ordenación fue decretada en 1491 y la piazza junto al Castillo Sforzesco cuyo desarrollo fue decretado en 1492. Estos espacios se convirtieron rápidamente en una de las mejores zonas de la ciudad, por lo en un breve periodo de tiempo se procedió por parte de las clases altas de la sociedad a la construcción de grandes casas-palacios (Pedretti, 1988).

²⁹⁸ Según indica el autor Cantone: "Nel caso della ristrutturazione urbana di Milano, egli propone un ampliamento della città dove il punto nodale della composizione è costituito dal núcleo medievale; la zona antica e quella di nuovo impianto appaiono collegate alla creazione di nuovi poli di attrazione commerciale, centri satelliti atti ad allentare la pressione demografica nel centro" (Cantone, 1978: 72), (Trad. En el caso de la reestructuración urbana de Milán, él propone una ampliación de la ciudad donde el punto nodal de la composición está constituido por el núcleo medieval, al cual se le añaden una serie de nuevos polos de atracción comercial, que disminuyen la presión demográfica del centro) (Arévalo, 2000: 246).

²⁹⁹ El autor Pedretti indica que en el libro titulado *Storia di Milano* de Bernardino Arluno, publicado en 1530, aparece una narración detallada de las obras de renovación urbana llevadas a cabo por Ludovico en Milán (Pedretti, 1988: 74).

Con este proyecto, Leonardo intentó otorgar una grandeza a Ludovico Sforza³⁰⁰, mediante la obtención de beneficios económicos, políticos y sociales. Así, en la parte superior de la lámina 65v-b, (véase fig. 8), afirma:

La prima fama si fa eterna insieme colli abitatori della città da lui edificata o accresciuta (Pedretti, 1988: 60)³⁰¹.

Es decir, la grandeza que supone la realización de un proyecto que implicaba la realización de las obras de remodelación de la zona intramuros y por las zonas de nuevo crecimiento. En la propuesta de Leonardo todo debía ser bello y rico:

Quel forestiero che arà la casa in Milano, spesse volte accaderà che, per istare in più magno loco, esso si farà abitarore della sua casa; e chi mura ha pur qualche ricchezza; e con questo modo la poveraglia sarà disunita da simili abitatori; e sé essi e'dazi cresceranno, e la fama della magnitudine (Pedretti, 1988: 63)³⁰².

No se tiene constancia de que dicho proyecto fuera llevado a la práctica, ni el motivo por el cual Ludovico no lo tuvo en cuenta para los futuros desarrollos urbanísticos de la ciudad. Pero le han supuesto a Leonardo ser considerado como un excepcional pensador y diseñador del futuro (Mila, 2006).

Posteriormente, la ciudad de Milán sufrió ampliaciones y en ningún caso estas se asemejaban a la propuesta de Leonardo, aunque el autor Luigi Firpo indica con respecto a esas intervenciones:

³⁰⁰ "Cui si concentra il triplice ruolo di protettore, mecenate e committente" (Gombrich, 1937: 51), (Trad. Que concentra el papel de protector, mecenas y cliente de Leonardo). Tales argumentos pueden consultarse en Gombrich. E. "Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento". Leonardo Arte. Torino. 1937, pp. 51-83.

³⁰¹ Traducción: La primera fama se hace eterna junto con los habitantes de la ciudad edificada o ampliada por él.

³⁰² Traducción: Ese extranjero que construya su casa en Milán, para vivir en un lugar más grande vivirá en su propia cada; y también quien construye tendrá alguna riqueza; y de este modo se alejará a la plebe de dichos habitantes; y además aumentará los impuestos y la fama de grandeza.

Le mura scompaiono insieme alla concezione stessa della città-fortezza, della minacciosa rocca che protegge il sovrano e ne assicura il dominio: al di là delle cortine di pietra un tempo innalzate per resistere agli assedi dilaga finalmente la pacifica vita urbana, quasi presentando una più diffusa sicurezza politica e il trapasso dalle signorie dei tirannelli allo stato moderno (Firpo, 1966: 66)³⁰³.

¿Se trataría de la propuesta de Leonardo?.....

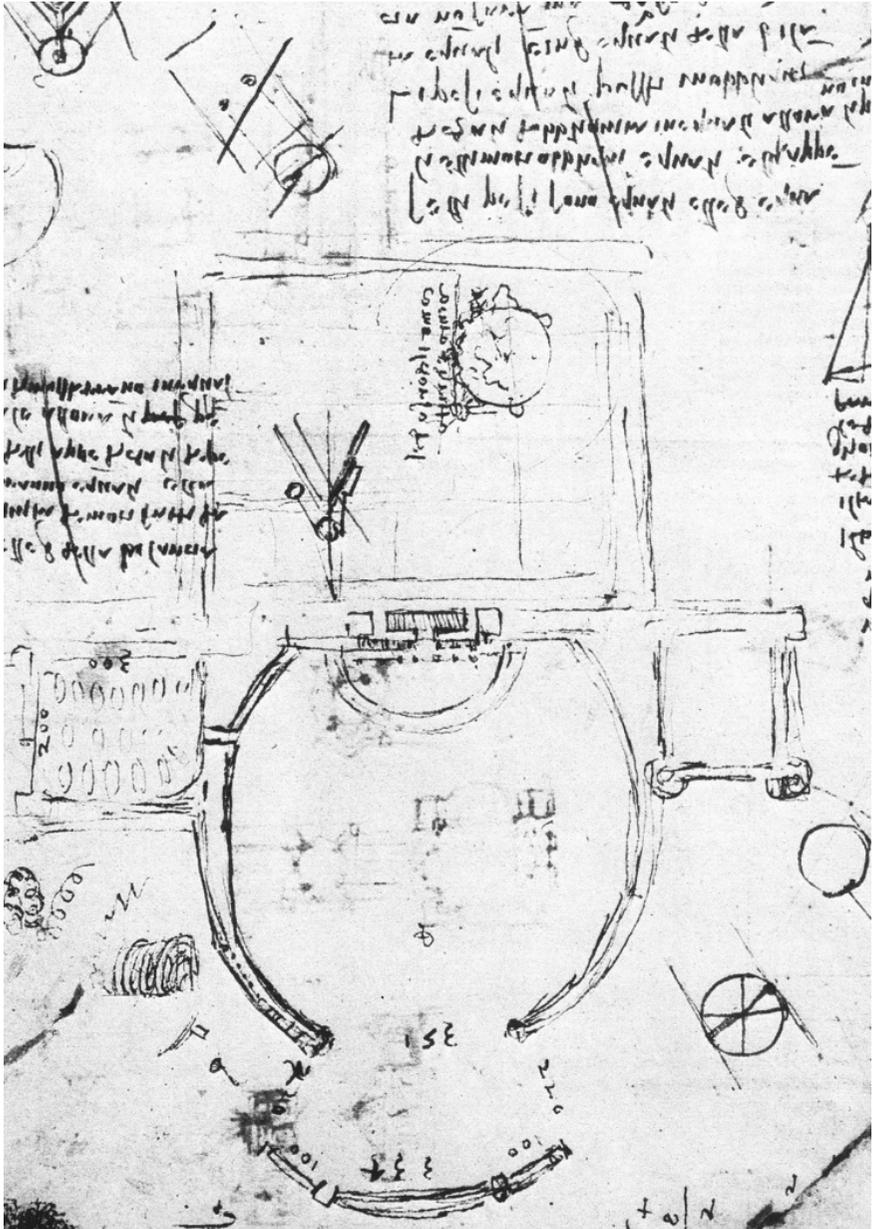
Todavía se le asigna a Leonardo su participación en dos proyectos urbanísticos más. Estos consistirían en la ordenación urbanística del puerto de Civitavecchia en Roma y la ordenación urbanística junto al nuevo Palacio Medici en la ciudad de Florencia.

En el año 1508 se le asignó a Bramante la realización de las nuevas estructuras portuarias del puerto de Civitavecchia de Roma. Este fue de los últimos proyectos en los que intervino Bramante ya que falleció en el año 1514. Leonardo se trasladó en el año 1513 al puerto de Roma con el objetivo de seguir los trabajos de su amigo o para sustituirlo tras su fallecimiento. Bramante deseaba recrear un puerto de la época clásica y cuya representación aparecía en las monedas romanas. Leonardo reflejó la citada intervención en los folios 63v-b y 271r-f del Códice Atlántico (Pedretti, 1988).

En la parte inferior del folio 271r-f, (véase fig. 9), se aprecia la planta del puerto de Civitavecchia, con unas indicaciones que tratan temas relacionados con el tejido urbano: la dársena, la fortaleza y el muelle.

³⁰³ Traducción: Las murallas desaparecieron junto a la propia concepción de la ciudad-fortaleza, de la roca amenazante que protege el soberano y le asegura el dominio: tras las cortinas de piedra un día alzadas para resistir a los asedios se propaga finalmente la pacífica vida urbana, casi presintiendo una difusa seguridad política y el traspaso de las señorías de tiranía al estado moderno.

FIGURA 9. Propuesta plan urbanístico de Civitavecchia



Fuente: Códice Atlántico, folio 271r-f.

Leonardo contempla una dársena con forma elíptica, cuyo acceso se realiza mediante dos bocanas, una en el lado izquierdo y otra en el lado

derecho de la dársena. En el lateral derecho del puerto se refleja la fortaleza con forma rectangular y torres circulares en las esquinas. En el lateral de la izquierda y conectado al puerto aparece un pequeño espacio con forma cuadrada que representa el puerto de pescadores. Leonardo no solo representó las instalaciones portuarias, sino que reflejó de forma esquemática la morfología urbana de las calles y viviendas que se encuentran en el núcleo urbano anexo al puerto. Es un núcleo amurallado, con distribución reticular y con una plaza en la parte central, muy similar a las propuestas de ciudades ideales que se estaban desarrollando en ese momento en Italia. Para estos estudios, Leonardo recuperó las características morfológicas de ese primer plan urbanístico de la ciudad de Florencia. Ambos consisten en núcleos urbanos amurallados de forma poligonal y distribución en retícula. No obstante, esta última presenta una plaza central, elemento que no aparecía en la ciudad de Florencia (Pedretti, 1988) y que motivaba que se interpretara como una simple representación de la urbe sin un destino urbanístico específico.

Es evidente que la propuesta del puerto no tiene nada que ver con las excelentes propuestas ya realizadas de *cittá idèale* y *Milán*. La propuesta urbanística de la ciudad de Florencia fue la primera realizada por Leonardo, por lo que puede ser entendible la evolución experimentada entre esta y la *cittá idéale*. Pero resulta sorprendente como posteriormente a los brillantes estudios de la ciudad ideal, Leonardo recupere esa simpleza inicial.

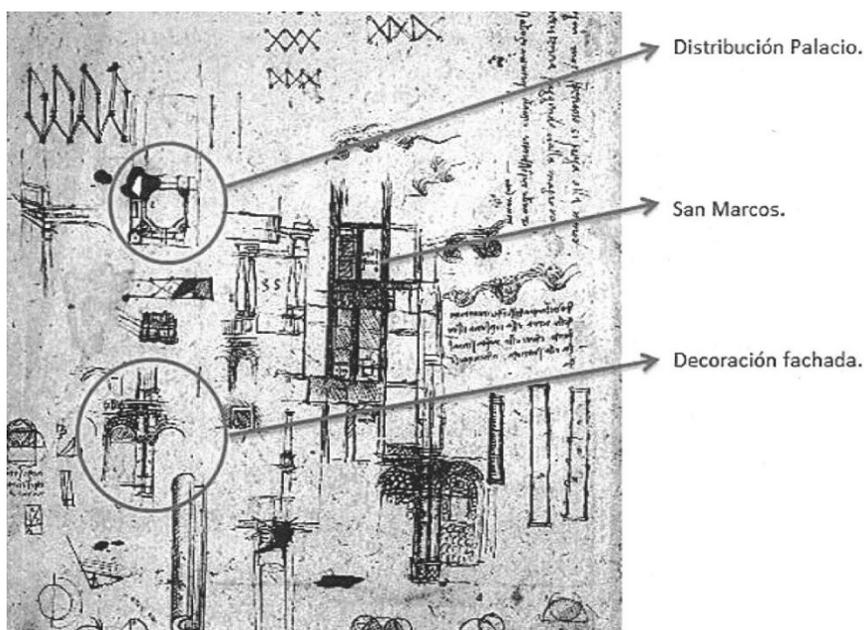
Los estudios del puerto de Civitavecchia siguen las mismas líneas simples y de trazado reticular que Florencia, por lo que algunos autores también los consideran como *representaciones* o *simples estudios*. Seguramente es así, ya que el puerto no aparece en ninguna otra lámina de Leonardo y tras examinarla es indudable su simpleza. A esto se une que fue Bramante el elegido para la construcción de dichas instalaciones en el año 1508. Leonardo se trasladó junto a él, cinco años más tarde, por lo que es posible que el diseño original fuera de Bramante. Por estos motivos y siguiendo lo establecido por Pedretti, este proyecto puede interpretarse como una “*rappresentazione archeologica*”³⁰⁴

³⁰⁴ Traducción: representación arqueológica.

(Pedretti, 1988: 246) del puerto, sin más funciones que las del propio estudio y representación.

Los últimos estudios en materia urbanística son los correspondientes a la realización del nuevo Palacio Medici que se le encargó a Leonardo en el año 1515. El nuevo gobernador de la ciudad, Lorenzo del Piero de Medici y para conmemorar la recuperación de la ciudad por parte de la familia Medici, deseaba un nuevo Palacio junto al antiguo y frente a la Piazza de San Lorenzo que demostrara la hegemonía de la familia en la urbe. Leonardo dejó constancia del palacio y del desarrollo urbanístico en el Códice Atlántico, folio 315r-b, (véase fig. 10).

FIGURA 10. Propuesta plan urbanístico de Florencia



Fuente: Códice Atlántico, folio 315r-b modificado.

En el folio indicado, Leonardo representó los alrededores del palacio. La zona grafiada incluyó las calles que van desde el Duomo de Florencia hasta el Monasterio de San Marcos, que es indicado por Leonardo con la palabra “San Marcos” (Pedretti, 1988: 257) en una manzana. Tres calles sombreadas son paralelas entre sí y el gran espacio que

coincide con la Plaza de San Lorenzo marcan los límites de la zona de actuación. El plan contempla la ampliación de la Plaza de San Lorenzo, lo que implicaría la demolición de la iglesia de San Giovanni. Leonardo sabe de la repercusión de dicha iglesia dentro de la ciudad por lo que plantea reconstruirla en un lado de la nueva plaza junto a los dos palacios Medici (Pedretti, 1988). La morfología urbana que plantea para este nuevo proyecto en el centro de Florencia es mediante un trazado reticular. Leonardo insiste en esa transformación del casco histórico mediante la implantación de un trazado reticular.

Al igual que la propuesta de la ciudad de Florencia y el puerto de Civitavecchia, esta ordenación urbanística aparece en un solo folio y tras observarla se puede indicar que se asemeja a una representación esquemática de trazado reticular. No existe más información o documentación de dicho proyecto en los Códices de Leonardo lo que induce, y al igual que el puerto de Civitavecchia, a que puedan tratarse de simples estudios.

4. CONCLUSIONES

A Leonardo le interesaba la arquitectura y el urbanismo y en sus propuestas se observa la misma seriedad e ingenio que en el resto de los estudios de otras áreas en las que es considerado como excepcional. La manifestación más paradigmática de la arquitectura es la ciudad y su propuesta de *città idèale* es considerada como excepcional y de una brillantez majestuosa. Se adelantó 400 años a su tiempo, lo que le otorga el reconocimiento de ser un urbanista excepcional. Luigi Firpo lo califica como “è veramente il primo urbanista moderno”³⁰⁵ (Firpo, 1963: 64), que implica no solo considerar a Leonardo como el que promovió el cambio del urbanismo de la época y que posibilitó el desarrollo del urbanismo moderno, sino que disponía de las habilidades y conocimientos necesarios para ser tratado como un excepcional arquitecto, al igual que otros autores de la época. En sus estudios no solo demuestra sus conocimientos en arquitectura, sino que también aplica

³⁰⁵ Traducción: El primer y verdadero urbanista moderno.

sus conocimientos en ingeniería civil, geografía, hidráulica, medio ambiente y economía.

Se puede decir que, en materia urbanística, Leonardo realizó dos tipos de estudios: por un lado los calificados por diversos autores como simples, sean los casos del plan urbanístico de Florencia, puerto de Civita-vecchia o desarrollo del centro de la ciudad de Florencia. Por otro lado, sus excepcionales propuestas de *cittá idéale* y su aplicación a la ciudad de Milán. Las propuestas calificadas como simples consisten en representaciones gráficas que siguen los parámetros de otros autores anteriores a Leonardo y que sin desmerecerlas no incluyen ninguna aportación nueva a lo ya desarrollado hasta esos años. Pero las propuestas de *cittá idèale* y su aplicación a la ciudad de Milán suponen una revolución, un cambio en los estudios y en las soluciones que se venían desarrollando hasta ese momento. Leonardo rompió con el estilo tradicional de ciudad amurallada y propuso una ciudad abierta y libre con grandes espacios públicos.

Pero estas condiciones aplicadas a sus nuevas urbes no solo permitían un adelanto en los elementos físicos sino también en los psíquicos. Su propuesta se adelantó a las teorías higienistas, de descongestión del tráfico, de la planificación y de la concentración del territorio desarrolladas posteriormente durante el siglo XIX y cuyos máximos exponentes fueron Haussmann, Ildefonso Cerdá, Giuseppe Poggi, Eugene Henard, Camillo Sitte o el propio Le Corbusier.

Leonardo es y debe ser considerado como el que promovió el cambio del urbanismo de la época y posibilitó el desarrollo del urbanismo moderno corrigiendo los desmanes higiénicos y ambientales de las ciudades.

5. REFERENCIAS

AA.VV. (2010). Il laboratorio di Leonardo nella città idéale. Milano: editorial il laboratorio di Leonardo 3..

ANNA, H. (2006). Leonardo da Vinci, cuadernos. Barcelona: ediciones Parragón.

- Arévalo, F. (2000). La representación de la ciudad en el renacimiento: levantamiento urbano y territorial. Tesis Doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Sevilla.
- Benévolo, L. (1969). La città italiana del Rinascimento. Milán: Il polifilo.
- Benévolo, L. (1978). Historia de la arquitectura del Renacimiento. Barcelona: editorial Gustavo Gili.
- Cantone, G. La città di Marmo. Di Alberti a Serlio la storia tra progettazione e restauro. Roma: oficina edizioni
- Croix, H. (1960). Military architecture and the radial city Plan in Sixteenth Century Italy. The Art Bulletin. XLII, volumen 42, número 4, pp 263-290. 1960.
- Docci, M. (1976). Storia dil rilevamento architettonico e urbano. Roma: editori Laterza.
- Firpo, L. (1963). Leonardo architetto e urbanista. Unione tipográfico- Editrice Torinese, Turin.
- Firpo, L. (1975). La città idèales del Rinascimento urbanística e society. Turin: unione tipográfico-editrice torinese.
- Franchetti, V. (1985), Historia del urbanismo: Siglos XIV y XV. Instituto de estudios de administración local, Madrid.
- Guidoni, E. (1978). La città europea. Milán: editorial electa.
- Mila, M.a. (2006). Leonardo: Diseñador del futuro, Conferencias “arquitectura y Naturaleza”. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.
- Morris, A. (2007). Historia de la forma urbana. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pedretti C. (1988). Leonardo Architetto, Ediciones Electa, Milán.
- Rosenau, H. (1986). La ciudad ideal, la evolución arquitectónica en Europa. Editorial Alianza. Madrid.
- Seta, C. (2002), La ciudad europea del Siglo XV al XIX. Ediciones Itsmo. Madrid.
- Simoncini, G. (1974). Città e società nel Rinascimento. Turin: Einaudi.
- Tagliagambe S. (2010). Leonardo&L Arquitectura. CB Edizioni, Poggio a Caiano.
- Vasari, G. (2004). Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri (edición consultada: La vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos. Traducción de Lucian Bellosi y Aldo Rossi). Editorial Cátedra. Madrid.
- Vera, A. (2012). La arquitectura militar del Renacimiento a través de los tratados de los siglos XV y XVI. Tesis doctoral dirigida por Juan Noguera Giménez. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

CRUZAMENTO DE TESTEMUNHOS QUINHENTISTAS SOBRE FORMAS DO CORPO SOCIAL GERIR A PRODUÇÃO EM PROVEITO DA *RES PUBLICA*

MARIA LEONOR GARCÍA DA CRUZ
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Centro de História da Universidade de Lisboa

1. INTRODUÇÃO

Homens de bastidores, experientes no conselho político, nas finanças, na guerra ou na administração, alvitram no século XVI em Portugal sobre uma sociedade que se revela aberta à mobilidade social³⁰⁶. Fazem-no, note-se, contrastando com análises críticas, sobretudo de índole sociomoral, que parecem defender uma sociedade cristalizada ideologicamente em ordens sociais, arcaizante, espelhada, contudo, em textos normativos, em que o sangue e a linhagem, mais do que as funções exercidas, perpetuam o estatuto social.

Fazem-no não deixando de também emitir juízos de valor sobre a ambição ou a cobiça que norteiam certas condutas dos portugueses que procuram a promoção social, ora dedicando-se a funções ligadas à casa real, obtendo com isso, mais cedo ou mais tarde, o favor régio, ora, num espírito bem mais individualista, e, aliás, pouco produtivo, enriquecendo à custa de outrém, tornando-se notáveis.

Atentos à sua contemporaneidade e a uma nova realidade socioeconómica, admitem tais testemunhos as mudanças decorrentes em grande parte da Expansão de um império ultramarino e do concomitante desenvolvimento de mecanismos que geram novas fontes de redistribuição de rendimentos. Nessa sociedade quinhentista que observam,

³⁰⁶ Fenómeno comprovado em estudos sobre o período moderno (J.C. Pereira, 1998; Loureiro, 2015).

também eles, do ponto de vista ético (moral e politicamente), parece a riqueza então confundir-se com honra e prestígio, a nível individual e colectivo.

No século XVI ocorreram, assim, mais testemunhos do que aqueles poetas, cronistas e moralistas habitualmente citados no século XIX por historiadores e políticos ao pretenderem, com passagens incompletas ou descontextualizando as respectivas obras, fazer de Garcia de Resende, Gil Vicente, Sá de Miranda ou António Ferreira, entre outros, provas vivas da decadência nacional no período moderno. Já tivemos oportunidade de desconstruir tais observações oitocentistas em outro estudos (Cruz, 1998 e 2000).

Trazemos no presente artigo precisamente testemunhos raramente notados, que com os acima citados se podem cruzar, assim como entrecruzar, sobre matérias que viriam a caracterizar-se nos séculos seguintes como índices de desenvolvimento por parte de diversos observadores atentos da realidade portuguesa.

Por outro lado, ao falar-se de *res publica* remetemos para o conceito político secularizado muito usado pelos renascentistas, embora residualmente continue a projectar-se e a viver-se nos tempos contemporâneos da centúria de Quinhentos a herança da *respublica christiana*, concepção persistente em cosmovisões do século XVI (Guenée, 1987), apesar da consolidação de uma Europa dividida (na expressão de Elliott, 1985) pelas cisões agudizadas em termos de profissões de fé e de conflitos internacionais.

Relacionado com a *res publica* deve considerar-se igualmente a consciência nacional (na expressão de Martim de Albuquerque, 2016; Marccoci, 2019) reflectida em conceitos como o de reino ou o de pátria, assumidos aliás por uma Coroa que reconhece a superioridade da Lei e do bem público, mesmo quando assume a necessidade de defender direitos próprios e imposições tributárias para a conservação do próprio Estado (Cruz, 2019)³⁰⁷.

³⁰⁷ Como já foi frisado em Cruz, 2019, poderá o rei, se for de sua vontade para uma prática mais proveitosa decretar medidas de excepção ou fazer persistir no Império regras anteriores

Trata-se, assim, na abordagem epocal, de uma entidade cristã, naturalmente vinculada a preceitos religiosos que, contudo, reconhecem no Rei uma esfera própria de actuação, de justiça, de magnanimidade e de liberalidade (assumidas na política da graça), esfera essa só tutelada por Deus e pela consciência régia na monarquia portuguesa. Esta circunstância é reafirmada, aliás, pela criação em Portugal em 1532 de um tribunal apelidado de Mesa de Consciência (Albuquerque, 1983; Cruz, M.R.S.T.B.A, 1993), auxiliar da governação régia.

O monarca é, perante a *res publica*, lugar-tenente de Deus na terra e supremo legislador de uma lei geral para todos os habitantes do seu reino e partes do Império, e, por isso, soberano³⁰⁸. A sua acção na ordem interna e imperial, mesmo que fundamentando-se numa legitimação doutrinária de cariz religioso, não o submete a qualquer órgão nem à justiça humana ou à eclesiástica, nem à partilha de autoridade. Constitui, por isso, um poder absoluto.

As decisões sobre crimes tão graves quanto o crime de lesa-majestade contra representações régias e do reino e, por conseguinte, contra Deus, cabe-lhe exclusivamente. De recordar, comparativamente, o juízo civil que condena (ou transforma o tipo de condenação) dos heréticos, autores claramente de um crime contra Deus, à pena máxima de morte e confisco de bens (Cruz, 2006; Cruz, 2007b; Braga, 2012), ou ainda de sodomitas e de falsários de moeda.

De frisar com isso, particularmente, o lugar do Rei como garantia ou depositário do reino e da *coisa pública* tendo em conta a definição de bens da Coroa e da indivisibilidade na sua sucessão, registado nas *Ordenações do Reino* (Ordenações Afonsinas, 1984; Ordenações Manuelinas, 1984) e explicitamente salientado nas grandes compilações relativas à Fazenda real cuidadosamente elaboradas e publicadas em 1516 (Regimento, 1516; Regimento, 1548; Soisa, 1783; Cruz, 2001).

ao regime português. Quer isto dizer que cartas régias, alvarás e regimentos, patenteando uma justificação formal, podem derrogar cláusulas das Ordenações (leis fundamentais da monarquia portuguesa), juntando-se se oportuno a um corpo de Leis extravagantes e, futuramente, quiçá, ao corpo legislativo principal em novas Ordenações.

³⁰⁸ Superioridade do emissor da Lei geral numa das ideias-chave na obra de Bodin, 2011.

2. A ESCOLHA DOS TESTEMUNHOS A COMENTAR

Não é por acaso, que se escolheram testemunhos da primeira metade ou de meados do século XVI, cuja ética defendida, apesar de eivada de um moralismo cristão, revela-se uma ética fundamentalmente política.

Optou-se pela observação dos depoimentos de homens práticos dos bastidores políticos, conselheiros do monarca (e, quiçá, seus confidentes), em épocas conturbadas não pela falta de riqueza dos súbditos³⁰⁹, mas por falta de capital líquido da Coroa para um empreendimento grandioso como o da Expansão ultramarina.

Selecionei fundamentalmente dois testemunhos quinhentistas, possibilitando através do seu comentário um confronto com autores mais divulgados /estudados da era de Quinhentos. Trata-se de duas figuras que deixaram, em manuscrito, a sua visão sobre a sociedade coeva, a sua população variegada, o valor de funções e actividades de diferentes corpos sociais, a opção individual face a orientações e estímulos de governantes e de entidades intermédias. Transmitem o ideal de uma *res publica* que desejam próspera e feliz. Importante de notar que se trata de indivíduos com experiência directa ou muito próxima das matérias sobre que se debruçam.

Refiro-me em primeiro lugar a Francisco Pereira, cujos pareceres de 1534, dirigidos ao rei, revelam um homem experimentado na guerra e apto a aconselhar o monarca sobre as capacidades sociais e materiais do reino. Existentes em cópia manuscrita num Códice da Biblioteca da Ajuda, estão tais pareceres disponíveis em publicação (Pereira, 1534; Cruz, 1998, 107-115 e 117-123)³¹⁰. Neles Pereira inventaria recursos

³⁰⁹ Visível em documentos de ordem financeira desde contratos de propriedade, rendimentos distribuídos em tenças e moradas, até padrões de juro.

³¹⁰ Pereira, Francisco, cópias manuscritas provavelmente do século XVII existentes na Biblioteca da Ajuda, Cod. 51-VI-40 (antigo 51-V-37), ff. 407-431 e ff. 431-451. Publicados pela primeira vez por Maria Leonor Garcia da Cruz em 1997, *Mare Liberum* 14 e posteriormente em *Separata Especial* desta revista em 1998, inserido no estudo *As Controvérsias ao Tempo de D. João III sobre a Política Portuguesa no Norte de África*, Lisboa, CNCDP, 107-115 (VIII) e 117-123 (IX). Note-se que Fontoura, 1966, chamou a atenção para os pareceres que agora se comentam de Francisco Pereira (finais de 1534), incluindo-os na sua dissertação de licenciatura. Para a publicação pela primeira vez destes documentos em 1997 procedeu-se a nova transcrição do manuscrito original, resultando uma versão mais completa e corrigida.

humanos e financeiros a propósito da manutenção de todos os lugares fortificados portugueses no Atlântico marroquino e do investimento no comércio do Oriente.

Em segundo lugar, mas não menos importante, e passível de um comentário mais extenso, reporto-me a D. António de Ataíde (c. 1500-1563)³¹¹ e ao seu parecer de 1553 (Ataíde, 1553; Cruz, 2001, 284-297). Trata-se de um permanente conselheiro do monarca, Vedor da Fazenda desde 1530, herdeiro de casa senhorial e Conde da Castanheira desde 1532, possuidor de territórios no Brasil em regime de sesmarias (1552), parte dos quais se transformariam numa nova capitania na Baía de Todos os Santos em 1556 (Cruz, 2001; Cruz, 2014). Entretanto, tornou-se proprietário de um morgado instituído em 1526 por sua mãe D. Violante de Távora (usufrutuária até ao seu falecimento em 1548). Possuía, na verdade, ampla experiência de gestão de bens móveis e de raiz, aliada a um profundo conhecimento dos negócios financeiros da Coroa.

Para a presente investigação tivemos, assim, em conta termos e concepções de figuras pouco referidas comparativamente com outros testemunhos já comentados por estudiosos em obras de maior ou menor extensão. Cite-se:

– Gil Vicente (1460/70-1536?), dramaturgo cáustico sobre comportamentos desviantes de diferentes corpos sociais e a atracção exercida pela Corte provocando o abandono de actividades produtivas (Cruz, 1990);

– Francisco Sá de Miranda (1481-1558?), homem de leis e escritor, observador atento ao desmantelamento de grandes propriedades e à mobilidade para Lisboa (Serrão, 1994);

– Damião de Góis (1502-1574), escritor e cronista, experimentado homem em cargos e missões comerciais e diplomáticas (Barreto, 2002);

³¹¹ Ataíde, D. António de, Parecer Ms. de 1553, Miscelâneas Manuscritas de N^o Sr^a da Graça, T. IV "Documentos Vários", ff. 33-48. ANTT. Publicado em Cruz, 2001: 284-297. Mencionado em Cruz, 2004 e amplamente comentado por Cruz, 2007a.

– João de Barros, escritor e cronista da Expansão, feitor da Casa da Índia, intimamente ligado ao Portugal expansionista (Coelho, 1992).

Face a reparos em Oitocentos, aliás bastante inoportunos porque decorrentes de conclusões impressionistas face a estes testemunhos do século XVI, com a sua utilização subjectiva (Cruz, 1998), considerámos importante ter sobretudo em linha de conta uma série de questões levantadas também por autores já dos inícios do século XVII, cujas preocupações vão contribuir muito para a definição de tópicos orientadores da nossa exposição. Refiro-me aos seguintes pensadores:

– Duarte Gomes Solis (1561?-1630), homem de negócios de ascendência judaica, fortemente relacionado com o comércio oriental (Coelho, 1994);

– O jesuíta Fernão Rebelo (1547-1608), atento aos problemas monetários e cambiais e influenciado naturalmente pela Escola de Salamanca e seus mestres de Coimbra e de Évora (Rau, 1984);

– Manuel Severim de Faria (1583-1655), chantre de Évora, centrado na questão da população na sua relação com a riqueza do Estado, e em outros temas seja o dos rendimentos fiscais, da ocupação produtiva, da reorganização da produção ou da propriedade agrícola (Sérgio, 1974; Cardoso, 1997);

– Luís Mendes de Vasconcelos (1580-1622/23), atento à valorização de Lisboa, relacionando – e não apenas na perspectiva económica – fertilidade e consumo, em avaliações sobre utilidade, produção, papel das áreas ultramarinas (aliás numa visão comparativa) (Sérgio, 1974).

3. QUESTÕES OU INTERROGAÇÕES DE LEITURA

Embora a percepção das funcionalidades da sociedade reflectidas em muitos discursos quinhentistas seja marcada pelo cunho moral, não se pode exagerar um contraste com a percepção racional da centúria seguinte ao acentuar a influência nefasta da escassez populacional para a economia ou a importância do equilíbrio da balança comercial dos Estados.

Na verdade há todo um longo percurso de observação e de avaliação crítica e os pareceres que se projectam então em Seiscentos, embora sob novos condicionalismos, encontram-se enraizados numa maturação de épocas anteriores.

Atenda-se cómo factores fundamentais e condicionantes, positivos ou negativos, para o desenvolvimento do país, e tópicos de reflexão deste artigo, a) recursos materiais – a fertilidade da terra e b) recursos humanos – a abundância de população. Note-se que já dos testemunhos quinhentistas se podem salientar como ideias-chave de argumentações, como, aliás, iremos salientando no nosso comentário, a população e a mobilidade social na sociedade portuguesa, a avaliação de recursos e de actividades económicas, o consumo útil, o proveito da terra.

4. DINÂMICA E CONSCIÊNCIA DOS CORPOS SOCIAIS

Em meados de Quinhentos, conforme a sua experiência e cosmovisão, D. António de Ataíde adequa o seu discurso face a uma sociedade decorrente em grande medida da Expansão e da construção de um império ultramarino, valorizando toda uma multiplicidade de funções, estatutos e privilégios, mas de forma crítica em função do bem da *res publica* (Cruz, 2007a).

Sem deixar de atribuir ao rei forte responsabilidade na disciplina social e revelando de certa forma os bastidores da política, espelhados em comentários e em pressões, esclarece princípios éticos tanto quanto mecanismos institucionais que devem nortear uma sociedade que se quer adaptada aos novos tempos de forma saudável. A prosperidade da *res publica* passa por regras e costumes mas, segundo ele, há que atender a uma conformidade social específica e às necessidades em vigor, antes de se lançarem normas que agravem em vez de solucionar problemas.

Não será por acaso, dada as suas funções tão importantes no que respeita à preparação, nos bastidores, da política da graça régia (Cruz, 2001), que as suas observações se desenvolvem com grande sensibilidade no tocante aos mesmos mecanismos que geram e redistribuem rendimentos.

Atende-se em António de Ataíde à estrutura da sociedade³¹² e a clivagens sociais, nomeadamente como se dinamizam os corpos sociais na sua relação com o respeito pela ordem e a paz social.

Verifica-se e valoriza-se o que traz proveito à *res publica*, isto é, o que apresenta investimento na produção de bem estar e benefício geral da comunidade, de ordem material e espiritual.

Salientam-se, assim, como fontes produtivas, a agricultura, a pesca e a criação de gado, todas elas gerindo a manutenção da sociedade do reino e gerando excedentes comercializáveis num mercado consumidor internacional.

Mas entre as forças sociais valorizam-se como mais activas as que criam produtos comercializáveis, referindo-se às que trabalham a matéria-prima – apesar de tudo produzindo mais lucro e exigindo menos trabalho –, tratando-se, pois, de ocupações menos desprezadas por Ataíde, ao contrário do que se constata em concepções medievais relacionadas com a humilhação de trabalhos mecânicos.

Na realidade, particular destaque nas forças activas têm, para este testemunho, as que introduzem os produtos em rotas e circuitos interregionais e sustentam um sistema comercial planetário ou globalizante. Trata-se de corpos sociais produtivos, sejam mercadores, navegantes ou armadores.

Note-se que das palavras de António de Ataíde se pressupõe uma autoconsciência por parte dos próprios mercadores e de meios com eles conectados (quicá a Coroa), de quão seriam “proveitosos à terra”. Alegando serviços ao rei, alguns eram, de facto, nobilitados e muitos recebiam privilégios.

No outro extremo refere-se o Conde da Castanheira à deslocação de gente honrada (nobres) para a Corte com abandono de propriedades potencialmente produtivas e com o transtorno na economia doméstica sobretudo das grandes casas que formavam gente de criação. Tal

³¹² A confrontar com Godinho, 1975.

fenómeno está largamente subentendido também em Francisco Sá de Miranda.

Nos anos trinta da centúria de Quinhentos, por seu turno, Francisco Pereira refere a multiplicação de gente no reino de tal forma que daria sentido às epidemias como factor regulador: “não há aí lugar que fosse de dez vizinhos que agora não seja de cento” (Pereira, 1534; Cruz, 1998, 111)³¹³. Valoriza o esforço dos lavradores mas contrapõe a esterilidade de certas terras. A guerra e as migrações parecem alternativa à falta de sustento, como o referem trabalhos historiográficos de Godinho (1978) e de Russell-Wood (1998).

Mas, segundo este conselheiro, o Rei ganharia facilmente recursos se contasse com os seus súbditos cristãos, no que toca a recursos humanos e materiais, considerando tais contributos, não resposta a pedidos e peitas, más sim “santos e honrados serviços”. Enumera, neste sentido, membros da Igreja, depositários (recebedores e despenseiros) não proprietários, com bens nem sempre bem inventariados, morgados e senhores de terras, moradores da Casa real, vilas, cidades, herdades, fazendas, em Portugal e áreas ultramarinas, e, note-se, numa passagem notavelmente expressiva nas vésperas da instalação da Inquisição em Portugal, cristãos-novos que, segundo afirma, “sempre bem e liberalmente folgam de servir com suas fazendas” (Pereira, 1534; Cruz, 1998, 122).

Enquanto para Francisco Pereira o investimento humano na guerra em Marrocos aliviava demograficamente a sociedade de Portugal continental reduzindo o excesso de carências, para António de Ataíde a

³¹³ Sobre o aumento populacional e outros fenómenos demográficos, confrontar Marques e Dias, 1995, I, 245-263; Rodrigues, 2009. Outras fontes quinhentistas valorizam o acréscimo de população. É o caso do autor Anónimo II, 1543; Cruz, 1998, 163. Trata-se de um parecer sobre o reino e as áreas ultramarinas de melhor investimento, nas controvérsias a respeito da política portuguesa no Magrebe versus investimento na Índia. O documento existe em cópia manuscrita provavelmente do século XVII na Biblioteca da Ajuda, Cod. 51-VI-36 (antigo 51-V-32), ff.174-204 e 204v-218v. Foi publicado pela primeira vez por Maria Leonor García da Cruz em 1997, na revista *Mare Liberum* 14 e posteriormente em *Separata Especial* desta mesma revista em 1998, inserido no estudo *As Controvérsias ao Tempo de D.João III sobre a Política Portuguesa no Norte de África* (Cruz, 1998, 155-164. Note-se que Fontoura (1966), também incluiu este parecer, embora com diferente data, na sua dissertação de licenciatura. Uma vez mais, para a publicação pela primeira vez deste documento em 1997 procedeu-se a nova transcrição do manuscrito original, resultando uma versão mais completa e corrigida.

multiplicação de gente seria sinal de prosperidade se as leis orientassem o homem a melhorar a sua consciência e a acrescentar os seus bens de forma lícita, alcançando paz e a salvação das almas.

Para o Conde da Castanheira teriam sido positivas as medidas de incremento dos reis portugueses relativamente à lavoura e à pesca e a adesão à navegação e ao trato, mas prejudicial tudo o que acabou por decorrer do trato da Índia quando desenvolveu cobiça desenfreada, o gosto de tarefas pouco trabalhosas, o viver conforme outros costumes, o ser favorecido pelo Rei por supostos serviços prestados mediante testemunhos também eles duvidosos. Conclui que proveitoso seria ir gente à Índia mas com moderação para não falhar no reino.

5. GESTÃO E CULTURA ECONÓMICA DOS GOVERNANTES

Nas considerações de António de Ataíde “ordem e doutrina” deveriam imperar, devendo o Rei orientar a gente principal a fixar-se nas suas casas criando, ensinando e sustentando os filhos de cavaleiros e escudeiros, assim como parentes pobres.

O investimento em bens de raiz parece prejudicado pelos benefícios do crédito obtido a juros. Se há na época mais terra aproveitada é porque se lavraram matos e mais terras³¹⁴ mas a inflação do preço do pão é prejudicial e também as maiores importações.

Ecoa aqui a voz de Gil Vicente ao falar também de outras camadas, mais humildes, que deveriam conservar as suas ocupações (braçais e mecânicas) através de gerações sem sobrecarregar o Rei na distribuição de mercês (Cruz, 1990).

Uma elevada taxação de lavradores, criadores de gado e pescadores afastam-nos, por outro lado, daquilo que é realmente necessário e proveitoso à *res publica*. Assemelha-se este discurso do Vedor da Fazenda com o de Maquiavel n’*O Príncipe* quando este diz:

... um príncipe deve mostrar que ama a *virtù* e deve honrar aqueles que são excelentes em qualquer arte. Deve também encorajar os seus

³¹⁴ A confrontar com SANTOS, 1998; Rodrigues, 1998; Costa, Lains e Miranda, 2011.

cidadãos a exercer pacificamente os seus ofícios, tanto no comércio como na lavoura e em qualquer outra ocupação humana, para que o camponês não deixe as suas terras baldias, de medo que lhas tirem, e o comerciante não queira iniciar novo tráfico, de medo dos impostos. O príncipe recompensará, portanto, aqueles que quiserem fazer estas coisas e todos os que pensarem em qualquer outra maneira de enriquecer a sua cidade ou o seu país (Maquiavel, 1976, XXI).

Que solução, pois, se encontraria, segundo Ataíde, para lá das boas Leis? A de inventariar herdades individuais e concelhos e verificar a sua qualidade, obrigando os herdeiros ao trabalho, assim como a de montar um mapa de regiões do país, como aliás ele próprio esboça neste parecer, às quais se adequariam criações e plantios proveitosos. Assim como denuncia sítios e artigos inúteis, para determinadas culturas e criações, chega ao pormenor do destino de cereais, legumes, vinha, sobreiros e pinheiros, e também o de gado miúdo e graúdo, de aves de capoeira, e inclusivamente preocupa-o a preservação de espécies de caça e ninhos de aves.

Por outro lado, à questão de uma racionalização da produção junta-se, segundo desenvolve, a vantagem de taxar os costumes e as compras desnecessárias, de forma a limitar importações que “levam o dinheiro em moeda ou por letra para fora” (Ataíde, 1553; Cruz, 2001, 295).

Quanto a Francisco Pereira, por seu turno, também ele nos fala em 1534 dos maus gastos, das despesas sem proveito, ao referir-se sobretudo à guerra de Portugal no Magrebe. Com a gestão de recursos sopesa a obtenção de honra, pressupondo-se em última instância o serviço do Rei e a honra de Portugal. Desta distanciava-se a guerra de presas, assim como o dinheiro buscado na Índia ou o obtido em tributações excessivas, tudo pior que a “guerra guerreada”.

Sobre o proveito para a *res publica* mais uma vez reflecte Ataíde, ao referir-se à conduta dos portugueses e à forma como se comportam de forma lícita ou ilícita, considerando os mais prejudiciais e danosos negócios os que advêm da onzena. Segundo observa os financiadores

tornam-se de repente muito ricos e os que recebem o montante deveriam muito bem justificar as razões do pedido e da mercê³¹⁵.

Referindo-se às camadas sociais intermédias e no extremo dos agentes produtivos, segundo ele pior dos que usufruem, são os que mascaram com objectivos supostamente nobres acções ignóbeis que corrompem a comunidade – os negócios de dinheiro, as onzenas. E porquê? Porque a) os emprestadores não pagam dízimas uma vez que não se dedicam a actividades produtivas (não têm novidades sobre que se apliquem taxas); b) não pagam sisas uma vez que não há transacção de compra e venda; c) não trazem rendimentos ao poder real.

Apesar da exponencialidade do comércio de produtos naturais do reino e o engrossamento de outros tratos já existentes com a abertura da Rota do Cabo, o comércio com a Índia terá tido um impacto nem sempre positivo nos diferentes sectores da realidade social, segundo o parecer de Ataíde. Aliás, sem as onzenas, segundo ele, o trato da Índia, das Ilhas, da Guiné e do Brasil, engrossaria muito. Quer isto dizer também que houve uma deslocação de mais homens activos para o comércio³¹⁶ encarando-se este na origem de riqueza obtida mais rapidamente a partir de pouco capital e sem tantas restrições como as impostas no Reino.

Tal verificação conduz a considerações de ética não apenas moral mas política que eiva a mentalidade social e os juízos de valor sobre a função de cada um na sociedade, ajudando a classificar a estrutura social.

Na vivência quotidiana (contrariando distinções formalizadas com base no sangue), o rico passa a ser o honrado, desmerecem-se as actividades menos lucrativas, observa-se o transvio de cabedais para actividades não de comércio mas de transacções de dinheiro.

³¹⁵ Sobre a condenação que se fazia da usura, aliás vinda de tempos anteriores e alvo de condenação por parte também das Igrejas protestantes, e a forma como se pretende dela desvincular certos contratos, justificando-se formalmente a Coroa portuguesa pelos empréstimos e as percentagens de juro cedidas aos financiadores, veja-se Cruz, 2009, no comentário à formulação dos padrões de juro.

³¹⁶ Confronto com Pedreira (1998, 157-177 e 384-385). .

Face a tais fenómenos socioeconómicos como se encara a gestão da produção e dos recursos humanos e materiais? Qual o papel do governante?

Em prosa ou em verso diversos autores do século XVI o definem como árbitro e juiz, disciplinador, capaz de acabar com o desconcerto da sociedade (Albuquerque, 2012; Cruz, 2000).

Mas por que meios?

Francisco Pereira considera que “os Reis quanto mais amados tanto mais temidos e servidos devem ser” (Pereira, 1534; Cruz, 1998, 119). Ponderando as armas do príncipe que Maquiavel tanto sublinha, isto é, a força do leão e a ardileza da raposa através das leis, Ataíde, por seu turno, sublinha outra tática: a arma do perdão e da liberalidade, isto é, a política da graça, mas – note-se – num comedimento atento à tendência arbitrária de poderes intermédios.

Quer isto dizer que o governante deve olhar ao merecimento de forma a não atrair oportunistas. Refere-se à distribuição tanto de títulos e privilégios como à de ofícios, e aqui, num discurso curiosamente crítico, ao seu excesso ou falta de controlo no seu exercício. Refere-se igualmente à manutenção de leis que permitem abusos na recolha de rendas de montante pré-fixado.

Tais palavras partindo de um Vedor da Fazenda com grande experiência como não se cansa de afirmar e de facto se confirma, ocasionam uma observação de tom negativo sobre a dinâmica institucional e a forma como nesta intervêm os corpos intermédios, sejam estes aristocratas, letrados, administrativos (com funções militares e civis), oficiais da Fazenda pública, rendeiros ou financeiros.

Note-se segundo este testemunho que os mercadores, privilegiados ou mesmo nobilitados, avaliam-se a si mesmos com tal honra que fogem à fiscalização dos seus negócios e apelam facilmente à justiça sempre que supostamente ofendidos.

Ataíde faz coro com outras vozes quinhentistas (como Gil Vicente, entre outros) sobre a atracção da Corte mediante a política da graça régia, referindo-se à gestão de D. Manuel e de D. João III. Ser morador da

Casa real ou colocar-se ao serviço directo do Rei equivale a tirar braços também da lavoura e das vinhas. Além da excessiva distribuição de tenças e mercês critica o tomar o Rei letrados, cuja formação sai da Fazenda real, nobilitando-os³¹⁷.

Particularmente sarcástico é com os oficiais da Justiça e da Fazenda, sobretudo os que se consideram diferentes dos restantes mortais e de facto o ficam mediante súbitos enriquecimentos.

O problema maior apontado é o desvirtuamento pelos indivíduos de funções úteis à comunidade (oficiais administrativos, navegadores e armadores, rendeiros) cuja condição se torna, porém, trampolim para mercês que os tornam criados do Rei.

Outros estames produtivos como os oficiais mecânicos, apesar de valorizados por Ataíde, são também por ele criticados. Além de trabalharem menos que os lavradores, criadores de gado e pescadores, muitos se tornam criados do Rei, não produzindo e, pelo contrário, gastando os “mantimentos da terra”.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolvemos tópicos que foram extraídos de problemáticas presentes não só em fontes do século XVII mas já claramente preocupação e alvo de observação analítica em autores do século XVI.

A sua evidência prova a sensibilidade do homem quinhentista, antecipando considerações mais materializadas da centúria seguinte, respeitante a problemas reais da sociedade, desde o aumento ou decréscimo populacional, a valorização de funções de homens produtivos desde lavradores a mercadores, a distribuição racional de cultivos conforme a fertilidade das terras, e a valorização de meios de investimento proveitosos à *res publica*.

No cruzamento dos testemunhos quinhentistas, podemos vislumbrar posturas mentais de sentido prático, embora eivados frequentemente no

³¹⁷ Refiram-se, inclusivamente, cristãos-novos especializados em assuntos de gestão financeira (legislação e juízo) como tão bem demonstra J.C. Pereira (1998).

discurso por considerações de ordem ideológica e moral. Ressalta assim dos dois autores que comentámos, explanações destinadas à reflexão do governante, contendo projectos de reforma que, por último, visariam o proveito da *res publica*, isto é, o bem público.

6. REFERÊNCIAS

6.1. FONTES

- Anónimo II (1543). *Cod. 51-VI-36*, ff.204v-218v. Biblioteca da Ajuda. In Cruz, M.L.G. da (1998), *As Controvérsias ao Tempo de D.João III sobre a Política Portuguesa no Norte de África*. Separata Especial de *Mare Liberum*. Lisboa: CNCDP, 155-164.
- Ataíde, D.A. de (1553). *Miscelâneas Manuscritas de N^a Sr^a da Graça*, T. IV “Documentos Vários”, ff. 33-48. ANTT. In Cruz, M.L.G. da (2001), *A Governação de D. João III: a Fazenda Real e os seus Vedores*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 284-297.
- Bodín, J. (2011). *Os Seis Livros da República*. São Paulo: Ícone Editora.
- Maquiavel, N. (1976). *O Príncipe*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Ordenações Afonsinas* (1984). Fac-simile da ed. de 1792 de Coimbra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5 Livros.
- Ordenações Manuelinas* (1984). Fac-simile da ed. de 1797 da Real Imprensa da UC. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5 Livros.
- Pereira, F. (1534). *Cod. 51-VI-40*, ff. 407-431 e ff. 431-451. Biblioteca da Ajuda. In Cruz, M.L.G. da (1998), *As Controvérsias ao Tempo de D.João III sobre a Política Portuguesa no Norte de África*. Separata Especial de *Mare Liberum*. Lisboa: CNCDP, 107-115 e 117-123.
- Regimento Dado Aos Vedores Da Fazenda Em ho qual se contem a maneyra em que eles seruiram seus officios E as cousas a que sam obrigados prouer E seus poderes* (1516). Lisboa.
- Regimento E Ordenações Da Fazenda* (1548). Lisboa: Casa de Germão Galharde.
- Soisa, J.R.M. de C.C. e (1783). *Systema ou Colecção dos Regimentos reaes*. Lisboa, T.I e II.
- ### 6.2. BIBLIOGRAFIA
- Albuquerque, M. de (1983). Política, Moral e Direito na Construção do Estado em Portugal. In *Estudos de Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 125-248.
- Albuquerque, M. de (2012). *O Poder Político no Renascimento Português*. Lisboa: Verbo.

- Albuquerque, M. de (2016). *A consciência nacional portuguesa: dos primórdios ao fim das guerras da Restauração. Ensaio de história das ideias políticas*. Lisboa: Verbo.
- Barreto, L.F. (2002). *Damião de Góis – Os Caminhos de um Humanista*. Lisboa: Correios de Portugal.
- Braga, I.M.R.M.D. (2012). *Bens de Hereges. Inquisição e Cultura Material. Portugal e Brasil (séculos XVII – XVIII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cardoso, J.L. (1997). *Pensar a Economia em Portugal. Digressões históricas*. Lisboa: Difel.
- Coelho, A.B. (1992). *Tudo é Mercadoria. Sobre o percurso e a obra de João de Barros*. Lisboa: Caminho.
- Coelho, A.B. (1994). O mercantilista Duarte Gomes Solis. In *Clérigos, mercadores, “judeus” e fidalgos. Questionar a História – II*. Lisboa: Caminho, 151-223.
- Costa, L.F., Lains, P. e Miranda, S.M. (2011). *História económica de Portugal. 1143-2010*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Cruz, M.L.G. da (1990), *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos – Leitura Crítica num Mundo de “Cara Atrás” (As personagens e o palco da sua acção)*, Lisboa, Gradiva;
- Cruz, M.L.G. da (1998). 1. Reavaliações de uma leitura sombria dos Descobrimientos e Conquistas. In *Os “Fumos da Índia”: Uma Leitura Crítica da Expansão Portuguesa. Com uma Antologia de Textos dos Séculos XVI-XIX*. Lisboa: Eds.Cosmos.
- Cruz, M.L.G. da (2000). Reavaliações até ao século XVIII do Discurso Crítico sobre a Expansão Portuguesa Ultramarina e as Directrizes da Governação. *Clio – Revista do Centro de História da Universidade de Lisboa*, n. série, 5, 167-201.
- Cruz, M.L.G. da (2001). *A Governação de D. João III: a Fazenda Real e os seus Vedores*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa.
- Cruz, M.L.G. da (2004). Práticas comerciais e financeiras e reestruturação económica em considerações de D. António de Ataíde, Conselheiro e Vedor da Fazenda de D. João III. In *D. João III e o Império*. Lisboa: CHAM-UNL, CEPCEP-UCP, 501-512.
- Cruz, M.L.G. da (2006). O Crime de Lesa-Majestade nos Séculos XVI-XVII: Leituras, Juízo e Competências. In *Rumos e Escrita da História. Estudos Homenagem a A.A. Marques de Almeida*. Lisboa: Colibri, 581-97.
- Cruz, M.L.G. da (2007a). O comportamento humano num projecto de consciencialização e de reforma económica de 1553. In *Problematizar a História. Estudos de História Moderna em Homenagem a Maria do Rosário Themudo Barata*. Lisboa: Caleidoscópico e Centro de História da Universidade de Lisboa, 307-342.

- Cruz, M.L.G. da (2007b). Relações entre Poder real e Inquisição (sécs. XVI - XVII): fontes de renda, realidade social e política financeira. In *Inquisição Portuguesa: Tempo, Razão e Circunstância*. Lisboa – São Paulo: ed. Prefácio, 107-126.
- Cruz, M.L.G. da (2009). Justos negócios e política económica no Portugal Moderno. In *História comparada dos sistemas bancário e de crédito*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 55-84.
- Cruz, M.L.G. da (2014). Bens, direitos e rendimentos no Reino e na América portuguesa: o morgado e a capitania no século XVI. In Serrão, J.V., Direito, B., Rodrigues, E., e Miranda, S.M. (Eds.), *Property Rights, Land and Territory in the European Overseas Empires*. Lisboa: CEHC, ISCTE-IUL.
- Cruz, M.L.G. da (2019). Jesuítas e programas de acção na origem de concepções doutrinárias e de definições jurídicas no século XVI (Europa e América). *Nomos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Ceará*, v.39.2, Jul-Dez, 253-274.
- Cruz, M.R.S.T.B.A. (1993). A Mesa da Consciência e Ordens, o Padroado e as perspectivas da Missionação. In *Congresso Missionação Portuguesa e Encontro de Culturas. Actas*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, CNCDP, F. Evangelização, v. 3, 627-647.
- Elliott, J.H (1985). *A Europa Dividida. 1559-1598*. Lisboa: Editorial Presença.
- Fontoura, O.R. (1966), *Portugal em Marrocos na Época de D. João III. Abandono ou permanência?*. Dissertação de licenciatura, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Godinho, V.M. (1975). *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*. 2ªed. Lisboa: Arcádia.
- Godinho, V.M. (1978). L'émigration portugaise (XV-XX siècles). Une constante structurale et les réponses aux changements du monde. *Revista de História Económica e Social*, n.1, 5-32.
- Guenée, B. (1987). *L'Occident aux XIVe et XVe siècles / Les Etats*, 3ª ed., Paris, PUF.
- Loureiro, G.M. de (2015). *Estratificação e Mobilidade Social no Antigo Regime em Portugal (1640-1820)*. Lisboa: Guarda-Mor.
- Marcocci, G. (2019). Consciência e Império: Política e Teologia Moral no Mundo Português da Idade Moderna. *Nomos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Ceará*, v.39.2, Jul-Dez, 329-352.
- Marques, A.H.O. e Dias, J.J.A. (1995). A População Portuguesa nos Séculos XV e XVI. In *El Tratado de Tordesillas y su Epoca. Congreso Internacional de Historia, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas*, v. 1, 245-263.

- Pedreira, J.M. (1998). Mercadores e Formas de Mercantilização. In Curto, D.R. (Dir.). In *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: Difel, CNCDP, 157-177 e 384-385.
- Pereira, J.C. (1998). A Estrutura Social e o seu devir. In Dias, J.J.A. (Ed.), *Nova História de Portugal. Vol.V, Do Renascimento à Crise Dinástica*. Lisboa: Editorial Presença, 277–336.
- Rau, V. (1984). Aspectos do pensamento económico português durante o século XVI. In *Estudos sobre História Económica e Social do Antigo Regime*. Lisboa: Editorial Presença, 83-129.
- Rodrigues, A.M. (1998). A produção agro-pecuária. In *Nova História de Portugal, v. V – Portugal : do Renascimento à Crise Dinástica*. Lisboa: Estampa, 165-181.
- Rodrigues, T.F. (org. 2009). *História da População Portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento.
- Russell-Wood, A.J.R. (1998). *Um Mundo em Movimento. Os Portugueses na África, Ásia e América 1415-1808*. Lisboa: Difel.
- Santos, R. (1998). A Sociedade Rural. In Curto, D.R. (Dir.), *O Tempo de Vasco da Gama*. Lisboa: Difel, CNCDP, 135-156 e 382-384.
- Sérgio, A. (Ed. 1974). *Antologia dos Economistas Portugueses – século XVII*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Serrão, J.V. (1994). *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*. Lisboa: IN-CM.

EL HOMBRE Y EL LOBO EN GALICIA EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

RODRIGO POUSA DIÉGUEZ
Universidade de Vigo

1. LOS PROCESOS DE LA REAL AUDIENCIA DE GALICIA COMO FUENTE

El presente trabajo pretende aproximarnos a la realidad de las relaciones entre el hombre y el lobo en la Galicia de la Edad Moderna. Si bien esta relación se traduce ante todo en una actividad concejil, debido a la escasez en Galicia de fondos documentales municipales, por ser la mayoría rurales, sin casa de concejo ni archivos propios, se ha recurrido a los testimonios recogidos en los procesos de la Real Audiencia, conservados en el Archivo Reino de Galicia (ARG en adelante). Una vez más, la documentación judicial de este órgano ha demostrado su gran valor y versatilidad proporcionando información transversal que va más allá de la mera causa del pleito, cuya información y probanzas siempre se hayan viciadas por las partes, proporcionando información que de otro modo no habría llegado a nosotros. Así entre la documentación trasladada en los procesos encontramos actas municipales, mandatos de la gobernación del reino, autorizaciones del Consejo, testimonios de caza, repartimientos de dinero para las cacerías efectuados por las cabezas de provincia, cuentas de los depositarios del dinero destinado a premiar a los cazadores y copias de otra documentación judicial más antigua, no conservada. En el siguiente cuadro expresamos los procesos aquí examinados y las áreas a las que se refieren son los siguientes:

TABLA 1. *Procesos judiciales entorno a la caza del lobo del ARG*

Cronología	Jurisdicción	Referencia (legajo/número)
1565	Viveiro	22.794/24
1579	Abeancos	25.234/51
1580	Vilalba	17.469/50
1584	Landrove	26.198/7
1585	Cedeira	18.689/83
1593	(Val de Barcia)	22.793/8
1597	(Penar)	9.540/54
1599	Viveiro	1.188/43
1601	Xallas	4.626/5
1602	(Grixalba)	10.306/44
1603	Santiago	23.617/30
1625	Viveiro	8.224/19
1638	Sobroso	8219/1
1643	Santiago	5.936/4
1668	Bergantiños	20.608/1
1674	Leborada	4.417/16
1689	Viveiro	18.346/46
1715	Folgoso	8.989/31
1732	(Romariz)	9.136/15
1742	A Guarda	21.451/40
1773	(Piquín)	9.344/11
1804	Viveiro	20.319/11
1807	Castro Caldelas	22.490/60

Fuente: elaboración propia

2. CONTEXTO COYUNTURAL: RECURSOS, HOMBRE Y LOBO ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVII

La Galicia del siglo XVI y el XVII era eminentemente rural. La mayor parte de su población vivía directamente de la agricultura y la ganadería, y una reducida porción lo hacía en la costa y de las actividades marítimas, más incluso si cabe, que en el siglo XVIII en que la concentración de población en ámbitos urbanos había crecido. El tránsito de los siglos XV al XVI supuso además ciertos cambios en la distribución de

la población y la explotación campesina, es un período de expansión y control del territorio. En general el territorio humanizado, o las áreas de explotación directa fueron en aumento, tanto de mano del propio campesinado, lo que se pone de manifiesto en la creación de contratos de foro de bienes inexistentes o no individualizados hasta entonces, en los forales que hasta entonces comprendían el territorio de las antiguas *vilas*, y casares. Pero también de mano de los señores, ejemplo de ello son los contratos monásticos que incluyen cláusulas relativas a la rotura de montes, y su transformación en explotaciones y viñas:

E poréis a dita leyra toda y que for para poer de viña en estos quatro annos primeyros siguientes. (AHPOU: Clero, lib. 721, ff. 655-657).

Y más que de los montes que están por poner pongáis en cada un año una cavadura de viña (AHPOU: Clero, lib. 721, ff. 658-661).

Es un período de agricultura extensiva, lo que, diferencialmente según el área, se tradujo en la reducción del monte, y el acorralamiento inevitable de determinadas especies: lobos, jabalíes, venados, etc. Reducido su entorno, probablemente en su área más rica, el bosque alto, dejando a monte el área de monte bajo situada a mayores altitudes, la ecuación se saldaba inevitablemente con el conflicto entre estas especies y el hombre. Así lo manifiestan diferentes testimonios de época:

digo que mis partes vyben en montaña y tierra fragosa donde los lobos y benados les azen mucho daño en sí en sus ganados como en sus novydades (ARG, R.A., leg. 22.794, núm. 24; leg. 16.466, núm. 10).

Cabe señalar, además, que en los reinos de la Corona de Castilla no parecen haber existido cotos de caza o reservas al amparo de la nobleza como en otros lugares, con pocas salvedades como alguna isla de propiedad nobiliar o monástica (ARG, R.A., leg. 254, núm. 28).

La presión del lobo no debió ser igual en todas las áreas. La especie y los testimonios de medidas contra esta parecen concentrarse en aquellas áreas donde las superficies de monte fueron superiores, o lo que es lo mismo el área humanizada o de explotación directa menor. Siendo escasos en el área vitícola del oeste orensano, por ejemplo, para aparecer las medidas anti-lobo perfectamente integradas en el extremo noroeste extremos de mayor altitud, colindantes con amplias áreas de monte,

como Avión. Sin embargo, el temor a esta especie, y su peso en el ideario colectivo se hace presente también, en áreas intermedias como Xubencos, en Orcellón (Ourense), donde la superstición, en torno al binomio lobo-noche, que envuelve a esta especie llevaba a la práctica de rituales para evitar los daños al ganado:

y guardándole el ganado en el monte vio como a la tarde de un día faltaron las obexas a la dha Catalina Carneira que se abían quedado en el monte la qual dha Catalina Carneira de noche tomó una messa rredonda de tres pies e la pusso en el suelo con los pies de pie e tomó una rrebana de pan y la metió en un cochillo de mesa e tomó el dho cuchillo con el dho pan y lo espeto en el unbral de la puerta deziendo que aquello hera para que el lobo no le matasse // de noche las dhas obexas (ARG, R. A., leg. 24.667, núm. 29, f. 45).

3. EL CONTEXTO LEGAL Y SU EVOLUCIÓN

El lobo y su caza no será objeto de legislación hasta el siglo XVI, a partir de esta centuria el problema del lobo comienza a hacerse presente en las Cortes (Ladero Quesada, 1980, p. 201). De hecho, y hasta ese momento las soluciones arbitradas parten en un primer momento del poder señorial, y, después, del ámbito concejil.

Las representaciones de Galicia, entre otras regiones, en las Cortes de Valladolid de 1518 serán de las que intenten convertir al lobo en un problema de Estado, sucediéndose peticiones al respecto en las Cortes de 1538, 1542, 1548, 1551 y 1559 se suceden las peticiones (Sobrado, 2003, p. 108). Pero son las de Toledo, de 1538 las que recogen las manifestaciones relativas a Galicia. En esta ocasión conseguían la fijación de un premio por Carlos I, en Toledo en 1538 solicitan un incremento de los premios. El problema no ceñía al norte peninsular, y, en 1548 se manifestaba la multiplicación de grandes fieras, como osos y lobos, en Sierra Morena y Guadalupe.

En la segunda mitad del siglo XVI la Real Audiencia y Gobernación del reino, asentada y consolidada en todas sus facetas, se convertirá en la receptora de dichas quejas, despachando licencias para el reparto de impuestos a fin de financiar el exterminio estableciendo un sistema de premios: dichas licencias fueron destinadas a las ciudades de Santiago

(1594, 1604, 1616 y 1619); Viveiro (1586 y 1634) y Lugo (1587, 1625, 1647). (Fernández Vega, 1982, p. 23; Sobrado, 2003, p. 109); a raíz de estudio hemos venido a conocer la existencia de otro a Mondoñedo en 1599, una nueva en, y en Santiago en 1640 y 1642 (ARG, Real Audiencia, leg. 1.188, núm. 43).

Lo cierto es que la actividad regia al respecto se restringió, casi hasta el siglo XVIII a responder a las peticiones locales y provinciales, sin mayor interés en ello, como si lo tuvo en la regulación de la caza y del uso de determinados tipos de armas.

4. LA CAZA DEL LOBO

Los primeros testimonios atribuyen al ámbito señorial las primeras medidas adoptadas al respecto. No cabía de otro modo para la época, dada la dispersión de la población rural (residente en vilas y casares), cuyo aglutinamiento en parroquias y concejos aún estaba lejos de fraguar. En Galicia las primeras noticias de batidas organizadas datan del siglo XII en 1113 cuando el arzobispo Diego Gelmírez, manda se practiquen por doquier en el señorío arzobispal compostelano, cuyo documento menciona además el empleo de fosos para su captura y pretende organizar la dotación armamentística:

Presbiteri, milites, rustici, cuiusque negotii immunes lupos exagitantes persequantur et eis precipicia, quod vulgus fogios (Falque Rey 42 a).

Persigan a los lobos hostigándoles y prepárenles trampas que el vulgo llama hoyos y cada iglesia pague siete chuzos de hierro. La misma ordenanza preveía su celebración todos los sábados del año, salvo en Pascua y Pentecostés, se trataba de fomentar una caza sin tregua, multando a los que no acudiesen (Falque Rey, 1994, pp. 227-228).

La segunda promoción de batidas conocida partiría del mismo señor, en este caso sería Berenguel de Landoira el que en 1326 solicita la práctica de batidas.

Pero la práctica de cacerías de lobos en Galicia y su organización parece ser mucho más antigua. Ya en el 572 tenemos una mención a un monte llamado “Fogio Lupal” (Costa, 1978, p. 11) y a partir de 1009 documentamos varios fosos para lobos en distintas provincias (Andrade,

1995, doc. 202; Lucas Álvarez, 1986, doc.223; Costa, 1978, p. 506; Romani Martínez, 1989, doc. 40).

Aunque en una primera fase las batidas partirían del poder superior, después de la población en aldeas y parroquias, debido a los cambios en los modelos de explotación agrícola-familiar, y con la difusión de la institución concejil también en el rural, las siguientes iniciativas partirían del poder desde abajo, del ámbito concejil, siendo las de las feligresías en torno a Viveiro las más antiguas conocidas. En el siglo XIV estas cuentan ya con un sistema de batidas coordinado por un montero mayor, y sus propias ordenanzas, de las que nuestra investigación ha permitido obtener copias de documentos inéditos escasos y desconocidos hasta ahora. Llegada la Edad Moderna serán los concejos los que arbitren y organicen en mayor medida estas cacerías, mientras el papel señorial quedaba relegado a aquellos lugares donde se percibía algún derecho por organizar dichas cacerías.

4.1. LA MONTERÍA CONCEJIL Y EL SISTEMA DE FOSOS

Son muchos los concejos en donde la montería y caza del lobo fue el sistema escogido para el control / o exterminio de esta población. Esta llevó aparejada el nombramiento de oficiales cuyo nombre varió según el lugar, dotados de jurisdicción específica al margen de merinos y jueces locales, elegidos por el concejo. En Viveiro documentamos a un proveedor del foso, el oficio de este tipo más antiguamente documentado, en 1397, cuyo nombramiento toca en origen al concejo (ARG, R.A., leg. 18.346, núm. 46). En Loureza un “juez” mayor de montería y apelaciones con varios jueces menores subordinados. En Lugo era el obispo el que nominaría un montero mayor (Sobrado Correa). En Soutomaior se elegía un juez y un fiscal (ARG, R.A., leg. 9.136, núm. 15); y en Avión un montero. En Burón, por su parte, documentamos un curioso sistema de elección “a suertes” con naipes:

se han allado y allan en la quieta y pazífica posesión observada conttinuada y guardada desde uno, diez, veinte, ttr<eintta>, quar<entta>, cinq<uentta>, ciento y más años tt<iem>po ynmemorial a estta p<ar>tte de junttarse el día de año nuevo de cada un año los de dha fra. de san jorxe y los que dho parttido comprende de la de Carvallido juntto a la hermita de San Lorenzo, que se alla en ttrminos de la prim<era>,

y otra porción o trozo de los vezinos de la parroquia de san Juan de los Baos correspondientes al propio partido de Burón hazen en ella otra y gual junta en el propio día de año nuevo, y de así congregados en sus respectivos desttinos echan suertes con naipes para sacar por ellas tres monteros cada un en la fra. de su avitiazión y los que salen señalados o los que por su indispos y ass se nombran por la suerte tienen la obligazió de conbocar a los más vez de su fra. o partido y obligarlos a concurrir a montar y correr lobos jabalís y otros animales nocivos de que suele aver Penuria en los Monttes pertenezientes al referido partido de Burón, siendo comprendidos para estas juntas y suertes todos aquellos que lo son en los padrones de tributos distribuzion de rs. (ARG, R. A., leg. 9.344, núm.11).

Si bien dichas elecciones se practicaban en las primeras juntas concejiles, fue frecuente que en ejercicio de la jurisdicción asumida los “jueces” de montería convocasen juntas separadas de las concejiles para tratar sus temas.

La antigüedad de estas correrías podemos remontarla en algún caso como el de Viveiro y feligresías de su entorno al siglo XIV, del que conservamos inserto en un pleito un nombramiento de proveedores del foso, con varias ordenanzas relativas a la montería que se practicaba en el área del “Cordal del Sor” y varias feligresías.

Las monterías se establecían de forma ordenada mediante trozos de sebe asignados, cuyo mantenimiento físico y vigilancia durante la montería corría a cargo de un vecino, estableciendo ya en el siglo XIV penas contra los descuidos:

y ten más acordaron que qualquiera persona tenga su parte de sebe bien adereçada e cerrada so pena de tres rs. por cada bez y si el lobo le saltare por ella que pague tres reales por cada bez y los de la coba lo mesmo (ARG, R.A., leg 18.689, núm. 83, f. 18).

Además las ordenanzas prevenían la obligación de guardar silencio durante la montería:

estén a partados unos de otros sin hablar palabra ny llebar ganados quando fueren a correr monterías so pena de otro real (ARG, R.A., leg 18.689, núm. 83, f. 18).

Contaron con un elemento esencial el foso, hacia el cual se dirigían a los animales para una vez allí facilitar su matanza con menos riesgos y agentes:

siendo mis partes vecinos de las fras de san Miguel de Souto y Brabos en cuio destrito ay un foso en que cayen muchos lobos y thienn de una parte y de otra una sebe mui alta y dilatada que coje más trecho que toda esta ciudad q<ue> la han de reparar mis partes y más vez. de dha fra de Brabos y su partido y todos los años montean y corren los animales nosibos ansí lobos como otros y los conduzen por medio de la cerradura y sebe q ay de un lado a otro asta entrarles en dho foso y allí les matan (ARG, R.A., leg. 18.346, núm. 46).

Las armadas estaban organizadas de tal modo que no solo cubrían el ámbito de un concejo, sino que incluso llegaban a coordinarse con otros concejos y fosos colindantes:

que los labradores e vezinos de Gargamala a lo menos desde Loyrame y Porto Oleyro e asta la armada de Prado y de Toutón e de Mascozo, e tierra de don Diego Sarmiento en Barzia de Mez a Sabaxans tienen por uso y costumbre de se ayuntar y azer montería de lobos en todo el año y especialmente los sávidos de caresma de cada un año (ARG, R.A., leg. 9.540, núm. 54, f. 37v).

otro sí más acordaron que al tiempo de tomar algún lobo en esta armada q<ue> bayan todos con el juez a executar las mas armadas alderedor que hizieren sus monterías como tienen de costumbre (ARG, R.A., leg. 18.689, núm. 83)

Además de los fosos excavados o que aprovechaban el relieve, o en algunos casos en la costa, aprovechando el relieve costero a los acantilados.

Las fechas de práctica de las monterías parecían concentrarse en los sábados de cuaresma, pero también a los meses de cría del lobo, en los que se perseguía el exterminio de las crías, como en el sistema de premio concejil se valoraba más el exterminio de las lobas, por su mayor impacto en la merma de las poblaciones:

y ten más acordaron que desde la entrada de abril hasta medio mayo que es t<iem>po de lobetnos el juez ponga pena a toda la armada bayan por tres o quatro bezes a buscar el monte so pena de un ducado (ARG, R. A., leg. 18.689, núm. 83)

Pero en otros casos aparecen comprendidas desde carnavales hasta San Juan de junio, y los testimonios del concejo compostelano extiende la caza individual a todo el año:

governados por un prebedor q<ue> tiene q les llamar y conbocar a la montería los sábados de cada semana desde el día de antruexo asta el día de San Juan de junio de dho año los quales con sus perros y armas montean dhos lobos y benados para efecto de meterlos dentro del dho foxo (ARG, R.A., leg. 4.417, núm. 16).

Y en Burón llegaron a ser permanentes en 1721:

que ttodos los vezinos de este conz<exo> salgan ttodos los sábados de el año a monttear los lobos possos y mas bradillos brabos por hazeren mucho daño a los ganados que cada natural ttiene (ARG, RA, leg. 9.344, núm. 11)

Y tal parece suceder en Viveiro en 1625 cuando el corregidor ordenaba:

salgáis todos los sábados que ubiere den/de aora en adelante dende Giulan asta el monte da Caxigeuira dende las siete de la mañana asta las doce del día con bocería seg<ún> y en la costumbre sea corrido de antiguo tiempo por causa de que los lobos e otros animales no agan daño en los ganados ni nobidades ni ynbiando p<ara> ello yxos ni criados sino fuere de v<einte> años arriva y no lo aciendo así le doy commiss<ión> p<ara> que por cada vez que bez que faltare cada uno de los que tienen obligación a salir al dho monte les pueda sacar prendas de quantía de seis rs conforme a la ordenança (ARG, R.A., leg. 8.224, núm. 19).

Y estaban sujetas a cualquier llamada eventual:

otro sí más acordaron quel que oyere / llamar a lobo y no biniere pague tres reales por cada vez (ARG, R.A., leg. 18.689, núm. 83).

Tales hábitos perduraron en sus formas originales al menos hasta el siglo XIX como atestiguan varios procesos:

se hallar en la posesión antigua de correr y montear los lobos y más fieras de aquella circunferencia desde el primer sábado de quaresma hasta finalizar el mes de junio, por virtud de concordia celebrada en tres de agosto de mil quatrocientos çinquenta y seis, librándoseles *por* este servicio de concurrencia a bagages pagas de drs y revistas de fachos sin que por razón de las reses que cogen se lucren de cosa alguna más no obstante sobre el particular tubieron que sufrir diferentes litigios relativos a intentar se rescindiese dha concordia pero siempre se confirmó su contenido (ARG, R.A., leg. 20.319, núm. 11, f. 3).

Y en algunos casos como Mondoñedo, disponemos incluso de testimonios gráficos de finales de la centuria, en 1883 consta además que la

hacienda concejil todavía contemplaba estas entre sus gastos municipales:

4.2. EL PREMIO CONCEJIL

Fueron varios los concejos que en el siglo XVI recurrieron a la Real Audiencia y Gobernación del reino buscando soluciones al problema del lobo. No puede aducirse que estas medidas en Galicia partiesen desde arriba, aunque los Gobernadores condescendiesen autorizando repartimientos sobre los pecheros para pagar a los monteros. La condición fijada era que los cobradores debían presentar el pellejo del lobo en la capital de provincia, con cabeza y extremidades, a fin de probar la veracidad de la captura, acompañado de un testimonio del lugar de caza.

Aisladamente se había hablado hasta ahora de la autorización en los años 80 a las ciudades de Santiago, Mondoñedo y Lugo para esto ¿acaso aquellas donde las comunidades rurales no fueron suficientemente fuertes, como para constituir un concejo y articularse políticamente de forma independiente? Y es verdad que no conservamos proceso alguno referente a provincia de Ourense sobre el tema ¿acaso porque la presión del lobo fue muy inferior en el entorno de esta capital?

En razón de los grandes daños q<ue> han echo y azen los lobos en la provincia del dho obispado de mo<n>doñedo como en todo este reyno, assi en matar la jente como los ganados v<uestra> s<eñoría> por quanto de acuerdo mandó se diese premio a las personas que los matasen en çierta forma como se cont<tiene> en el dho auto y como ubo not<icia> de lo susodho con esperança del ynterés muchas personas se an exerçitado en la matança de los dhos lobos y se an muerto mucha quantidad dello de que a la dha provincia y a todo este reyno se ha seguido gra<n> bien utilidad y provecho y p<ara> hazer la paga de la dha matança de lobos y dar los premios con/forme a lo mandado por v<uestra> s<eñoría> v. s. dio liçençia a los dhos mis partes p<ara> q<ue> en la dha provincia de Mondoñedo repartiessen seisçientos du<cado>s los quales se repartieron y se gastaron en el dho minester ecepto seis mil y ocho cientos y diez y siete maravedís q<ue> se hizo de alcançe (ARG, R.A., leg. 1.188, núm. 43).

Las matanzas con premio parecen haber sido ordenadas y coordinadas desde las capitales de provincia, a ellas correspondía arbitrar el repartimiento y asumir el pago de dichos premios. A finales del siglo XVI nos

consta la autorización de de la gobernación del reino de un repartimiento de 600 ducados solo en la de Mondoñedo refiere que, en 1599, según una petición remitida a la R. A. resultaba insuficiente, pues liquidado ese año se adeudaban ya 90 ducados en premios por lobos muertos, por lo que el procurador de la provincia solicitaba se autorizase un nuevo repartimiento de 1.000 ducados. De pronto el lobo y su medio de represión se convirtió en una onerosa carga para unos, en un reino, que, recordemos, por la fecha afrontaba otro tipo de cargas derivadas del endeudamiento carolino y filipino. La real Audiencia autorizaba exclusivamente el reparto de 400.

Pese a las fechas manejadas la constitución de un depositario y la práctica del repartimiento en Santiago, parece haber sido algo más tardía. Uno de ellos fue el de Santiago que fijaría una cuantía de premio a quien matase lobo o loba y concurriese con su pellejo con cabeza y pies al regimiento. La práctica contemplaba además la presentación de un testimonio de su caza en dicha jurisdicción el 25 de enero de 1600:

Ante Diego de Billamisar just<icia> e alcalde hordinario de la dha çiu<dad> y su jurdiçión y Pedro Lebosende, rexidor della, y por ante mí scri<vano> e t<estigo>s pareçió presente el dho Santos da Fonte, mont<ero> v<e>z<ino> de la dha felegresía de San Pedro de Loureda, y ante // sus mercedes presentó el pelexo del dho lobo grande que constaba por la dha ynformaçión, que así mesmo presentó aberlo muerto en el dho monte do Canteyro fr. de San Biçenço do Pino, destrito desta çiu<dad> de Sant<iago> y donde se suelen pagar y contribuir para la matança de los dhos lobos y pidió a sus m<erçe>des que conforme a la horden de la Real Audiencia la mandasen ver y atento que el dho pelexo trahe cabeza e pies como se manda la manden reçebir y descabezar y se le dé tes<tim>onio dello y por agora consiente no se dé librança por los ocho ducados q<ue> por él se manda pagar atento q<ue> sabe hes cierto y hes notorio (ARG, R. A., leg. 23.617, núm. 30).

Tales premios dieron lugar tanto a profesionales monteros como al anterior, como abrieron una nueva fuente para la obtención de caudales de individuos de distintos estratos incluido el clerical, los 8 ducados (88 rs.) que abonaba en 1600 el concejo de Santiago garantizaban en la economía de la época el sustento de pan anual de una familia.

En Vilalba el sistema del premio fue directamente cargado sobre los vecinos, en un sistema en origen, semejante, al aplicado por los señores

para granjearse otro derecho señorial. En dicha jurisdicción la caza de lobos se premiaba con un pago:

que en esa dha tierra avía uso e costumbre que qualquiera p<ersona> que ma<tase> lobo en cuerdas con monteros cada casa // le diese y pagase dos mrs. y tres ma/tando loba le pague cada uno por el trabajo y gasto que se les azía, lo qual sienrpe se avía guardado por el él en provecho y utilidad de los vs de la dha tierra (ARG, R.A., leg. 17.469, núm. 50, s.f.).

Este sistema de caza del lobo supuso una fuente de ingresos para diversos individuos, evidentemente hicieron falta depositarios, y a la caza se animaron ahora más allá de los propios concejos que si ya practicaban previamente estas matanzas ahora reclamaban también la compensación señalada, caso del de Vimianzo, que como otros se servía de un sistema de alcaldes de montería y fosos:

En el lugar de Vimianço a ocho días del mes de junio de mill y seiscientos] quarenta y dos años ante mí scrivano pú<blico> e testigos pareçieron presentes Alverto Castaño vezino de la fra. de ssan Bicenco de Vimianzo y Juan Carballeiro v<i>sino de la de santa María de Ssalto y pedieron a mí scrivano en nombre de los veçinos de las dhas fras. les diese por ffe en como oy dho día como alcaldes nombrados para aver de correr y montar los montes aviendo salido al que sse diçe de montemayor con su gabilla que son las dhas dos fras. al mis<mo> efecto avían llebantado una loba grande carniçera y seguidole asta meterle en el fozo que se nombra da Lagoa parte sseñalada para el mis<mo> efeto por dhas fras. (ARG, R.A., leg. 5.936, núm.4, s.f.).

El proceso 5.936/4 del archivo de la Real Audiencia permite apreciar el repartimiento practicado a tal fin a mediados del s. XVII y apreciar la división en partidos aplicada, además de la proporción tocante a cada una de los 1.000 rs. repartidos, que venían a sumarse a otras en un momento en que el sistema agrícola extensivo había tocado techo, y el maíz aún estaba lejos de inferir un nuevo impulso a las economías campesinas.

Quizá por el abandono del anterior sistema en 1668 el síndico del concejo de Bergantiños recurría a la Real Audiencia solicitando la autorización de un reparto para su propio concejo de 600 rs. a fin de pagar a los monteros, no solo en su jurisdicción sino en 2 leguas en torno (ARG, R.A., leg. 20.608, núm. 1). La Audiencia que había sido limitada ya por

el Consejo no accede a la petición en sí sino que emite provisión de información de la costumbre. Cabe señalar que esta es sospechosamente pobre en testigos, que declaran sobre la costumbre de abonar 4 ducados por lobo grande y 2 por los pequeños.

5. CONFLICTOS EN TORNO A LA CAZA DEL LOBO

5.1. LA RESISTENCIA A PARTICIPAR EN LA MONTERÍA

La ausencia a las monterías concejiles fue la forma de resistencia más común a esta carga. Entre los procesos de la Real Audiencia, y ello implicaba mucho camino andado en la vía del conflicto, documentamos varios casos de resistencia individual.

La desobediencia a la montería concejil era penada, como la ausencia a cualquier otra carga vecinal, como pudieron ser carretos, bagajes para tropas, arreglos de camino:

que los labradores de la dha tierra tienen de uso y costumbre de azer montería de lobos e de otra caça brava como son jabalínes e çerbos y corços algunas bezes todas las vezes que se llamare a lobo son obligados a salir a la montería (ARG, R.A., leg. 9.540, núm. 54, f. 43r).

En lugares como Morelle los jueces establecieron en junta con los vecinos severas y exhaustivas ordenanzas que dan cuenta, junto con su ejecución, de cómo estos cargos concejiles fueron empleados por los individuos con una autoridad desmedida, equiparable a la de cualquier oficial dotado de jurisdicción ordinaria:

primeramente, hordenaron que qualquiera persona que no fuere cada sávado de coresma al monte a correr montería pague por cada bez un rreal que faltare y el que no binyere a la audiencia, aunque baya al monte, pague un quartillo por cada bez que fretare (ARG, R.A., leg. 18.689, núm. 83, f. 18v).

Dichas ordenanzas no solo afectaban a la práctica de la montería, sino que también establecían medidas como que penaban la inasistencia a las reuniones o al correcto reparo de sus partes de monte y foso.

Las multas no siempre fueron en dinero, en el partido de Burón se multa en libras de Pólvara (ARG, R. A., leg. 9.344, núm. 11), y en A Guarda documentamos multas en vino, en concreto de hasta una pipa.

Las resistencias a participar en las monterías se hacen constantes en la documentación de algunos concejos como el de Burón, reiterándose en 1716, 1721, 1722, 1727... (ARG, R.A., leg. 9.344, núm. 11). En otros casos solo tenemos noticias pingues derivadas de los pleitos, que en ocasiones parten de inobediencias particulares, pero en otros, ya en el XVIII sobre todo comunales y organizadas, siendo frecuente la resistencia de determinadas feligresías dentro de un concejo que se consideraran sobrecargadas.

Veamos un testimonio de la jurisdicción de Soutomaior en Pontevedra de 1731 en el que se hace constante la llamada a la insubordinación colectiva a dichas monterías:

avía presenttado al juez que enttonzes era sobre otras falttas que abía ttenido la que no se le quiso admittir en cuia birttud ausiliado de Manuel Antonio Míguez, s<criva>no de núm. y ayuntam. de dha juris. en los beyntte y ocho de m<arco> proxsimo pasado acudió donde mi p<arte> y más bezinos esttaban ynquiettándoles en su uso y ejerzizio llamando dho s<criva>no a ttodos los que allí se allaban palabras muy yndezentes e ynominiossas que dirán los tt<estigos> comethiendo en ello grave delitto y mottibando el que no ayga quien concurra a las monterías (ARG, R.A., leg. 9.136, núm. 15).

Esto es lo que sucede en el concejo de Sobroso, donde documentamos otra cara de la inobediencia y la resistencia a la carga que suponía la matanza de lobos: la resistencia a concurrir a la creación de fosos. En tierras de Sobroso la fábrica de uno llevaba tanto al recurso a la Real Audiencia para forzar a los vecinos de Arnoso a su ejecución, y se saldaba con la prisión de los inobedientes:

ha ganado provisión para que los vezinos de San Lorenço de Arnoso del dho marquesado hiçiesen un foxo para en él cogerse y tomarse los jabalíes lobos y más animales que hazen daño en los senbrados (ARG, R. A., leg. 8.219, núm. 1).

5.2. DE LA RESISTENCIA AL MOTÍN

También los jueces de montes de Louriza en la jurisdicción de A Guarda afrontaron diversos conflictos con las justicias ordinarias. En concreto atestiguamos uno en 1742 cuando a causa de imponer una multa en especie, a un juez menor por haber rehusado acudir a dar cuenta de los ausentes en las monterías, el intento de cobro termina en motín, y una querrela ante el juez ordinario en contra de los monteros termina en la Real Audiencia:

p<or> no lo aver executado en algunas monterías y juntas Juan Vizente, vezino de la fra. del Rosal, juez menor de la montería de aquella fra, despachándole mi p<arte> horden y llamam<iento> para q<ue> concurriese al auditt<orio> con su xente a dar q<uenta> de los omissos, no quiso obedezzer ni acer aprecio de los mandattos de su superior, p<or> lo que mi parte, usando de sus regalías, le multtó en una pipa de vino p<ara> dha montería y abiendo pasado a cobrársela con seis fiscales y uno q<ue> p<ara> ello dio dho juez ord<en> el día diez y siete del mes de junio de este año pasaron a la casa del cittado Juan Vizente y luego se le hizo saber pagase dha multta a q<ue> salió la mug<er> del susodho una hija y otra vez<ina> dando bozes mui entonadas y el cittado Ju<an> Viz<ente> tocando una bozina llamando jente agabillándose y aciendo burla de mi p<arte> prettedniendo subcediese mal daño, por cuio motín no fue dable sacarle la dha multta si solo un carro q<ue> se a depositado en p<ersona> segura ofendiendo a mi parte sus fiscales y mas jente que lleaban consigo gravem y no solo esto sino que a nott de dha mi p es ven q el cittado Ju<an> Viz<ente> pasó a querellarse ante el cittado juez de la ref<erida> v<illa> de la Guarda q<uien> passó a prender a Fran<cisco> Martt<inez> Zintto Dorado uno de dhos fiscales y pretendiendo hacerlo m<ismo> con los demás no deviendo hacerlo p<or> no ser juez competente

El relato deja claro que se trata de una resistencia organizada a la carga comunitaria que suponía la montería. No es de extrañar que a la resistencia se una buena parte del vecindario,. Las declaraciones de otros testigos ponen de relieve una vez más la desmesurada intervención de estos “jueces” que no dudaban en amenazar de muerte “de poder absoluto y con el desenfado de decir que aunque matasen al querellante y su muger avían de llevar lo Bueires, y sin duda lo executarán a no aver allí mucha gente”. (ARG, R.A., leg. 21.451, núm. 40, s.f.)

5.3 EL PAGO DE LOS PREMIOS Y SUS REPARTIMIENTOS

A partir del establecimiento de premios por las capitales de provincia, estos fueron dando lugar a distintos problemas. El pago de dichos servicios fue un foco de conflictos también en los concejos, que, como el de Santiago, premiaban su caza a presentación de cabezas y pellejos. De ello da testimonio un proceso elevado a la real audiencia de Galicia por Nuno Álvarez y un clérigo a comienzos del siglo XVII. En una primera montería y dada la pertinente protesta por el impago, el regimiento achacaba este a un defecto de forma, la carencia de extremidades en el pellejo, exigido por la ordenanza:

tomaba protesta ante escribano a la que el regimiento respondía presentaba ante los dhos alcalde y regidor para que resçibiesen los dhos pelexos y por ellos bistos y que no trayan pegados pies ni manos como lo manda la horden de los dhos señores sino solo las cabezas dix<eron> que no se los podían y resçibir (ARG, R.A., leg. 23.617, núm. 3).

Para, en una segunda ocasión, el regimiento reconocía la falta de caudales:

ante don Pedro de cisneros alcalde y justia hordinaria en esta dha çiuudad y jurdición por ante Jácome de Luazes y Cervela don Françisco de Figueroa, regidores, presentó esta petición e ynformación de atrás Nuno Álvarez de Voado y juntamente con ella un pelexo y caveza de lovo grande que paresçe avía muerto en el monte de Boado y vista por los dhos alcalde y rregidores dixeron que atento que no ay dineros para pagar los lovos ni depositario nonbrado para el dho efeto contentándose dho Nuno Álvarez de Voado con no pedir los dinero del dho lobo asta que los aya y depossitario nombrado para el dho efeto se le de fe del resçivo (ARG, R.A., leg. 23.617, núm. 3).

Además de estos primeros impagos, una vez organizada la recaudación del dinero mediante repartimiento, y nombrado depositario, este pronto se antojó insuficiente. Los retrasos e impagos de los alcances eran cuantiosos y en Santiago, en 1643, se adeudaban aun 2.551 rs. de 1640, por lo que pedía provisión a la R.A. Para dar cumplimiento al despacho del Consejo de Castilla.

En otro orden Viveiro y Mondoñedo se las tuvieron en lo que toca a repartimientos, negándose la cabeza corregimental a entrar en el reparto hecho por la capital mindoniense.

Además de lo anterior, se evidencian problemas cuando los cazadores incumplían las condiciones para el pago del premio y presentaban la piel sin cabeza o patas.

5.4. EL PROBLEMA DE LAS ARMAS

Son varias las armas documentadas para la caza de lobo y otros animales. De hecho, entre las obligaciones de las monterías figuraba la de acudir con las armas y perros a disposición de cada campesino. No obstante, la coincidencia de popularización de estas cacerías con la de las armas de pólvora va a ser otro foco de problemas, y pleitos. Si bien la montería en sí fue una cuestión no reglada por la legislación castellana, la cuestión de las armas, o mejor dicho la de la caza, estrechamente relacionada con esta, fue la que más tempranamente despertó la atención legislativa de la Corona. De hecho, tal regulación tiene un origen muy alejado de la cacería del lobo que aquí nos trae, pues no fue otra que la de velar por la preservación de especies que podían verse amenazadas por una caza excesiva o con medios desmedidos. En 1527 Carlos I dictaba una pragmática prohibiendo la caza con tiro de pólvora. Felipe III reiteraría la prohibición en 1606, pero en 1627 la ley real cambió, por considerar todavía más nocivas las armas empleadas. Sin embargo, estas leyes no se dirigían al lobo u otras especies “nocivas”, su finalidad estaba lejos de ser conciliadora, sino que su fin exclusivo era preservar especies como la perdiz de la merma descontrolada. No obstante, no deja de ser interesante la toma de conciencia, a este respecto, sobre el riesgo de consumición de un recurso natural, como sucedió en paralelo con la pesca, de lo que en Galicia tenemos un amplio bagaje historiográfico en torno a la sardina y sus artes de pesca.

En el caso de los lobos, los testimonios conservados apuntan en buena medida al uso de cuerdas y armadijas, y perros, para la caza de la especie:

el dho Nuño Álbare mató con sus cordas y montería tres lobos grandes y el dho Fernan^do de Arceu el^rigo con sus cuerdas y perros a muerto çinco lobos en la jur^{isdicción} (ARG, R.A., leg. 23.617, núm. 30, f. 1)

En el entorno de Viveiro documentamos en 1565 el uso de ballestas, en una cacería improvisada que terminó no solo con lobos y corzos muertos, sino también con ganados, lo que llevó al apresamiento de los “cazadores” por el juez de Viveiro:

y por hevytar el dho daño mys partes por vebyr como vyben a legua y media de la mar an salido con algunas ballestas y otras armas al monte y mataron algunos lobos y çierbos y otros ganados y por esta causa el corregidor de la vylla de Vybero a p<ro>cedido contra mys partes y les tuvo presos (ARG, RA, leg. 22.794, núm. 24, f. 1).

Otra cuestión tocante al uso de armas, y que tuvo sus efectos en las monterías, fue su uso por individuos de baja suerte, a los que se restringió la participación en cacerías por real pragmática. Dicha provisión se intentaba hacer cumplir en Cedeira por su alcalde en 1588. Ello implicaba necesariamente un descontrol en el uso de armas y la práctica de cacerías por esas fechas:

como hestaba prohibido e mand<ado por leis e premáticas de su mag<estad> que nynguna p<ersona> de baxa suerte y calidad no corriese montería alguna de jabalines puercos monteses ny los corriesen ny matasen con ningunas armadiças ny perros en tempos algunos so ciertas p<enas> (ARG, R.A., leg. 9.540, núm. 54).

5.5. RESISTENCIAS A LA CARGA SEÑORIAL

En paralelo a las resistencias a asistir a las monterías que documentamos en el oriente lucense, en Burón, en otros territorios se manifiestan resistencias al pago de los derechos señoriales vinculados a estas monterías, que según los vecinos ya no se hacen. En 1715 el concejo de Folgoso se enfrentaba a su señor el conde de Altamira al que se negaba a pagar el derecho de real y medio por unas monterías que no tenían lugar. ¿Era esto real? ¿Se había reducido la presencia de este animal? ¿O la mejora coyuntural había aflojado la tensión entre especies que documentamos en el último cuarto del XVI y el primero del XVII?

abrá unos sesentta años poco más o menos siendo juez destta juris<dicción> de Folgosso a su acordar [tachado:se] [tachado:llamava] Alonso de Moure a quien conoció por ttal oyó el tt<estigo> en dha fra. de orssso que la mittad della se dize es destta jurisdiz. de Folgosso a los vecinos de ella burgarm<ente> no se acuerda a quanttos ni sus n<ombres> dho juez y los más que le subcedieron acían corridas de lobos con cuer//das

y más necesario y jentte que les ayudava y que por el q<ue> cada fra. dava a los juezes e mayordomos del conde de Altamira cada año un carnero y oyó en la mesma forma que después se avía reducido el pagar a dho conde y sus actores quatro ducados por cada lobo que mattasen dhos factores y p en su n<ombre> y que esttos los pagavan ttodos los vez desta dha juris de folgosso (ARG, RA, leg. 8.989, núm. 31, f. 18)

El testimonio señala un cambio en el uso probablemente condicionado por la aplicación del premio aprobado por la R.A., primero, y el Consejo, después.

5.6. CONFLICTOS JURISDICCIONALES

Las amplias competencias y libertades asumidas por los “jueces” de monterías, algunos llegaron a intitularse de apelaciones también en la materia, supusieron diversos choques con las justicias ordinarias.

En Viveiro son varios los procesos contra la justicia movidos ante la Real Audiencia. Las prerrogativas jurisdiccionales asumidas por los oficiales de monterías fueron objeto de disputa en varios casos. En 1625 el corregidor de Vivero era denunciado ante la Real Audiencia por haber procedido contra los proveedores/alcaides/diputados de la montería de Lamas de Galdo, vecinos de Magazos y Santa María de Viveiro, por no haber ido a montar un sábado, imponiendo por multa 400 mrs. a cada uno (ARG, R. A., 936, núm. 15, s.f.).

En 1773 los monteros de Burón denunciarían a los ordinarios ante la Real Audiencia por considerar la asistencia del juez y procurador general a las juntas de monterías además denunciaba que el juez se “propasó” a nombrar un montero mayor, cargo inexistente hasta entonces. En defensa de su jurisdicción privativa se sujetaban a la pragmática de 1748, 27 de diciembre, sobre aplicación de multas y penas de cámara, y la Real Instrucción de 1763. 27 de noviembre cap. 2. (ARG, R.A., leg. 9.344, núm. 11).

5.6. CONFLICTOS INTRACONCEJILES: CARGA Y EXENCIÓN

En Viveiro ya en la Edad Media se percibió la montería como una carga pesada, y sus vecinos lograron obtener del concejo urbano la exención de concurrir a otras cuestiones, síntoma de la estructuración y vigor de

las comunidades campesinas de la zona ya en este período. No obstante, dicha exención fue disputada en varias ocasiones, ya en el XV, disponiendo de una concordia municipal relativa a la carga que dichas monterías suponía para las feligresías del entorno, alguna sentencia, una carta de Enrique IV, y una resolución de la proto-Real Audiencia de Galicia de 1509, entre otras:

que por quanto por la dha pesquisa se parecía e se provaba os ditos moradores das ditas fras. e colaços que havían de correr e corrían cada sávado según ditto e hos ditos lovos e montería, e cerravan [os ditos lovos e montería e cer/ravan] o dito foxo según que sempre o feceran he estaban en uso e costume de lo correr e cerrar e eles eran informados e certificados ser así o feito de verdade e de non venir a esta dita // vila a las ditas serventías de velar, e de carretas nin outras serventías de Rey ni de concello e justicias por ende que les mandavan e mandaron que les sea guardadas ahora e de aquí adelante su excepción (ARG, R. A., leg. 18.346, núm, 46, f. 62).

Aunque también arguyen disponer de un privilegio de la Reina Isabel este no se recoge en el proceso:

por este trabajo se allan en possess<ión> desde más de duç<ientos> años a esta parte de q<ue> la just<içia> y reg<imiento> de dha villa ni los militares no les obliguen a guardar bagajes curadorías ad<e>resos de puentes caminos murallas ni otra carga concejil acreditada dha poss<esión> con prebilejio de la señora reina Ysabel (ARG, R.A., leg. 18.346, núm. 46).

6. LAS CIFRAS QUE CONOCEMOS

A las cifras aportadas por Sobrado Correa para Lugo de un mínimo 866 lobos muertos en su provincia en 5 años, entre 1586 y 1591, una media de 173 lobos/año (Sobrado, 2003: 111), vienen a añadirse los 182 lobos muertos presentados ante el concejo Compostelano reflejados en las cuentas de 1643.

TABLA 2. Cuentas de las capturas de lobos y premios abonados en la provincia de Santiago, 1643

Concellos actuais	Lobos adultos	Lobos crías	Premios (rs.)
Boimorto	28		1012
Frades	18		198
Tordoia	17		187
O Pino	15	7	418
Arzúa	15		187
Vimianzo	13		396
Boqueixón	9		231
Mazaricos	8		352
Soneira	6		264
Trazo	6		264
Mesía	6		132
A Estrada	6		286
Lousame	3		132
Outes	3		132
Cerceda	6		66
Muxía	4		176
Zas	4		176
Negreira	4	2	99
Lousame	1	5	99
Rois	3		132
Touro	2		110
A Baña	3		33
Compostela	2		22
Ames	1		88
Sin identificar	6		275
Total	182		5467

Fuente: elaboración propia

También en Mondoñedo, el agotamiento de los de los caudales repartidos a finales del siglo XVI, de 600 ducados, equivalente a un mínimo de 400 lobos adultos muertos, y que, en 1599, liquidado ese año se adeudaban ya 90 ducados más en premios por lobos muertos, que iría de los 22 a los 90, según la tasación, dan cuenta de una población y una

matanza muy elevadas con respecto a las actuales. El reparto de 1.500 ducados en Lugo en 1625 daba para premiar la muerte de entre 375 y 1.500 animales (Sobrado, 2003, p. 116).

Concluidos los repartos autorizados para la matanza de lobos, en 1637 el reino solicitaba a Felipe III restableciese los repartimientos autorizados con anterioridad a fin de seguir acometiendo a aquellos “animales feroçes”, el Consejo había autorizado entonces el reparto por 2 años, que fenecidos renovaba por otros 4.

Pese a las dimensiones de la matanza, en determinadas zonas como Bergantiños (A Coruña) en 1668 todavía se acusaba la abundancia de estos cánidos, con unas manifestaciones que suenan exageradas:

Payo de Andrade, procurador general de la jurisdicción de Bergantiños, digo que en dha jurisdicción y entorno anda gran cantidad de lobos de a ocho y diez en mandas que destruyen los ganados mayores y menores asta los bueis del jugo con que los naturales cultiban sus labranças y granxeos y salen a los caminos de noche a acometer a la gente y de día aun no son osados a andar con ellos que acometen a los niños que andan con el ganado y no se atreven a salir / de sus casas” (ARG, RA, leg. 20.608, núm. 1).

Y también Burón (Lugo) aún en 1716 la presencia de este animal se considera abundante:

y en dho aiuntamiento se dieron quejas a sus mercedes de que los vezinos d este conzejo faltan a la obligazió q^{ue} tienen de // Montear por la abundanzia que hai de Lobos ossos y ottros Animales nozibos no lo hazen” (ARG, R.A., leg. 9.344, núm. 11).

Si bien estas noticias podrían resultar exageradas y tan inverosímiles como el testimonio de la muerte de 150 en tierras de Caldelas (Ourense) hacia finales del XVII (González Quiroga, 1698: 286). Ya en el XVIII Lucas Labrada refería su abundancia en la montaña lucense (Sobrado, 2003: 130). De hecho, el “problema” de la abundancia de lobos y su cacería no abandonaría a Galicia, sino que pasaría al siglo XIX con todo su vigor, y tras el cese por la R. C. de Carlos IV, se restablecería por R. O. en 1825 (Sobrado, 2003: 121). No sorprende, por tanto, ¿¿¿que en 17?? fueran presentados a las Juntas del Reino nuevos mecanismos para su caza (Sobrado, 2003).

7. CONCLUSIONES

El presente estudio aporta interesantes datos y testimonios, aunque fragmentarios, acerca del impacto de la actividad antrópica en el desplazamiento del lobo ibérico. Su principal mecanismo de control y reducción de una especie, que consideraban “dañina”, una competencia por los recursos e incluso un depredador directo, fue su exterminio a través de batidas señoriales, concejiles o individuales.

La formación de batidas organizadas dependió de la existencia de poderes con un control certero de las comunidades y el territorio. Es por ello que de las primeras documentadas partan del señorío arzobispal compostelano, que además del poder temporal cedido por la Corona y sus estructuras, contó con la plataforma que la estructura eclesiástica le confería, que coincide con la cronología de consolidación de la parroquia rural, de hecho, la dotación armamentística se fija en torno a las iglesias. En el ámbito concejil, pese a la poca información y estudios de que disponemos de las comunidades rurales, la constitución de comunidades sólidas aún sería tardía, por ello no extraña que sea en el entorno de concejos urbanos como el de Viveiro donde documentamos las primeras batidas organizadas. Pero más allá de estas batidas, parece haber sido la fijación de premios para los cazadores por parte del ya consolidado Estado moderno la que dará un impulso definitivo al desplazamiento de la especie, siendo especialmente altas las cifras de muertes que conocemos, sobre todo si las comparamos con las actuales. Dichas medidas no fueron exclusivas de Galicia, sino que también se practicaron en otras áreas de la península, donde a tenor del desplazamiento de la especie debieron tener unos efectos mucho mayores que en Galicia.

Si en la actualidad hay censados en Galicia unos 700 ejemplares de *canis lupus*, las cifras de 181 lobos muertos en un año en Santiago y su tierra, y hasta 866 en Lugo en 5 años, entre 1586 y 1591, con una media de 173 lobos/año da cuenta del volumen de la población de lobos de la época y su matanza.

Todo ello nos lleva a plantear determinadas cuestiones, ¿Qué papel jugó el incremento de cultivos antrópicos en la expansión de la población de

las presas del lobo en el XVI? ¿Y en qué medida la especie pudo nutrirse indirectamente de la explotación? ¿Cuál pudo llegar a ser la cifra mínima de lobos en cada provincia? Pues teniendo en cuenta el volumen medio de las manadas y las muertes en la de Santiago estos bien superarían el millar de ejemplares en las áreas donde se han documentado dichas muertes, que no cubrirían el total de la provincia. Estas preguntas y su solución conectan necesariamente el pasado con el presente y nos llevan a preguntarnos ¿Si el lobo solo está recuperando un terreno antes suyo y, en buena medida, abandonando? ¿Se está produciendo un incremento de las poblaciones de presas del lobo o tan solo un desplazamiento hacia el área antrópica por la reducción de posibilidades de alimentación en montes y aldeas abandonadas?

Ello debería llevar a buscar en el análisis relacional de los factores de la ecuación = Recursos / (hombre+ lobo+presas) del lobo soluciones positivas con resultados más equilibrados de los que el exterminio descontrolado ha manifestado históricamente. Se trata de una ecuación compleja en donde ha de valorarse el margen de espacio de explotación antrópica directa, agrícola y forestal, las modificaciones con impacto en la alimentación de las presas del lobo, buscando un equilibrio sostenible, por cuanto la vuelta a un inexistente estadio natural es inviable, teniendo en cuenta el papel del lobo en la reducción de especies como el jabalí, el valor real de las pérdidas ocasionadas por presas y depredador, y la posibilidad de reacondicionar espacios para la nutrición de ambos.

8. REFERENCIAS

- Andrade Cernadas, J. M. (1995). O tombo de Celanova: estudio introductorio edición e índices. Consello da Cultura Galega
- Berlioz, J. (1990). “Le jour ou les loups sont entrés à Paris”, L’Histoire, 133, 80-81. L’histoire
- Le jour où les loups sont entrés dans Paris | lhistoire.fr
- Buridant, J.. (1992). “Les loups dans l’actuel département de l’Aisne XVe -XIXe siècle”, Mémoires de la Fédération des sociétés d’histoire et d’archéologie de l’Aisne, 37, 57-81.

- Buridant, J. (2004). “Quand le loup sort du bois: répartition et traque en France au XVIIIe siècle”, Forêts et chasse: X e -XXe siècle, textes réunis et présentés par Andrée Corvol, 243-253. L’Harmattan
- Caussimont, G. (1981). Le loup en Navarre (XVIII-XIX s.) et les dernières campagnes de destruction dans les Pyrénées occidentales. Acta Biológica Montana, I: 81-92. Claude Dendaletche Ed. Pau
- Caro López, C. (2006). “La caza en el siglo XVIII: sociedad de clase, mentalidad reglamentista”, Hispania, 66, 997-1018. CSIC
- Clemente Ramos, J. (2021). Crecimiento agrario y crisis/transformación ambiental en la corona de Castilla (siglos XV-XVI), Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval, 22, 57-79. Universidad de Alicante
- Cointat, M. (1955). “La révolution et les loups en Haute-Marne”, Cahiers haut-marnais, 49-50, 1955, 122-129. Chaumont
- COINTAT, M. (1955). “Les loups en Haute-Marne de 1768 à 1788”, Cahiers haut-marnais, 42, 152-164. Chaumont
- Contamine, P. (1997). “Scènes de chasse en Barrois : le loup à la fin du Moyen Âge”, Milieux naturels, espaces sociaux: études offertes à Robert Delort, 279-286. Publication de la Sorbonne
- Corvol, (2005). «Droit de chasse et réserves à l’époque moderne», XVIIIe siècle, 226, pp. 3-16. CAIRN
- Costa, P. (1978). Liber Fidei Sanctae Bracrensis Ecclesiae. Assembleia Junta Distrital de Braga
- Doufous, M. A. (1973). “La destruction des loups en Haute-Normandie de 1792 à 1798”, Eaux et forêts en Normandie, pp. 33-38. Lyon-La-Forêts
- Dugas de la Boissonny, C. (1991). “Une nécessité de la sécurité des campagnes : la destruction des loups en Franche-Comté (XVIIIe siècle)”, Histoire, Économie et Société, 1, 113-126. Armand Colin
- Durand, B. (1998). “Les loups à Dourdan et dans le sud de l’Île de France “, Bulletin de la Société historique de Dourdan en Hurepoix, 36, 1-11. Société Historique de Dourdan en Hurepoix
- Estève, C. (2004). “Le droit de chasse en France de 1789 à 1914: conflits d’usage et impasses juridiques”, Histoire et sociétés rurales, 21, 73-114. L’Association d’Histoire des Sociétés Rurales
- Fabre, E. (2010). Le loup dans son milieu en Provence au XVIIIe siècle. Essai d’interprétation de la nuisance lupine. Histoire & mesure, 15, 95-120. CAIRN

<http://journals.openedition.org/histoiresmesure/3982>

- Fabre, É. & Orsini, Ph. (2006). “Le loup, quelques éléments sur sa disparition de Haute Provence au xixe siècle”, Bulletin du Comité scientifique du Parc naturel régional du Verdon, 1, 121-153. Parc Naturel Régional du Verdon
- Falque Rey, E. (1994). Historia Compostelana. Akal
- Fernández Vega, L. (1982). La Real Audiencia de Galicia órgano de Gobierno en el Antiguo Régimen. Diputación Provincial de A Coruña
- Fourtier, A. (1868). “Les grands louvetiers de France”, Revue nobiliaire, héraldique et biographie, 4, 157-163. M. Bonneserre de st. Denis
- Gascón, F. (1994). El Valle de Alcudia: un ejemplo típico de economía agropecuaria en la España del siglo XVIII. Ediciones del Orto
- Grau, J. M. T., Puig, R. Y Ruiz-Olmo, J. (1990). “Persecución del lobo (*Canis lupus* L., 1758) en Girona (NE Ibérico) durante los siglos XVIII y XIX: ejemplo de utilización de datos de archivo”, Miscel·lània Zoològica, 14, pp. 217-223. Museu de Ciències Naturals de Barcelona
- Halard, X. (1983). “Le loup aux XIV et XV siècles en Normandie”. Annales de Normandie, 33, 189-197. Centre de Recherche d’Histoire Quantitative
- Hachet, M. (1974). “Le loup en Lorraine”, Animaux de Lorraine, 139-144. Mars et Mercure
- Kempf, G. (1993). “Loups et louvetiers dans l’Orne XVIIIe et XIXe siècles”, Le pays d’Argentan., 16, 1-32. Bureau
- Kolodziej, C. (2010). La louveterie et la destruction des animaux nuisibles: théorie et pratique en Lorraine et Barrois au XVIIIème siècle. Université de Nancy
- Ladero Quesada, M. Á. (1980). “La caza en la legislación municipal castellana siglos XIII al XVIII”, En la España Medieval, 193, pp. 193-221. Universidad Complutense de Madrid
- Lucas Álvarez, M. (1986). El tumbo de San Julián de Samos. Ediciós do Castro
- Macías Cárdenas, F. J. (2012). “El miedo al lobo en la España del siglo XVIII”. Campo y campesinos en la Edad Moderna. Fundación Española de Historia Moderna
- Martín Catalán, A. L. (2020). La caza en la España de la Edad Moderna: concepción del mundo concepción del mundo animal, tratadista, cinegética y legislación. Universidad Complutense de Madrid
- La caza en la España de la Edad Moderna: concepción del mundo animal, tratadista cinegética y legislación. - E-Prints Complutense (ucm.es)
- Martínez Salazar, A. (1981). Las monterías en Galicia y el carnero de lobo. Algunos temas gallegos, 331-337. Gráficas do Castro /Moret

- Molinier, A. (2002). “Une cartographie des loups tués en France et dans les territoires sous contrôle français vers 1800. Jalons pour une écologie des loups”, *Le fait du loup. De la peur à la passion: le renversement d’une image*, 101-116. Centre alpin et rhodanien d’ethnologie
- (2011). *L’homme contre le loup une guerre de deux mille ans*. Arthème Fayard
- (2007). *Histoire du méchant loup: 3.000 attaques sur l’homme en France, xve-xxe siècle*. Fayard
- MOLINIER, A. (1993). “Le loup en France à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle”, *Pour une histoire de l’environnement : travaux du programme interdisciplinaire de recherche sur l’environnement*, 141-146. C.N.R.S.
- Moliner, A., Molinier-Meyer, N. (1981). “Environnement et histoire : les loups et l’homme en France”, *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 28, 225-245. Société d’histoire moderne et contemporaine
- Moriceau, J. M. (1992). *Rage de loups au XVIIe siècle. Angoisse et insécurité dans les campagnes au sud de Paris. Essonne et Hurepoix*
- Morgado García, A. (2011). “La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El Bestiario de Covarrubias”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 67-88. Universidad Complutense de Madrid
- Núñez Quirós, P., García-Lavandera, R. y Llana Luis (2003). “Analysis of historical wolf distribution in Galicia 1850, 1960 and 2003”, *Ecologia*, 21, 195-206. Parques Nacionales
- Olivares Terol, A. Á. (1992). “El lobo (*Canis lupus*) en el siglo XVI”, *Juncellus*, 7, 26-30. Asociación de Naturalistas de Jumilla
- Ortallig, G. (2003). “Entre hommes et loups en Occident : le tournant médiéval”, *Regards croisés de l’histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*, 15-32. Université de Liège
- Pacaut, M. (1980). “Esquisse de l’évolution du droit de chasse au Haut Moyen Âge”, *La chasse au Moyen âge*, 59-68. Les Belles lettres
- Pérez López, D. (2010). *Los foxos del lobo. La caza del lobo en la cultura popular*. Editorial Canela
- Rico, M. Torrente, J. P. (2000). “Caza y rarificación del lobo en España: Investigación histórica y conclusiones biológicas”, *Galemys*, 12, 163-179. Sociedad Española para la Conservación Estudio de los Mamíferos
- Rivoire, J. (1996). “Au temps des loups dans la campagne lyonnaise”, *L’Araire*, 105, 9-22. Association L’Araire

- Romaní Martínez, M. (1989). A colección diplomática do mosteiro de Santa María de Oseira. Tórculo
- Sobrado Correa, H. (2003). “Los enemigos del campesino. La lucha contra el lobo y otras “alimañas” nocivas para la agricultura en la Galicia de la Edad Moderna”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 12, 105-139. Universidade de Santiago de Compostela
- Taboada Chivite, J. (1971). “Montería y corrida de lobos en Galicia”. *Boletín Auriense*, 1. Grupo Marcelo Macías
- Torrente Sánchez-Guisande, P. (1999). Osos y otras fieras en el pasado de Asturias, 1700-1860. Fundación Oso de Asturias
- Tristán García, F. (2000). “Va el lobo. Aproximación histórica al depredador de la tierra de Baza en la Alta Edad Moderna”, *Chronica Nova*, 27, 239-281. Universidad de Granada
- Torrente, J. P. (1997). “La chasse aux grands carnivores dans le Asturies au XVIIIe siècle”, *Histoire et Societes Rurales*, 8, 163-186. L'Association d'Histoire des Societés Rurales
- Trinquier, J. (2009). “Vivre avec les loups dans les campagnes de l'Occident romain”, *Le loup en Europe du Moyen Âge à nos jours*, pp. 11-39. Presses de l'Université de Valenciennes
- Vielba Infante, E. (2018). De alimañas a especies protegidas: osos, lobos y otros animales amenazados en las montañas de Palencia y Cantabria. Aruz

JURISDICCIÓN ORDINARIA, SEÑORÍO Y REALENGO EN BURGOS EN EL SIGLO XVIII

RODRIGO POUSA DIÉGUEZ
Universidade de Vigo

1. BURGOS EN LAS RESPUESTAS GENERALES DEL CATASTRO DE ENSENADA Y EL CENSO DE FLORIDABLANCA

El objetivo del presente estudio es ampliar y ahondar en el conocimiento de la división administrativa de los territorios que componían la antigua Corona de Castilla de cara a ofrecer una visión general más completa, que permita comparar las diferencias existentes entre unos territorios y otros, su origen, cuáles tienen que ver con el devenir histórico, y cuáles derivan de la variedad geográfica del espacio peninsular. Aquí nos centraremos en el estudio de la antigua provincia de Burgos, los juzgados ordinarios que la componían, la titularidad de su jurisdicción y el volumen de vasallos sujetos a cada titular.

El estudio de la provincia moderna de Burgos plantea diversos problemas, por cuanto su forma y extensión han variado mucho desde el siglo XVIII a nuestros días. La provincia de Burgos, tal y como estaba configurada en el siglo XVIII era una de las de mayor extensión de la Corona de Castilla, incluyendo territorios de las 5 provincias actuales de Burgos, La Rioja, Cantabria, Soria y Palencia; repartidos entre las 5 diócesis de Burgos, Santander, León, Osma y Calahorra. Aunque los estudios sobre la provincia y “las provincias” de Cantabria y sus circunscripciones territoriales, valles (Blanco Campos, 1999, pp. 157-188) y villas abundan, los estudios sobre el resto de las áreas, y del conjunto, escasean. De aquí el deseo de ofrecer una visión de conjunto del territorio de Burgos en el siglo XVIII, como marco y punto de

partida para futuros trabajos sobre los cambios experimentados en su historia comparativos y comparables con otros espacios hispánicos.

La elección del periodo histórico deriva de las fuentes disponibles, tanto como estas lo hacen del objetivo del trabajo. El Catastro de Ensenada permite a través de las comparecencias y respuestas a las preguntas 1 y 2 conocer la adscripción jurisdiccional de las poblaciones y su titularidad, para configurar una base de datos a la que añadir después los datos del censo en habitantes, considerado más fehaciente del XVIII, el Censo de Floridablanca, aunque los vacíos y omisiones de este para algunas áreas han obligado, bien a indiciar cuando se producen tales, bien a suplir los datos con los del otro cronológicamente más próximo, el de Aranda.

2. LA JURISDICCIÓN ORDINARIA EN LA EDAD MODERNA

Como en el resto de los territorios de la Corona de Castilla la administración territorial se podría dividir en tres niveles, fiscal, concejil y jurisdiccional. La fiscal acaba revertiendo siempre en la concejil, mientras que esta estaba sometida a la jurisdiccional, por cuanto tocaba a los oficiales de justicia ordinarios la presidencia de las asambleas municipales y en definitiva la ejecución de órdenes de la superioridad cuando no existen oficiales al cargo (Martínez Díez, 1983).

La jurisdicción tal y como se entiende en el Antiguo Régimen reúne en sí importantes prerrogativas, que nacen y beben de la principal, la que otorga al titular la jurisdicción sobre el espacio y los hombres: el derecho a administrar justicia. Este derecho y obligación desde los primeros tratados jurídicos del reino de Castilla, justifica el ejercicio del poder/jurisdicción. De acuerdo a ellos toda jurisdicción corresponde al monarca y emana de él, pero eso es solo la teoría. El Fuero Viejo de Castilla y las Partidas dicen que la justicia es privativa del rey, aunque con el devenir de los siglos, concesiones y enajenaciones varias, la jurisdicción ordinaria sobre algunos territorios fue apartada de la Corona (Bermejo, 2000, pp. 245-249).

A nivel jurídico, la concepción de jurisdicción que llega a la Edad Moderna procede del *Ius Comune* y se compondría de cuatro elementos

diferenciados conceptualmente del siguiente modo: a) La jurisdicción civil, que como su nombre indica es la que capacitaría a su propietario de juzgar causas civiles. b) La jurisdicción criminal en virtud de la cual su titular podía juzgar cuestiones criminales. c) el misto imperio en el que radicaba la potestad para ejecutar las sentencias más leves, y proceder en otras cuestiones de justicia como era las provisiones de curadores, la práctica de inventarios, regulación de precios, etc. que también competían al mantenimiento del orden y la justicia. d) El mero imperio que la potestad para punir las causas más graves, y por tanto aplicar la justicia de sangre.

El esquema visto desde el régimen jurídico es sencillo. Por un lado, estaban las entidades gubernativas o concejos, supeditadas al señor de la jurisdicción, habitualmente a través de la presidencia que sus oficiales ejercían, ya fueran corregidores, alcaldes ordinarios o mayores. Y, por otro lado, estaba la administración de justicia ejercida en primera instancia por un alcalde o juez ordinario, y en segunda por un alcalde mayor o corregidor (Heras Santos, 1996, pp. 105-140); aunque estos pudieron acumular ambos grados de jurisdicción según el caso.

Las jurisdicciones modernas burgalesas parten de la antigua división administrativa en merindades, que sufrieron constantes cambios desde sus orígenes en la conversión del condado en reino. A este respecto el territorio de los reinos cristianos se dividía en tiempos de Fernando III y Alfonso VI 5 merindades mayores (Pérez Bustamante, 1976), subdivididas a su vez en merindades menores. Una de esas cinco era la merindad mayor de Castilla que podemos considerar el antecedente de la provincia de Burgos moderna en lo territorial, que no en lo institucional. García Valdeavellano enumera 18 merindades menores como componentes de la merindad mayor de Castilla: Cerrato, Infantazgo, Monzón, Campos, Carrión, Villadiego, Aguilar, Liébana/Pernia, Saldaña, Asturias de Santillana, Castrojeriz, Candemuño, Burgos, Castilla Vieja, Santo Domingo, Bureba, Rioja y Soria (García Valdeavellano, 1970, p. 511 y Álvarez Borge, 1993).

Los territorios de 11 de estas merindades menores serán grosso modo la base de la futura provincia de Burgos (Garrigós Pico, 1982), algunas pervivirán con sin apenas alteraciones en su territorio como

jurisdicciones modernas -casos de Ubierna y Castilla Vieja- otras se fragmentarán y señorializadas en casi su totalidad -casos de Castrojeriz o Villadiego-, otras perviven como entidades territoriales dando nombre a partidos fiscales -casos de Bureba y Cademuño- mientras que otras como la antigua merindad de Asturias de Santillana perderán su entidad territorial, debido a los sucesivas reordenaciones territoriales llevadas a cabo por lo Corona y otros agentes: concejos y señores. Dentro de las primeras cabe reseñar la aparición de tenencias y honores (García Valdeavellano, 1968 y Martínez García, 2010, pp. 325-358), primero, y los corregimientos (Bermúdez Aznar, 1972, pp. 5-155; Corral García, 2016, pp. 412-423; Martínez Ruiz, 1993, pp. 379-404 y Fortea Pérez, 2012, pp. 96-146), después; dentro de las concejiles destacan dos por sus efectos en el territorio de la antigua provincia de Burgos las organizaciones concejiles de los valles en Juntas (Rodríguez Fernández, 1986) y la influencia de los núcleos urbanos constituyéndose en jurisdicciones independientes (Monsalvo Antón, 1994, pp. 132-141) y generando alfores en sus términos (Monsalvo Antón, 2007, pp. 233-282 y Martínez Díez, 1987). Así aparecían la honor de Miengo y varias tenencias, se constituían señoríos como Lara (Estepa Díez, 2006, pp. 1-17; Sánchez Mora, 2019 y Sánchez Mora, 2007), Santo Domingo de Silos, Treviño o Castrojeriz, la formación de las juntas de valle dividieron la Asturias de Santillana en múltiples jurisdicciones, y la institución de los corregimientos de Liébana y Trasmiera generaron nuevas entidades territoriales, con nuevos centros que sustituyeron a las anteriores; y del mismo modo su supresión generó una nueva ordenación del territorio en el siglo XVII que es la que perdura en buena medida en el siglo XVIII (Fortea Pérez, 2012, pp. 144-147). Así el mapa se fue fragmentando y las circunscripciones administrativo-jurisdiccionales se multiplicaron tanto como su gestión.

3. SEÑORÍO Y REALENGO EN CIFRAS

Porcentualmente Burgos fue la provincia castellana en la que el realengo conservó un mayor peso. Más de la mitad de los vasallos permanecían bajo la jurisdicción directa de la Corona en 1787, por encima de todas las demás. En cuanto al señorío presenta una estructura muy

sencilla, pues en su mayoría se trata de un señorío laico, marcado por la existencia de grandes estados señoriales y jurisdicciones, con escaso peso del señorío eclesiástico, y nula presencia del de órdenes militares.

TABLA 1. Distribución jurisdiccional de los habitates de Burgos 1787 (%)

	Burgos	Segovia	Valladolid	Ávila	Palencia	Soria
Corona	52,95	41,92	50,12	48,86	27,59	37,43
Particulares	41,99	52,17	46,68	46,26	67,96	58,93
Clero sec.	0,5	1,27	0,59	2,33	1,15	1,21
Clero reg.	2,4	3,47	1,4	0,08	1,89	1,38
Órd. Militares	-	-	0,59	-	0,72	-
Hospitales	0,34	-	-	-	0,68	-
Universidad	-	-	-	-	-	-
Concejiles	0,17	1,16	0,63	2,02	-	1,05

Fuente: elaboración propia

Teniendo en cuenta los orígenes del señorío jurisdiccional postulados tradicionalmente: donación, prescripción inmemorial o enajenación (Guilarte, 1987); solo cabría achacar a la Corona como detentadora primigenia de la jurisdicción la pérdida de jurisdicciones; pero a nuestro parecer el traspaso de la jurisdicción en el marco jurídico castellano solo puede darse de dos modos: uno legítimo y otro ilegítimo; y prescripción inmemorial y enajenación son lo mismo si el señorío no ha sido conferido por la Corona. Lo que marcará la diferencia será la oposición o no de la Corona y los vasallos agrupados en sus comunidades concejiles al cambio de estado.

En cuanto a las apropiaciones legítimas de señoríos podemos mentar la de la casa de los duques Aguilar de Campoo de Montes de Oca (Guilarte, 1987, p. 61); por los Velasco los valles de Ruesga y Soba merced de Enrique III (Pereyra, p. 8) o Briviesca desde 1366 (Sánchez Domingo, 1999, p. 119) o en el caso de Haro (Leza, 1955); los señoríos monásticos y donaciones al Hospital Real (Martínez García, 1986) y por último las ventas y donaciones de vasallos de la época de Carlos I y Felipe II. El señorío limitado de los marqueses de Aguilafuente se había conformado con territorios segregados de la antigua Orden de

Santiago, que Carlos I entrega junto con el título al hijo bastardo del II duque de Béjar (Vicens Hualde, 2017, pp. 65-87.). De las ventas de Felipe II proceden las jurisdicciones del marqués de Castromonte: Frandovínez y Estepar; Pié de Concha del marqués de Santa Cruz; Santurdejo del marqués de Cílera; Santiuste, Sojuela o Trevijano (Faya Díaz, pp. 273-279).

De lo contrario la sustracción ilegítima, disponemos del ejemplo frustrado de Nueve Valles que destaca por su naturaleza la resistencia de los Nueve Valles, a la enajenación que intenta el duque del Infantado, no solo por partir de los vasallos, y las dimensiones de la pretensión, sino porque si bien contamos con otros ejemplos en la Corona de resistencias de este tipo, suelen partir de concejos urbanos, regentados por individuos que cabe estimar estamentalmente más fuertes; casos de Ocaña, Plasencia, Huéscra y Arévalo (Guilarte, 1987, pp. 52).

Por su parte, la Corona se mostró tan ineficaz como en otros territorios para frenar la señorializaciones ilegítimas, como lo eran las de territorios en tenencia, honor, mayordomazgo o aquellos bajo la gestión del condestable de Castilla. Si bien los monarcas bajomedievales velaron en la teoría como lo había hecho Alfonso X, de cuya época proviene buena parte del marco jurídico vigente, por la preservación del realengo. Así frente a la pragmática de Juan II de 1442 y la obligación de consultar las donaciones con el Consejo recogido en el Ordenamiento de Montalbo (Guilarte, 1987, pp. 46-48); las donaciones continuaron, las excepciones fueron un continuo, tanto como la incapacidad de la Corona para retener sus dominios. Una prueba clara la encontramos en las enajenaciones que la Casa de Mendoza haría de territorios del mayordomazgo de la Vega y la Honor de Miengo, para conformar su jurisdicción de Torrelavega, a partir de la tenencia y el dominio solariego (Pérez Bustamante y Ortiz Real, 1986, pp. 19-24; Sánchez Gómez, p. 29.). De modo semejante la casa se había apropiado de diversos territorios de las merindades de Castilla la Vieja, partiendo de la mera posesión dominical: Villota, Alarcía, Busto de Bureba, Cerezo de Riotirón. Ante la imposibilidad de verificar aquí el origen de todos, se exponen estos casos por tratarse de jurisdicciones de los dos principales

señores de la provincia en la Edad Moderna: el duque de Frías y el duque del Infantado.

Si las jurisdicciones realengas se encuadraban en corregimientos, las de un mismo señorío tendieron a constituir estados (Guilarte, 1987, pp. 127-130), determinados por su sujeción a un oficial mayor a cargo, ejemplos de ellos son el estado de Lerma del duque del Infantado o el Vitoria de los condes de Conzana. La configuración de estados separados por los dominios de un mismo señor tenía un origen histórico en los patrimonios de las grandes casas, como Frías o el Infantado; algunos casos son muy claros, tanto que el dominio se ha consolidado con el topónimo, como el marquesado de Argüeso, el condado de Castañares o el condado de Treviño.

Pero en la configuración de los dominios señoriales estos no fueron solo sujetos pacientes de la superioridad, sino que en muchos casos la constitución de los dominios respondió a la propia evolución y actuación de estos (Carzolio Rossi, 2002, pp. 79-103). De nuevo el caso de los valles es muy ilustrativo, aquellos valles que pasaron a señorío mantuvieron sus estructuras y el señor, tanto como el rey, se vería privado en ellos de su principal prerrogativa como tal, la elección de los oficiales de justicia actuando solo como confirmante de los nombramientos, casos de Soba, Ruesga y Villaverde, en origen del Condestable de Castilla, el condado de Castañeda, San Vicente, Rionansa y Tudanca de los marqueses de Aguilar (Rodríguez Fernández, p. 40). Solo disponemos de una excepción, Potes es que, el corregimiento de Potes que había sido fijado sobre las merindades de los 4 valles de Liébana (Baró Pazos, 2002, p. 181) termina por diluir estas antiguas merindades en una única jurisdicción, sin que pervivan ni si quiera en el ámbito fiscal; evolución opuesta a lo que sucede en Trasmiera donde la imposición del corregidor y su supresión no diluyen las entidades territoriales de sus valles, sino que estas persisten, junto con la de Trasmiera, tras la desaparición de su corregimiento.

Y, por otro lado, común a otras jurisdicciones hispánicas las jurisdicciones urbanas, donde la pugna de determinados grupos y linajes contribuyó a su independencia administrativa y patrimonialización de oficios. Esto generó situaciones mixtas, en la villa de Potes donde los

alcaldes ordinarios extendían su jurisdicción sobre los términos de la villa, pero no sobre el resto poblaciones de su “provincia” a cargo del corregidor nombrado por la Casa del Infantado (Rodríguez Fernández, p. 38).

4. EL REALENGO DE BURGOS: 269 JURISDICCIONES EN EL SIGLO XVIII

La Corona poseía en Burgos hasta 51 jurisdicciones por encima de los 1.000 habitantes. A esto contribuyeron dos realidades: las juntas de valle contribuyeron a preservar el realengo y sus privilegios concejiles frente a cualquier tentativa señorial; y, la compra de privilegios de villazgo, si bien permitió a muchas villas realengas a disponer de su propia audiencia de justicia, no las expurgó del realengo, como concejiles propiamente; como sí sucede con las que compraron su jurisdicción en las ventas de términos del XVI y el XVII.

La más amplia era la de la ciudad de Burgos, en cuyos datos se han incluido los de Juarros y Muño, y que habría sido más amplia aún en las centurias anteriores, antes de la concesión de villazgos de numerosos lugares. A fin de cuentas, se trataba del corazón de Castilla. Esta y la de Liébana, con más de 10.000 vecinos se postulan como entre los juzgados más amplios de la Corona. Aranda y Logroño no desmerecen si tenemos en cuenta que en sendos partidos fueron muchas las villas judicialmente emancipadas.

TABLA 2. Jurisdicciones realengas de Burgos 1787

Juzgado	Hab.	Juzgado	Hab.
Burgos	23395	Camargo	2374
Cudeyo	**8275	Ubierna	**2212
Aranda de Duero	7685	Valdelaguna	2150
Logroño	6303	Santillana	**2009
Santander	5989	Villafranca de Oca	2057
Siete Villas	5906	Ribamontán	**1940
Carriedo	**5332	Paraya	**1937
Castrojeriz	5233	Cayón	1969
Pas	**5072	Guriezo	*1872
Mena	*4717	Miranda de Ebro	*1623
Cesto y Voto	**4205	Fuenmayor	1535
Castro Urdiales	**3777	Valdebezana	*1466
Cabuérniga	**3793	Liendo	**1416
Lloredo	3718	San Millán	*1420
Laredo	**3661	Torrecilla de Cameros	1335
Villadiego	3532	Anguiano	1288
Losa	**3209	Montija	1263
Urria	**2941	Pancorvo	1255
Castilla Vieja	**2874	Covarrubia	1237
Valdivieso	**2929	Pradoluengo	1182
La Calzada	2917	Reocín	**1136
Piélago	**2592	Navas	1071
Sotoscueva	2511	Lara de Infantes	1030
Espinos Monteros	2436	La Barquera	
Valdáliga	2385	Villahoz	1025
		Valdeporres	1.006

*Datos del Censo de Aranda

**Faltan datos de localidades indicadas en nota

Fuente: elaboración propia

Sin embargo, y merced a la gran venta de privilegios de villazgo la mayoría de las jurisdicciones realengas de Burgos estaban por debajo de los 1.000 habitantes. Dichos datos acumulados a los que conocemos de Galicia y otras áreas arrojan nueva luz sobre el fenómeno urbano

castellano. Y es que el concepto de urbanidad castellano tuvo más que ver con el ámbito institucional que con el demográfico, y la mayoría de los núcleos urbanos, con diferencia, estaban por debajo del umbral de 2.000 e incluso de los 1.000 habitantes, siendo los que quedaban por encima los excepcionales.

TABLA 3. Jurisdicciones realengas de Burgos por debajo de los 1.000 habitantes 1787

Juzgado	Hab.	Juzgado	Hab.
Lamasón	*978	Castroviejon	198
Villaescusa	852	Arauzo Salce	195
Penagos	819	Puentedura	191
Laguna	804	Cubillos del Rojo	190
Revilla Vallejera	709	Bugedo	189
Arauzo Miel	695	Orón	188
Huercanos	687	Espejón	*180
Tudanca	*662	Espinosa del Camino	176
Armedillo	669	S. Clemente del Valle	175
Arenillas de Riopisuerga	650	Cornudilla	173
Alesanco	635	La Parte	159
Barbadillo Mercado	628	Ircio	155
Quintanilla San García	606	Cellorigo	152
Alberite	605	Arauzo Torre	147
Gallega	580	Ledesma	147
Manzanedo	565	Jaramillo Quemado	147
Pinilla de Trasmonte	549	Cordovín	146
Salas	547	Quintaelez	144
Pampliega	525	Barrio Muño	144
Ribadedeva	*396	Belbimbre	144
Quintanilla Agua	493	Quintanillabon	138
Retuerta	489	Padrones	137
Badarán	482	Castil Lences	136
Arenzana de Abajo	468	Rublacedo abajo	136
Matute	465	Quintanilla Coco	133
Cubo de Bureba	452	Olmillo Muño	132
Castrillo Murcia	452	Quintanilla Monte	131
Quintanavides	452	Medinilla Dehesa	129
Cañicosa	*443	Riva Valdelucio	128
Abalos	427	Bezares	128
Ojacastro	413	Arenzana de Arriba	127
Hormilla	399	Quintana	122

Pedrosa Príncipe	395	Navas	114
Espeja	*384	Salinillas	113
Cavia	382	Abajas	111
Camprovin	380	Castellanos	111
Peñarrubia	378	Río Quintanilla	111
Rabe Calzadas	369	Bocos	109
Padilla de Arriba	364	Quintanopio	108
Baños de Riotobia	361	Suzana	*108
Miraveche	355	Cayuela	107
Mecerreyes	350	Ruyales Páramo	102
Cebrecos	344	Galbarruli	99
Espinosa de Cervera	342	Cueva de Cardiel	98
Hacinas	335	Paules Agua	98
Cárdenas	329	Rucandio	91
Prádanos	327	Rublacedo arriba	90
Rojas	325	Avellanosa de Rioja	89
Galbarruli	325	Iglesia Rubia	88
Nebreda	316	Barrios Colina	84
Cillaperlata	314	Quintanarroz	83
Cañas	300	Revenga	83
Peral de Arlanza	299	San Juan Ortega	81
Castrillo Solarana	294	Piémigas	79
Hontanas	286	Piedrahita	78
Jaramillo	282	Marcillo	78
Baños de Valdearado	276	Quintanilla Valdedobres	75
Pineda Sierra	269	Carcedo	73
Mazuela	268	Castañares	73
Medrano	263	Espinosa Monte	67
Quintanarraya	246	Portilla	67
Pineda de Trasmonte	240	Quintanilla Caberojas	65
Alesón	239	Quintanilla Cabesoto	64
Castellanos Infantes	239	Quintana Urria	52
Moneo	234	Barriosuso	50
Cascajares	229	La Rad	49
Cordobilla	*228	Lermilla	45
Barbadillo Pez	226	Cueva de Manzanedo	42
Hontoria de la Cantera	223	Hiniestra	38
Ages	222	Ahedo	31
Cirueña	222	Hozabejas	28
Penilla Barruecos	221	Quintanasuso	19
Cortes	*209	Balluercanes	¿?
Hinojar del Rey	199	Quintanillas	¿?

Estas jurisdicciones se encuadraban bajo la autoridad de un corregidor, de los 6 que en ella había: Burgos, Villarcayo, Laredo, Logroño, Santo Domingo o Aranda de Duero.

Estos corregimientos no permanecieron inalterados a lo largo de la Edad Moderna, el de Trasmiera, por ejemplo, desaparece dando lugar a una situación excepcional. Trasmiera que había pasado de Merindad a Corregimiento, compuesta en origen de 4 juntas, que funcionan como 4 jurisdicciones independientes con su propio “alcalde mayor” (Rodríguez Fernández, 1968, p. 71). La supresión del corregimiento, y su integración en el de las Cuatro Villas, genera una situación excepcional, al prevalecer Trasmiera como una entidad de gobierno intermedia presidida por el alcalde mayor de Ribamontán (Rodríguez Fernández, 1968, p. 78). Del mismo modo la supresión del corregimiento de Villarcayo en 1792 englobaría en el de Laredo a sus jurisdicciones. Ahora veamos cómo se estructuraban jurisdicciones y corregimientos a mediados del XVIII cuyo esquema es el que impera durante la mayor parte de la Edad Moderna.

El Corregimiento de Laredo o Cuatro Villas (Baró Pazos, 2017, pp. 41-79) se componía de las jurisdicciones de las 4 villas primigenias del corregimiento: Santander, Laredo, Castro Urdiales y La Bquera; los Nueve Valles de Cabezón, Cabuérniga, Camargo, Cayón, Lloredo, Penagos, Piélago, Reocín y Villaescusa pertenecieron a este corregimiento hasta que por un privilegio de 1630 que formaron uno propio, para retornar al de Cuatro Villas en 1678; a los que se sumarían los valles de Carriedo, Guriezo, Lamasón, Liendo, Manzanedo, Mena, Paraya, Pas, Peñarrubia, Ribadedeva, Tudanca y Valdáliga; la jurisdicción de la abadía de Santillana, y la antigua merindad/corregimiento de Trasmiera compuesta por las jurisdicciones de Cudeyo, Voto y Cesto, Sietevillas y Ribamontán, y las villas independientes de Ampuero, Argoño, Bocos, Santoña, Seña y Escalante.

El corregimiento de Villarcayo se componía de las jurisdicciones heredadas de las antiguas 7 merindades de Castilla Vieja: Castilla Vieja, Cuesta Urria, Losa, Montija, Sotoscueva, Valdeporres y

Valdivieso, que, con la salvedad de Medinapomar, son de las menos expurgadas por la señorialización; junto con aquellas villas que constituían jurisdicciones independientes: Cillaperlata, Cubillos Rojo, Molina Urria, Orbaneja y Orón.

El corregimiento de Burgos se componía de la propia ciudad y un vasto alfoz y 5 villas; además se encontraban sujetas a él las jurisdicciones de los valles de Navas, Ubierna, Lara de los Infantes, Quintanilla de Muño, Villafranca de Oca, Juarros y la villa de Miranda. Además de un elevado número de villas constituidas en jurisdicciones independientes: 75 villas en la antigua merindad de Bureba, 21 de la de Castrojeriz, 17 en el partido de Juarros, 15 en el de Candemuño y 9 en el de Miranda.

El Corregimiento de Aranda de Duero se componía de la propia jurisdicción de Aranda de Duero y 26 villas independientes en lo jurisdiccional.

El corregimiento de Logroño se componía de la propia ciudad y su término y 29 villas.

Al corregimiento de Santo Domingo de la Calzada estaban sujetos además de la ciudad y su término de 16 villas realengas.

4. EL SEÑORÍO LAICO

La antigua provincia de Burgos dio cabida a la construcción de algunos de los principales estados señoriales de la península. La casa ducal de Frías, por ejemplo, la que contaba con más vasallos en la provincia 42.518, solo superado por los grandes estados laicos gallegos, como los de Monterrei o Lemos (Eiras Roel, 1989).

De este modo, 1 de cada 10 habitantes de la provincia de Burgos era vasallo suyo. Sus señoríos eran herencia de dos grandes familias Velasco y Mendoza (González Crespo, 1981; Sánchez Prieto, 2002, pp. 299-301 y Franco Silva, 1982, pp. 453-490), que habían ostentado el oficio de Condestables de Castilla. En el censo de Aranda contabilizamos 41.267 vasallos repartidos entre 30 jurisdicciones; de ellas

destacan la de Villadiego, antigua merindad realenga, con 8.219, a la que seguían en importancia los valles de Tobalina, Soba y Ruesga, y las jurisdicciones de las villas de Haro, Belorado, Medinapomar y Vilviestre. Con 25.236, le seguía en importancia el marqués de Aguilar, también con jurisdicciones en los valles de Toranzo, Sédano, Iguña, Buelma, San Vicente, Santa Gadea y Bricia. Destacaba en su señorío la de Toranzo con 8.822 domiciliarios. De cerca le seguía el duque del Infantado con 24.461 vasallos, y que sería el mayor señor de Burgos de haber sometido a los Nueve Valles; su mejor alhaja la jurisdicción de Liébana con 10.535 vasallos. El resto de los señores tuvieron una importancia mucho menor, el cuarto en el ranking, el conde de Siruela solo contaba 8.501, el quinto era conde de Castro con 7.417, seguido del duque de Medinaceli con 6.689 vasallos. Pero el 75% de los señores no alcanzaba los 1.000 vasallos. El señorío paupérrimo en vasallos era el de un noble titulado, el marqués de Navamorcuende.

Los dos siguientes estados señoriales del ranking, el marqués de Aguilar y el duque del Infantado no se quedaban más atrás, superando a importantes señoríos como el del marqués de Villafranca en León, con 24.933 vasallos, y los 23.296 del conde de Luna, en la misma provincia, 17.676, el marqués de Astorga.

TABLA 4. Jurisdicciones so señorío laico de Burgos en 1787

Señor laico	Vasallos	Señor laico	Vasallos
Duque de Frías	42518	Antonio Gil	347
Marqués de Aguilar	**25536	Marqués de Mortara	313
Duque del Infantado	23948	Vizconde de Amaya	303
Duque de Arcos	10111	Marqués de Santa Cruz	301
Conde de Siruela	9628	Antonio Salcedo	287
Duque de Medinaceli	9118	Marqués de Quintana	273
Marqués de Cilleurelo	**4817	Marqués de Ciadoncha	251
Duque de Osuna	3807	Felipe Salamanca	237
Conde de Treviño	3255	Bernardo Cantalrana	233
Duque de Veragua	3160	Juan Paternina	223
Conde Castro/Ribadavia	2886	José Alcocer	**219
Conde de Miranda	2761	Francisco Torres	212
Duque de Béjar	2245	Marqués de Villagarcía	188
Marqués de Poza	2220	Luis Navamuel	188
Conde de Castrillo	2196	Marqués de Tamarón	187
Conde de Salazar	1737	Marqués de Avilafuente	179
Conde de Nieva	1457	Conde de Conzana	173
Pedro Porras	**1394	Marqués de Hermosilla	172
Marqués de Ortega	1352	Josefa Pimentel	172
Rafael Gil	1193	Bernardo Santa	155
Marqués de Balbases	1099	Marqués de Alcañices	150
Conde de Hervias	**960	Marqués de Villacastel	150
Marqués de Camarasa	926	Condestable de Castilla	148
Marqués de Vilacampo	856	Lope Porras	148
Marqués de Olias	847	Conde de Altamira	145
Conde de Chauz	**816	María Urbina	140
Miguel Torre	796	José Lizana	132
Marqués de Velamazán	795	Francisco Salinas	109
Marqués de Leiba	791	Pedro Bustamante	106
Conde de Villariego	789	Marqués de Coquilla	104
Vizconde de Valoria	732	Francisco Marichalar	97
Cayetano Arriaga	**707	Teresa Orio	96
Duque de Villahermosa	650	Francisca Salamanca	78
Marqués de Serdañola	**632	José Gómez	78
Marqués de Villarreal	593	Marqués de Villarias	77
Marqués de Castromonte	500	José Lizana	76
Marqués de Torreblanca	472	Fernando Aguado	**65
Marqués de Cillera	457	Pedro Montoya	**56
Marqués de Saldañuela	432	José Mioño	**46
Baltasar Tejada	370	Marqués de Lorca	*96
Marqués de Caracena	361	Marqués Fuentepelayo	27

El duque de Frías contaba con muchas y extensas jurisdicciones. La antigua merindad de Villadiego (8.536 hab.) había terminado en manos de este señor, seguida en importancia de la de Haro (4.088 hab.), además de varios valles como el del Ruesga (3.439) Tobalina (3.383), o Soba (2.909) y otras como las de Belorado (2.692) o Medina Pomar (2.138). El marqués de Aguilar, por su parte, contaba con una jurisdicción aún más extensa, la del Toranzo, en torno a los 10.000 hab.; y por encima de los 2.000 vasallos las de Sédano, Buelma, Iguña y San Vicente. La tercera jurisdicción, estrella, del señorío burgalés es la de Liébana, este corregimiento en origen realengo superaba los 8.500 hab en 1787, en manos del duque del Infantado. A la casa del Infantado pertenecían además otras de gran peso como Torrelavega (3.465) y Lerma (2.773).

Pese a su posición en el ranking el duque de Arcos solo contaba con una jurisdicción por encima de los 2.000 vasallos, la de Nájera (2.306). Cabe mencionar por último la de Roa con 5.585 domiciliarios en 1787 de la jurisdicción del conde de Siruela. Y por encima de los 2.000 vasallos las de Astudillo y Castrojeriz, del conde de Castro, la de Treviño, del condado homónimo, y la de Poza de la Sal, que da nombre al respectivo marquesado.

5. SEÑORÍO ECLESIAÍSTICO

El señorío eclesiástico burgalés presenta unas características propias derivadas de la historia de su territorio que lo distinguen de otras áreas del norte peninsular. No existen grandes señoríos episcopales como los que se consolidaron en el área gallega, debido a la restauración de la sede lucense, por un lado, y a la dotación que los sucesivos monarcas hicieron de bienes a la mitra Mindoniense, la tudense y, sobre todo, la Compostelana, que terminará por ser con la toledana de los mayores señoríos de vasallos eclesiásticos y no eclesiásticos de la Corona (Faya Díaz, Pousa Diéguez).

El arzobispo de Burgos llega a 1787 con un señorío que apenas alcanza los 1.500 vasallos, cifra ridícula en comparación tanto con otros mitrados del norte, como con otras instituciones religiosas. La preservación

de Burgos en realengo como corazón de Castilla fue sin duda esencial. Aunque las desmembraciones del XVI también afectarían un señorío ya pobre, privando al arzobispo de Pie de Concha, Porciles...

La otra característica es la diversidad, mientras en Galicia y León la mayoría del señorío regular había sido configurado entorno a los principales monasterios benedictinos y cistercienses, y los cotos de los de menor tamaño, anexionados a otros mayores durante la reforma observante, en Burgos podemos encontrar cartujos, premostratenses con pequeñas jurisdicciones, en torno a sus bienes. Pero el principal señorío eclesiástico será del monasterio cisterciense, femenino, de las Huelgas, fundado por Alfonso VIII, y que se vio favorecido por la proximidad los monarcas, no solo como panteón regio, sino que incluso, Alfonso XI y Enrique II serían coronados en él. Las desmembraciones eclesiásticas le hacían perder en el XVI la villa de Pesadas, Villanueva de los Infantes y la de Santiuste.

No obstante, y en conjunto, el peso del abolengo benedictino, fruto de las fundaciones familiares altomedievales, se hacía sentir como es habitual en el norte peninsular, e incluso habría sido un poco superior si tenemos en cuenta que Arlanza había perdido Quintanar de la Sierra y Cardeña, Población de Cerrato.

Quizá este escaso desarrollo dejó algo más de margen a las órdenes mendicantes, como las clarisas de Medinapomar, fundado por el adelantado de Castilla San Sánchez de Velasco, en 1313.

TABLA 5. *Jurisdicciones so señorío eclesiástico de Burgos en 1787*

Orden	Monasterio	Vasallos	Total
Benedictinos	El Espino, San Benito	66	5423
	Obarenes, sta. María	93	
	Arlanza, San Pedro	497	
	Oña, San Salvador	927	
	Cardeña, San Pedro	1322	
	Silos, sto. Domingo	1715	
	San Millán	723	
	Valvanera	80	
Císter	Huelgas, sta. María de las	3237	3401
	Cañas, Sta. María de las	164	
Clarisas	Medinapomar	*475	*475
Dominicos	Caleruega	244	244
Cartujos	Miraflores, Sta. María	178	178
Premostratenses	Ibeas, S. Cristóbal	*30	*30

*Datos del Censo de Aranda

Fuente: elaboración propia

6. SEÑORÍO HOSPITALARIO

A mayores cabe señalar las jurisdicciones del Hospital Real de San Lorenzo, el Hospital Real de Burgos y el Hospital de Vera Cruz sobre determinados lugares, que son las que se siguen:

TABLA 6. *Jurisdicciones so señorío de hospitales en 1787*

Titular	Juzgado [Partido]	Vasallos
Hospital del Rey (Burgos)	Arroyal [Quintandueñas]	217
	Castrillo Rucio [Burgos]	76
	Congosto [Villadiego]	56
	Madrigalejo Monte [Candemuño]	106
	Marmellar arriba [Quintanad]	100
	Pedrosa Muño [Candemuño]	105
	Quintanilla Sobresierra	237
	Tablada [Villadiego]	165
	Villarmero [Quintanadueñas]	159
Hospital Veracruz (Pomar)	Montecillo [Montija]	59
	Bárcena Pienza [Montija]	99
Hospital San Lorenzo	Pujayo [Liébana]	*26

*Datos del Censo de Aranda

Fuente: elaboración propia

7. SEÑORÍO CONCEJIL O MUNICIPAL

Por último, cabe señalar un señorío municipal o concejil muy reducido compuesto por las siguientes jurisdicciones.

TABLA 7. *Jurisdicciones so señorío municipal o concejil en 1787*

Titular	Juzgado [Partido]	Vasallos
Ciudad de Logroño	Larderos	645
Ciudad Calzada	Gallinero Rioja	46
Ciudad Calzada	Mozoncillo	153
Ciudad Calzada	Anguta [Logroño]	52
Villa Navarrete	Hornos [Logroño]	189
Villa Navarrete	Daroca [Logroño]	120
Vecinos	Alesón [Sto. Domingo]	239
Vecinos	Pesadas Burgos	207
Vecinos	Torre Cameros [Logroño]	234
Vecinos	Villaverde [Sto. Domingo]	

8. CONCLUSIONES

El análisis jurisdiccional de Burgos en el siglo XVIII supone una pieza más, una de gran envergadura, además, para el conocimiento del señorío jurisdiccional español, y la situación real del sistema judicial hispánico antes de las Cortes de Cádiz, que con sus manifestaciones políticas han transmitido una imagen muy distorsionada de la realidad. Se trata de una de las provincias donde la Corona preservó una mayor porción de tierras y gentes bajo su jurisdicción directa, si bien la venta de villazgos vino a despojarla del derecho a elegir a los oficiales de justicia, y a fracturar las antiguas y extensas jurisdicciones heredadas de las merindades medievales. El análisis manifiesta, además, que tal preservación no cabe solo a una escasa concesión de señoríos en esta área debido a su trayectoria histórica, como reino, la presencia de los soberanos en su territorio, y el vínculo con Burgos, como corazón de Castilla, con independencia de que los monarcas residiesen en otros lugares, y fijasen sus cortes más permanentemente en otros como Segovia o Toledo. Ha permitido también constatar una escasa presencia de señorío eclesiástico, divergencia con otras áreas del norte, como Galicia, donde los señoríos episcopales y monásticos tuvieron bastante calado.

9. REFERENCIAS

- AAVV. (2016). Censo de Aranda. INE
- AAVV. (1989). Censo de Floridablanca. INE
- Álvarez Borge, I. (1993). Monarquía Feudal y organización territorial. CSIC
- Anes Álvarez Castrillón, G. (1989). Los señoríos asturianos. Silverio Cañada
- Álvarez Llopis, E. (1999). “Aldeas y solares en Liébana: Argüebanes, Turieno y Potes”. Del Cantábrico al Duero trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII-XIII, 189-228. Universidad de Cantabria
- Arribas Magro, M. C. (2016). Las merindades de Burgos. ACCI
- Asenjo González, M. (1978). “Sobre los orígenes del dominio monástico de la antigua abadía de Santillana del Mar (siglos X-XII)”, *Altamira*, 41, 49-88. Centro de Estudios Montañeses
- Barrio Rodríguez, J. (2006). Villa, señorío y merindad: Solduengo, San Salvador de Oña, La Bureba (siglos XI-XIX). Diputación Provincial de Burgos

- Baró Pazo, J. (2017). “El gobierno de un corregimiento del norte peninsular: la junta de las Cuatro Villas de la Costa del Mar (siglos XVI-XVIII)”. *Repensando la articulación institucional de los territorios sin representación en Cortes en el Antiguo Régimen en la monarquía Hispánica*, 41-79. Marcial Pons
- Baró Pazos, J. (2012). “Juntas y representatividad en Cantabria en los siglos modernos: los perfiles institucionales de las Juntas de Trasmiera y de las Cuatro Villas”. *Entre monarquía y nación: Galicia, Asturias y Cantabria (1700-1833)*, 67-90. Universidad de Cantabria
- Baró Pazos, J. (2010). “El régimen consuetudinario y las instituciones jurídicas tradicionales de la Cantabria histórica”. *Cuestiones varias sobre la costumbre jurídica en el norte peninsular*, 39-70. Universidad de Oviedo
- Baró Pazos, J. (2005). “Un modelo de gobierno del norte peninsular: la junta general de Trasmiera”. *II Encuentro de Historia de Cantabria*, 475-504. Universidad de Cantabria
- Baró Pazos, J. (2002). “Las instituciones administrativas del territorio en la Edad Moderna”. *Cantabria: historia e instituciones*, 181-198. Universidad de Cantabria
- Baró Pazos, J. (2001). “Laredo y el corregimiento de las Cuatro Villas de la costa”. *El fuero de Laredo en el Octavo Centenario de su concesión*, 367-404. Universidad de Cantabria
- Baró Pazos, J. (2001b). “La articulación administrativa de Cantabria en Época Moderna”. *Cantabria de la prehistoria al tiempo presente*, Santander, 111-126. Gobierno de Cantabria
- Baró Pazos, J. (1989). “El concejo de la villa de Santander en la Baja Edad Media”. *El fuero de Santander y su época*, 173-188. Diputación Regional de Cantabria
- Bermúdez Aznar, A. (1972). *El corregidor en Castilla durante la Baja Edad Media*. Universidad de Murcia
- Blanco Campos, E. (1999). “Valles y aldeas”. *Del Cantábrico al Duero trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII-XIII*, 157-188. Universidad de Cantabria
- Bonachia Hernando, J. A. (2002). “Conflictos de jurisdicción en la merindad de Muño”. *Poder y sociedad en la Baja Edad Media hispánica*, 2, 635-674. Universidad de Valladolid
- Bonachia Hernando, J. A. (1988). *El señorío de Burgos durante la Baja Edad Media (1255-1508)*. Universidad de Valladolid
- Carzolio Rossi, M. I. (2002). “Orden, confrontación y estrategias de resistencia del común en la Cantabria de los siglos XVI a XVIII”. *Prohistoria: historia, políticas de la historia*, 6, 79-103. Universidad Nacional de Rosario

- Corral García, E. (2016). “Merindades, corregimientos y ayuntamientos en Castilla la Vieja”. *Consultor de los Ayuntamientos y los Juzgados: Revista Técnica Especializada en Administración Local y Justicia Municipal*, 4, 412-423. Wolters Kluwer
- De las Heras Santos, J. L. (2016). “Cartografía de la administración de justicia en la antigua provincia de Salamanca en el siglo XVIII”, *El concejo en la Edad Moderna 171-202*. Universidad de Zaragoza
- De las Heras Santos, J. L. (1996). “La organización de la justicia real ordinaria en la Corona de Castilla durante la Edad Moderna”. *Estudis*, 22, 105-140. Universidad de Valencia
- Domínguez Ortiz, A. C. Concepción y Campos, J. (1991). *Vecindario de Ensenada 1759*. Alcabala del Viento
- Domínguez Ortiz, A. (1964). “Ventas y exenciones de lugares durante el reinado de Felipe IV”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, 34, 163-208. Ministerio de Justicia
- Eiras Roel, A. (1989). “El señorío gallego en cifras nómina y ranking de los señores jurisdiccionales gallegos”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 38, 113-135. Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento
- Escallada González, L. (2009). *Historia de Ribamontán al mar*. Centro de Estudios Montañeses
- Estepa Díez, C. (2006). “Doña Juana Núñez y el señorío de los Lara”. *Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales*, 20, 1-17.
- Faya Díaz, M. Á. (1992). *Los señoríos eclesiásticos en la Asturias del siglo XVI*. Real Instituto de Estudios Asturianos
- Fortea Pérez, J. I. (2012). “Los corregimientos de Castilla Bajo los Austrias”. *Studia Histórica*, 34, 96-146. Universidad de Salamanca
- Franco Silva, A. (1984). “El linaje Sandoval y el señorío de Lerma en el s. XV”. *Anales de la Universidad de Cádiz*, 1, 45-61. Universidad de Cádiz
- Franco Silva, A. (1982). “La herencia Patrimonial del gran cardenal de España d. Pedro González de Mendoza”. *Historia. Instituciones. Documentos*, 9, 453-490. Universidad de Sevilla
- Franco Silva, A. (1982). “El destino del patrimonio de don Álvaro de Luna. Problemas y conflictos en la Castilla del siglo XV”. *Anuario de Estudios Medievales*, 12, 549-584.
- Gallego Domínguez, O. (1989). *la organización administrativa territorial de la antigua provincia de Ourense*. Museo Arqueológico Provincial de Ourense

- García Cortázar, J. Á. (1999). “Organización del espacio, organización del poder entre el Cantábrico y el Duero en los siglos VIII-XIII”. *Del Cantábrico al Duero trece estudios sobre organización social del espacio en los siglos VIII-XIII*, 15-48. Universidad de Cantabria
- García Valdeavellano, L. (1968). *Historia de las instituciones españolas*. Alianza editorial
- Garrigós Pico, E. (1986). “Organización territorial a fines del Antiguo Régimen”. *La economía española al final de Antiguo Régimen*, 1-105. Alianza editorial
- González Crespo, E. (1981). *Elevación de un linaje nobiliario castellano en la Baja Edad Media lo Velasco*. Universidad Complutense de Madrid
- Grassotti, H. (1987). “Novedad y tradición en las donaciones con mero y mixto imperio en León y Castilla”. *Homenaje al profesor Juan Torres*. 723-736. Universidad de Murcia
- Ibáñez Rodríguez, S., Armas Lerena, N. y Gómez Urdáñez, J. L. (1996). *Los señoríos de la Rioja en el siglo XVIII*. Universidad de La Rioja
- Illana, F. J. (2020). “De lugares a villas: exenciones jurisdiccionales en el reino de Jaén durante la Edad Moderna: el caso de Valdepeñas de Jaén”, *Hacer Historia Modern*, 977-989. Universidad de Sevilla
- Ladero Quesada, M. Á. (1992). “Las regiones históricas y su articulación política en la Corona de Castilla durante la Baja Edad Media”. *En la España Medieval*, 15, 213-248. Universidad Complutense de Madrid
- Leza, J. (1955). *Señoríos y municipios de la Rioja durante la Baja Edad Media (1319-1475)*. Librado Notario
- Martínez Díez, G. (1983). *Génesis histórica de la provincia de Burgos y sus divisiones administrativas*. Aldecoa
- Martínez Díez, G. (1987). *Pueblos y alfores burgaleses de la repoblación*. Junta de Castilla y León
- Martínez Ruiz, E. (1993). “Tradición y novedad en la organización político-administrativa de la Corona de Castilla en el reinado de los Reyes Católicos”. *Chronica Nova*, 21, 379-404. Universidad de Granada
- Melón Ruiz de Gordejuela, A. (1977). “Provincias e intendencias en la Peninsular España del XVIII”, *Estudios Geográficos*, 38, 665-688.
- Monsalvo Antón, J. M. (2007). “Territorialidad regia y sistemas concejiles en la zona de Montes de Oca y Rioja Alta (siglos XI-XV). De los alfores al realengo concejil de las villas”. *Brocar*, 31, 233-282. Universidad de La Rioja
- Monsalvo Antón, J. (1994). “La formación del sistema político concejil en la zona de Burgos”. *Burgos en la plena Edad Media*, 132-141. Asociación Provincial de Librero de Burgos

- Gelabert, J. E. (2016). “Señoras de sí mismas. La construcción de villas en la España del Antiguo Régimen. El concejo en la Edad Moderna, 16-42. Universidad de Zaragoza
- Moxó Ortiz de Villajos, S. (1964). “Los señoríos: entorno a una problemática para el estudio del régimen señorial”. *Hispania*, 94, 185-236. CSIC
- Moxó Ortiz de Villajos, S. (1973). *Los antiguos señoríos de Toledo*. Inst. Prov. de Est. E Inv. Toledanos
- Pajares González, Á. (2016). “El régimen municipal en las villas de señorío palentinas en la Edad Moderna”. III Encuentro de Jóvenes Investigadores, 899-909. CSIC
- Pereyra, O. V. (2004). *El régimen señorial castellano. Estudio del proceso de acumulación patrimonial y político llevado adelante por la Casa de los Velasco en los territorios pertenecientes a la Merindad de Castilla Vieja, entre los siglos XIV y XV*. Universidad Nacional de La Plata
- Pérez Bustamante, R. (1986). *Torrelavega Histórica. Estudios e Instituciones*. Ayuntamiento de Torrelavega
- Pérez Bustamante, R. (1981). “Claves históricas y jurídicas para el estudio del pleito de los valles (1438-1581)”. *Altamira*, 43, 85-105. Centro de Estudios Montañeses
- Pérez Bustamante, R. (1980). “El régimen municipal de la villa de Potes a fines de la Edad Media”. *Altamira*, 42, 187-214.
- Pérez Bustamante, R. (1976). *El gobierno y la administración de la Corona de Castilla (1230-1474)*. Universidad Autónoma de Madrid
- Rodríguez Fernández, A. (1986). *Alcaldes y regidores. Administración territorial y gobierno municipal en Cantabria durante la Edad Moderna*. Institución Cultural de Cantabria
- Rubio Pérez, L. (2013). “Párrocos, parroquias y concejos: el modelo parroquial leonés en el marco de las comunidades rurales y concejiles durante la Edad Moderna”. *Obradoiro de Historia Moderna*, 22, 129-166. USC
- Rubio Pérez, L. (2004). “Poder o poderes. Señoríos, concejos y relaciones de poder durante la Edad Moderna”. *El mundo rural en la España Moderna*, 1081-1158. Universidad de Castilla La Mancha
- Rubio Pérez, L. (1993). *El sistema político concejil en el reino de León*. Universidad de León
- Ruiz González Linares, E. (1979). “El condado de Treviño”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 58, 1-3. Institución Fernán González
- San Miguel Pérez, E. (1998). *Poder y territorio en la España Cantábrica*. Dykinson

- Sánchez Domingo, R. (2015). El monasterio de San Pedro de Arlanza: cuna de Castilla. Diputación Provincial de Burgos
- Sánchez Domingo, R. (2018). “El dominio monástico de San Pedro de Cardeña”. El monasterio de San Pedro de Cardeña a lo largo de la historia, 147-186. Diputación Provincial de Burgos
- Sánchez Domingo, R.(Coord.), San Salvador de Oña mil años de Historia, 2011. Ayuntamiento de Oña
- Sánchez Domingo, R. (2003). “Señorío y jurisdicción del Monasterio de Santo Domingo de Silos en la época moderna”. Silos: un milenio: actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos, 555-568. Universidad de Burgos
- Sánchez Domingo, R. (2002). “Las donaciones condales en la zona del Pisuerga: Santa María de Rezmondo y Melgar de Suso”. Anuario de Historia del Derecho Español, 72, 429-460. Ministerio de Justicia
- Sánchez Domingo, R. (1999). El régimen señorial en Castilla la Vieja. La casa de los Velasco. Universidad de Burgos
- Sánchez Domingo, R. (1994). “El corregimiento de las siete merindades de Castilla la Vieja”. Cuadernos de Historia del Derecho, 1, 125-138. Universidad Complutense de Madrid
- Sánchez Gómez, M. Á. (2015). Torrelavega en el siglo XVIII. Sociedad, economía y política. Ayuntamiento de Torrelavega
- Sánchez Mora, A. (2019). “La trama vasallática de los Lara: una aproximación prosopográfica”. Historia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 15. Universidade do Porto
- Sánchez Mora, A. (2007). Los Lara. Un linaje castellano en la Plena Edad Media. Diputación Provincial de Burgos
- Sánchez Prieto, A. B. (2002). “La casa de Mendoza. Hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval”, Edad Media: Revista de Historia, 5, 299-301. Universidad de Valladolid
- Vermeesch, G. (2015). “Reflections on the relative accesibility of law courts in early modern Europe”. *Crime. Histoire et Sociétés*, 19, 53-76. Libraire Droz

UNA PROPUESTA DE APLICACIÓN DIDÁCTICA SOBRE UNA FUENTE HISTÓRICA DOCUMENTAL: EL ARTE DE GRANJERÍAS PARA LA ENSEÑANZA DE LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LOS GRADOS DE EDUCACIÓN INFANTIL Y PRIMARIA

PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ
psuarez@uco.es

1. INTRODUCCIÓN

Señala Fernández Valencia que

“la historia se hace imprescindible de cara a responder preguntas como dónde están las raíces la discriminación, la misoginia, la violencia contra las mujeres” (Fernández Valencia: 2010), sucesos todos estos, lamentablemente, aún de rabiosa actualidad.

Efectivamente, y siguiendo a la autora, estas preguntas siguen aún vigentes y son necesarias para responder a nuestros interrogantes actuales (Fernández Valencia: 148) siendo, el conocimiento histórico, una herramienta fundamental para desarrollar una perspectiva analítica sobre el pasado que ayuda a entender los paradigmas presentes.

Recogiendo esta idea sobre la importancia de la historia para trabajar la perspectiva de género, hemos querido plantear una propuesta didáctica a partir de una fuente histórica primaria, en la que además se trabajará otros aspectos como el tiempo, las categorías temporales y el análisis sociocrítico.

Concretamente utilizaremos *El Arte de Granjerías*, escrito entre 1711-1714, tratado elaborado por Fray Toribio de Pumarada, donde recoge una serie de instrucciones para su sobrino, futuro heredero de su hacienda.

Dicho tratado engloba dos libros, De la Grangería Espiritual y De la Grangería Temporal, describiendo una serie de normas de comportamiento –espirituales- y de lecciones acerca del modo de llevar una hacienda –temporales-. En las lecciones espirituales, aborda el complejo mundo de las relaciones de jerarquía y familiares del campo asturiano del siglo XVIII y como corresponde a un buen moralista, a Fray Toribio no se le escapan las recomendaciones sobre las mujeres. Y es en este punto donde nos vamos a centrar para abordar la perspectiva de género.

Nuestra intención es la de trabajar los prejuicios, estereotipos y los tipos de violencia aún vigentes.

En este sentido, también seguiremos a González (González Gabaldón: 1999) que pone de relieve incluso lo que tradicionalmente se viene considerando características “positivas” de las mujeres

“los estereotipos positivos de multitud de grupos (se puede citar la dulzura y sensibilidad atribuidas a las mujeres o la abnegación que se supone a padres y madres al cuidar a sus hijos). Sin embargo, también es preciso señalar que en ocasiones un estereotipo positivo sobre una categoría social va a conllevar un reconocimiento perjudicioso y dañino (...)a causa de lo cual la sociedad reacciona negándoles derechos y oportunidades(...) Ello en el fondo encierra un trato discriminatorio y un intento de mantener y dar justificación a los sentimientos de superioridad y autoafirmación de un grupo sexual (varones) frente a otros (mujeres)”

Sobre estas consideraciones tomaremos como fuente de análisis las recomendaciones “morales” sobre las mujeres y lo femenino de dicho tratado, llevando a cabo una propuesta de aplicación didáctica sobre el Grado de Educación Primaria e Infantil, futuros docentes y educadores de los pilares de nuestra sociedad, los niños y niñas.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La propuesta metodológica está planteada para los grados de educación infantil y primaria y aunque inicialmente se desarrollaría dentro del ámbito de la comunidad autónoma andaluza se hace extrapolable al currículo general estatal tanto en educación primaria como en infantil.

Así, la igualdad de género tanto como contenido transversal como trabajo explícito aparece en la mayoría de las asignaturas de los ciclos de primaria desde el área de Educación Física hasta, evidentemente la de Ciencias Sociales con asignaturas como Valores Sociales y Cívicos o Educación para la Ciudadanía recogiendo objetivos encaminados a “*la construcción de modelos de convivencia basados en el aprecio por la diversidad humana, la pluralidad de sentimientos, culturas, creencias e ideas y el respeto a la igualdad de género*” o a “*reconocer la diversidad como enriquecedora de la convivencia, identificando y analizando situaciones de injusticia y discriminación por motivos de género, etnia, origen, creencias, diferencias sociales, orientación*

afectivo-sexual o de cualquier otro tipo, respetando las diferencias, la identidad de género y rechazando las actitudes negativas, los prejuicios y estereotipos para lograr una convivencia justa e igualitaria basada en los Derechos Humanos”.

En el currículo de Educación Infantil se dispone que el mismo “integrará de forma transversal el desarrollo de valores democráticos, cívicos y éticos de nuestra sociedad, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la cultura de la paz, los hábitos de consumo y vida saludable y la utilización del tiempo de ocio y contribuirá a la superación de las desigualdades por razón de género cuando las hubiere” y se “contribuirá a esta construcción de la identidad, por medio de acciones y propuestas, que supongan valores de igualdad y respeto entre las personas de diferentes sexos permitiendo que reflexionen sobre los roles asociados a las diferencias de género, ofreciéndoles modelos no estereotipados”.

El conocimiento histórico a través de fuentes primarias y secundarias se menciona asimismo en dichos currículos donde, además de ponerse constantemente de relieve la importancia y el valor del mismo se expone expresamente como objetivo la “*organización de información de fuentes históricas*” destacando en etapa infantil el “*acercamiento a la historia de hombres y mujeres importantes de la vida cultural, científica, artística y social*”.

Por todo ello, se hace imprescindible la formación en igualdad de género de los futuros maestros y maestras, y la familiarización con las

fuentes históricas tanto en el Grado de Educación Infantil como en el de Educación Primaria. En síntesis, podemos decir que la presente aplicación didáctica contribuiría a que este alumnado lograra los siguientes objetivos:

- Trabajar el tiempo histórico y las categorías temporales a partir de fuentes primarias.
- Favorecer el análisis sociocrítico.
- Adquirir perspectiva de género pudiendo comparar, a su vez, situaciones pasadas y presentes, valorando su importancia didáctica.

2.1. METODOLOGÍA:

La actividad propuesta giraría en torno al análisis de tres conjuntos de textos en los que el autor representa imágenes del ideal femenino que hemos clasificado en tres tipos de representaciones estereotipadas:

- Ideal físico o estereotipos en torno al cuerpo femenino
- Ideal relativo a lo que el autor considera “inteligencia femenina”
- Normativización del comportamiento femenino distinguiendo entre mujeres casadas y solteras.

El alumnado se dividiría asimismo en tres grupos alrededor de estos tres grupos de textos recogidos de los siguientes epígrafes del libro:

1. El casamiento mejor, con arrimo a algún señor / Enseñanza de las hijas quanto a lo económico.
2. De la muger cassada respecto del su marido / De los cassos en que obliga a la casada el dar y no negar el cuerpo a su marido.
3. De la obligación del marido respecto a su mujer.

Algunos ejemplos de estos epígrafes a analizar serían los siguientes:

El casamiento mejor, con arrimo a algún señor:

En este apartado se recogen disposiciones relativas al casamiento o matrimonio de las mujeres solteras recogiéndose numerosos estereotipos femeninos tanto físicos como psicológicos: Así, de la mujer casadera destaca que debe ser “*de buena cara y traza, moza de cuerpo bastante en lo alto, no taponcica chiquita*”, es decir, responder a unos cánones de belleza que en ningún caso se le exige a su homólogo masculino. Igualmente, destaca cualidades como el ahorro y la capacidad de trabajo, “*aguda, discreta, sagaz, diligente, muy hacendera, cuidadosa en toda la granjería, que sepa de un maravedí hacer tres (...)*” llegando a incluso a excederse en lo que a sus cualidades respecta puesto que la mujer soltera en edad de casarse debe estar dotada de “*humildad, honestidad y todo género de virtudes*”.

Enseñanza de las hijas quanto a lo económico:

Del mismo modo, recoge una serie de directrices sobre cómo educar a estas mujeres solteras a las que se debe “*enseñarlas todas a leer y escribir lindamente*” puesto que “*el saber escribir y leer trae a la niña pretendientes a escoger*” y describe una serie de trabajos domésticos en las que, fundamentalmente, estas deben ser educadas “*hazer bien camissas de cualquier moda(...) calzoncillos, almoadas, lienzos(...)*” “*que sepan amassar con toda sazón*” porque “*una mala masadora, toda una cassa desdora*” ha de saber también “*guisar qualquiera cosa*” e incide en el recato a la hora de recibir esta formación que debe desarrollarse estrictamente dentro de casa “*a que para deprender costurería no ande tu hija a la blaya con otra alguna fuera de casa*”.

De la mujer casada respecto del su marido

Las obligaciones de las mujeres casadas también se recogen extensamente y reproducen, además de imágenes y comportamientos estereotipados, situaciones flagrantes de maltrato:

“debe la cassada honrrar a su marido, obedeciéndole, reverenciándole y socorriéndole”

“guardarle toda fidelidad en el uso de su cuerpo, advirtiéndole que ya no es suyo, sino del marido”

“ser muy puntual en el socorro de su marido. Que se cifra en ayudarle todo lo posible dentro y fuera de la casa(...)debe ser cuidadosa y fidelísima en guardar y traer a buen recado y aseo quanto el marido le ponga a su cuenta(...)muy importante negocio con estudiar en soportar en toda paciencia, humildad y prudencia las nulidades, yerros, cóleras, faltas y descuidos de todos y cada uno de ellos”

Y sobre todo, absoluta supeditación a su marido, adoptando un rol de complacencia hacia el mismo y un permanente estado de “minoría de edad”:

“quando viere que su marido viene de afuera mal cortado, entonces es el templarle, el acallarle, el tomar licencia de esposa para hacerle mil cariños y gustos. Entonces es más necesaria la obediencia, la reverencia, la humildad, la paciencia, el silencio y el santo sufrimiento”

“debe la mujer cassada guardarse mucho de ser preguntona a su marido acerca de aquello que a ella no le toca saber”

De los casos en que obliga a la cassada el dar y no negar su cuerpo al marido.

Esta supeditación se refleja incluso en el “albedrío sexual” de la mujer casada, entendiéndose siempre que la mujer debe mantener relaciones sexuales dentro del matrimonio y salvo determinadas situaciones en muchos casos de tintes religiosos, nunca debe negar las mismas a su marido siendo incluso un pecado “*pecados que comete la que no da, debiendo darlo*” de forma directa a indirecta puesto que negar el sexo obliga al hombre a pecar ya que “*por el negar al marido, ay muchos adulterios*”.

De la obligación del marido respecto de su mujer, en virtud deste quarto mandamiento.

Por otro lado, al hombre también se le instruye detalladamente sobre el comportamiento de las mujeres instándole a ejercer otro tipo más de

violencia, la económica, fundamentando estas medidas en, nuevamente, una visión estereotipada del carácter femenino:

“son livianas de cascos, y luego, si se reconocen del marido muy queridas, se le quieren engrer, y sobre ñiflosas son poco sufridas”

“nunca le des la llave de tu arca, donde tienes tus dineros y papeles”

“nunca hagas caso de sus necias preguntas ni les respondas a ellas”

“nunca hagas caso de sus lágrimas o suspiros, ni seas fácil en creerla quanto diga. Porque las mugeres mienten mucho y fingen más”

“la muger no puede guardar secreto”

2.1.1. Propuesta didáctica.

Con el material anterior y, como ya se dijo, se organizaría el aula en tres grupos donde, cada uno de ellos trabajaría:

1. El conocimiento histórico a partir del siguiente cuestionario:
Sitúa cronológicamente el texto, ¿a qué periodo histórico pertenece y cuáles son sus características?
Analiza el lenguaje escrito, ¿qué diferencias estilísticas aprecias con el actual? ¿y en la grafía?

Entroncando este primer ejercicio con el área de Didáctica de la Lengua y favoreciendo así la interdisciplinaridad.

2. El análisis sociocrítico respondiendo las siguientes preguntas y realizando las siguientes actividades:

¿Qué imagen sobre la mujer crees que tiene el autor?

¿Qué cualidades positivas resalta? ¿y negativas?

Elabora dos columnas en las que clasifiques:

- a) El ideal femenino que presenta el autor respecto a cuestiones estéticas o condición física, inteligencia o carácter de la mujer.
- b) Las recomendaciones que da sobre cómo debe comportarse una mujer

Las cualidades de la primera columna, ¿crees que son positivas?

¿A qué crees que obedecen las recomendaciones de la columna dos?

Una vez realizados estos ejercicios y para finalizar el alumnado debe realizar una puesta en común guiada que puede dar lugar a debate, y que se relaciona directamente con temas de actualidad, siguiendo el siguiente modelo de análisis:

Identifica las siguientes situaciones en los textos ejemplificando cada una de ellas: Violencia de género, Violencia sexual, Violencia económica, Visión estereotipada femenina.

Reflexiona, ¿crees que se siguen dando estas situaciones en la actualidad?

4. RESULTADOS ESPERADOS Y CONCLUSIONES

En base a esta propuesta didáctica los resultados esperados serán los ya expresados en los objetivos siendo el alumnado capaz de:

- a) Trabajar las categorías temporales
- b) Realizar un acercamiento al pasado de forma compleja a partir de las fuentes históricas documentales
- c) Desarrollar una perspectiva de género clave en su formación como docentes.

Aquí coincidimos con López, Medina y Guerrero (López: 2019:160-165) en que una de las principales cuestiones que se aborda en esta práctica es la de prestar especial atención a la comparativa pasado/presente incidiendo en la capacidad de análisis y perspectiva sociocrítica para trabajar las categorías de género.

A partir de esta actividad el futuro profesorado debe, sobre todo, ser capaz de analizar críticamente la lentitud en los cambios experimentados en temas de perspectiva de género, máxime si lo relacionamos con situaciones de violencia sexual o económica, visiones estereotipadas femeninas...etc. Igualmente, el manejo de una fuente histórica documental hace plausible la familiarización con las mismas de cara a un futuro ejercicio de la docencia en el que, en ocasiones, se adolece de este manejo.

En todo caso, y a la espera de una aplicación práctica en el aula, que se desarrollará en un futuro, no podemos sino parafrasear a López, Medina y Guerrero (López: 2019: 164) cuando mencionan que

“uno de los más importantes aportes de las Ciencias Sociales a la sociedad se encuentra en el ámbito educativo. Por esta razón, es necesario sensibilizar, motivar y formar a nuestro alumnado, pero también al profesorado, en materia de género e igualdad, para contribuir, desde las aulas, a eliminar la brecha en igualdad” estando de acuerdo en que “el punto de partida es el reconocimiento de dicha desigualdad”.

8. REFERENCIA

- Fernández Valencia, A. (2010) *Género e historia una perspectiva didáctica en Miradas multidisciplinares para un mundo en igualdad* Clavo Sebastián y Goicoechea Gaona (eds.) pp. 147-175. Universidad de La Rioja.
- Tomás y Pumaraes, T. (2006). "El Arte General de Granjerías" en Juaco López (ed.), *Muséu del Pueblu d' Asturias*.
- González Gabaldón, B.(1999) Los estereotipos como factor de socialización en el género. *Comunicar*, 12, 79-88.
- Fernández Valencia, A.(2004). *Las mujeres como sujeto histórico: género y enseñanza de la historia*. *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 18, 5-24.
- López Serrano, M.J., Medina Quintana, S., Guerreros Elecalde, R.(2019) Trabajar el tiempo histórico en el Grado de Educación Primaria: género y reivindicaciones laborales a través de la prensa. *Clío: History and History Teaching*, 45, 155-167.

UN GRAN PROPIETARIO EN UN
ENTORNO DE MEDIANA PROPIEDAD.
EL SUBDELEGADO FERNANDO DE QUINTANILLA Y
SU FRUSTRADA SOLICITUD DE TIERRAS EN LAS
NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1781-1784)*

ADOLFO HAMER-FLORES
Universidad Loyola Andalucía

1. INTRODUCCIÓN

El conocimiento que tenemos todavía de buena parte de los dirigentes de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía es más bien escaso. A pesar de las aportaciones de cuantos han escrito sobre este tema, queda mucho por hacer y es necesario seguir rescatando figuras y acontecimientos que nos permitan conocer mejor esta experiencia colonial. Así se justifica este acercamiento a uno de los aspectos más desconocidos de los últimos años del subdelegado Fernando de Quintanilla al frente de las Nuevas Poblaciones de Andalucía: la petición que formuló en 1781 para que se le concedieran, en propiedad y libres de todo gravamen, algo más de quinientas fanegas de tierra en La Carlota, capital de ese partido territorial. Una sorprendente iniciativa que, como cabía esperar, fue rechazada por el Consejo de Castilla en 1783; el cual le conminó, por real orden, a que distribuyera las tierras que solicitaba para sí entre los colonos que carecieran de ellas en la referida colonia.

De este modo, al año siguiente tuvo lugar un interesante proceso de reparto de suertes, senaras y casas entre distintos individuos de La Carlota, para el cual Quintanilla se valdría tanto de las tierras que había

* Este capítulo se enmarca en el contexto de nuestra labor investigadora dentro del grupo de investigación "Historia, práctica del poder e instituciones (siglos XVIII-XXI)", HUM-1038 del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación.

solicitado como de otras que permanecían vacantes. Unos repartos que Miguel de Ondeano en 1785, ya como intendente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, evidenció que habían buscado, sobre todo, beneficiar a individuos cercanos al propio subdelegado. Así pues, en este capítulo nos proponemos arrojar algo de luz sobre este episodio, tan interesante como desconocido, de la historia de estas nuevas colonias, pues a nuestro juicio constituyó la primera muestra de unos comportamientos “irregulares” que se generalizarían a partir de entonces entre no pocos de los cargos directivos de las Nuevas Poblaciones³¹⁸.

2. FERNANDO DE QUINTANILLA, SUBDELEGADO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1768-1784)

Los Quintanilla eran una familia destacada en Lora del Río por lo que no es extrañar que Olavide, asistente de Sevilla, los conociera o al menos tuviera referencias de ellos. De hecho, cuando el limeño aún no había recibido contestación del Consejo de Castilla a su propuesta de instalar nuevas poblaciones en La Parrilla no dudó en estudiar otras zonas posibles, y entre ellas estuvo la zona noreste de Sevilla, alrededor de Constantina, Villanueva y Lora del Río. Como fruto de este amago recibió la solicitud de siete familias de Lora que le pidieron que les conciese a cada una cincuenta fanegas de tierra en el lugar conocido como Lentiscal del Membrillo (Defourneaux, 1965, p. 440). El superintendente, al objeto de evacuar las informaciones necesarias en este asunto, acude a Fernando de Quintanilla, “caballero de la orden de San Juan, vecino de la misma villa y sujeto de conocida integridad e inteligencia, para que [le] expresase las calidades de los pretendientes” (Perdices Blas, 1992, p. 265)³¹⁹.

³¹⁸ Sobre estas prácticas irregulares y corruptas para el periodo comprendido entre 1784 y 1835 véase: Hamer Flores, 2009. Sobre la figura de Fernando de Quintanilla véase: Hamer Flores, 2020.

³¹⁹ Así se expresa Olavide sobre Fernando de Quintanilla en una carta al Consejo de Castilla fechada en Sevilla el 8 de marzo de 1768.

Sin conocerlo, Olavide ya se había formado un buen concepto sobre Quintanilla; impresión que mejora aún más tras entrevistarse personalmente con él. Lo ve dotado de un gran talento³²⁰, por lo que decide encargarle que se ocupe de la recepción de colonos y organización inicial de las colonias de Andalucía. En un primer momento, Quintanilla se mostró reticente a cambiar su vida tranquila y retirada por otra dura y trabajadora; pero, finalmente, accedió. En este sentido, sabemos que llegó a estas colonias el 9 de mayo de 1768³²¹, pasando a establecerse en la única construcción existente entonces en las colonias; nos referimos a la hacienda de los regulares expulsos de San Sebastián de los Ballesteros. Precisamente desde allí escribiría el día 15 de este mes a Olavide indicándole que ya había llegado³²².

Pero ¿en calidad de qué llegó Quintanilla a la antigua hacienda de los jesuitas? Sin duda, solo como comisionado de Olavide para dirigir los trabajos iniciales de las nuevas colonias. Prueba de ello es que Olavide trató de conceder por aquel entonces la nueva subdelegación que debía crear en las Nuevas Poblaciones de Andalucía al marido de su prima Gracia, Luis de Urbina, que en aquellos momentos era coronel de un regimiento de Cádiz. Pero sus propósitos se frustraron cuando Múzquiz le informó el 9 de junio de 1768 que el rey tenía “demasiado concepto del talento militar de don Luis de Urbina para permitirle que se aparte de la ciudad de su regimiento y se dedique a asuntos de poblaciones” (Defourneaux, 1965, pp. 139 y 437).

Fue precisamente después de esta negativa cuando Olavide decide dar la subdelegación a Fernando de Quintanilla. Aprovechando una visita a

³²⁰ Sobre este hecho son muy reveladoras las palabras que Olavide dirige a Múzquiz el 22 de marzo de 1769 sobre Quintanilla: “[Fernando de Quintanilla] es procurador general del orden de San Juan, uno de los sujetos de la primera distinción de este país y uno de los más ricos hacendados. La buena fama que corría de este sujeto me hizo buscar la ocasión de tratarle y hallé en él un talento muy superior al común, una probidad y rectitud de ideas no vulgar. Tanto que hice concepto de que sería muy a propósito para ponerlo a la cabeza de las nuevas poblaciones que me mandaba el rey hacer en Andalucía” (Perdices Blas, 1992, p. 265).

³²¹ Archivo Histórico Nacional -en adelante AHN-, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6. Carta de Fernando de Quintanilla a Miguel de Múzquiz, 8 de julio de 1778.

³²² AHN, Inquisición, leg. 3607, s.f. Carta de Fernando de Quintanilla a Pablo de Olavide, 15 de mayo de 1768.

San Sebastián de los Ballesteros, el Superintendente nombra oficialmente el 15 de julio de 1768 los cargos administrativos de las nuevas colonias³²³. Al día siguiente Quintanilla y Olavide elevan sendas representaciones a Múzquiz para comunicarle, el primero, que el Superintendente había subdelegado en él “sus facultades para la dirección de las [nuevas poblaciones]” que se estaban estableciendo en Andalucía; y para pedirle, el segundo, que el rey diera su parecer sobre esta decisión. Múzquiz contestará a Olavide el día veinticinco comunicándole que Carlos III estaba conforme con el nombramiento³²⁴.

De la documentación que hemos manejado se desprende que el trabajo de Quintanilla fue ingente, pues mientras que Miguel de Jijón contó muy frecuentemente con la ayuda de Olavide para el establecimiento de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, aquel debió hacerlo casi todo él mismo; ya que las visitas de Olavide a La Carlota fueron escasas y casi siempre muy breves. Una realidad que movería al superintendente a decir de él que trabajó “con ardor, sin descanso alguno, dando muy pocas horas al sueño” (Perdices Blas, 1992, pp. 265-266).

Su tarea en la obra colonizadora comenzaría trabajando en la creación de hornos de teja y en la compra de maderas para atender las construcciones de casas, posadas, capillas y otros edificios públicos; contratando con albañiles y suministradores; atendiendo la recepción de colonos que llegaban de los puertos de Almería y Málaga, con su posterior colocación en las suertes; y atendiendo los variopintos problemas que le iban surgiendo, incluidos los propios con los vecinos de localidades colindantes, principalmente Écija y La Rambla. Tampoco serían minucias su relación con las tropas y los agrimensores que debían continuar su trabajo de delimitar los terrenos a colonizar; como asimismo sus relaciones con los propietarios para formalizar las correspondientes permutas. Por supuesto también debió ocuparse de la siguiente creación de

³²³ El que Quintanilla no aparezca en la lista de empleados de la Subdelegación de La Carlota que Olavide formó ese día ha despistado a algunos historiadores (pueden verse dos borradores de dicha lista en AHN, Inquisición, leg. 3607, s.f.). Sin embargo, la cuestión es sencilla, no aparece porque es una lista cuyo objetivo fundamental es mostrar los sueldos que estos iban a cobrar, y Fernando de Quintanilla no cobraría ninguno hasta 1772.

³²⁴ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 309, exp. 1A.

las nuevas poblaciones que dependían de La Carlota (Fuente Palmera, La Luisiana y San Sebastián de los Ballesteros).

Una vez concluida la visita de Pedro José Pérez Valiente en agosto de 1769, a Olavide le aguardaba un largo periodo en el que tendría que justificar, hasta el más mínimo detalle, toda su gestión al frente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Así pues, no debe extrañarnos que en febrero de 1771 intentase dar un nuevo organigrama político-administrativo a estas colonias. Olavide trató de centrarse en su cargo de asistente de Sevilla, dejando a nuestro personaje como intendente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía; fundamentalmente porque, según las palabras del propio Superintendente, “gastó en servicio de Su Majestad todo lo que poseía y no tiene ya con qué subsistir”. Sin embargo, en Madrid se rechaza la propuesta advirtiendo, sobre todo, que la situación del Tesoro no permitía crear nuevos cargos ni modificar los ya existentes (Defourneaux, 1965, pp. 450-451)³²⁵.

Pero Olavide insiste en su petición meses más tarde. Considera que su carta no ha sido bien entendida, ya que él en ningún momento manifestó que pensara dejar completamente la dirección de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía en manos de Quintanilla. En dicha carta, el limeño realiza una de las mejores alabanzas hacia su amigo y colaborador en la empresa neopoblacional:

Me es pues necesario mantener un sujeto de confianza en las poblaciones de Andalucía, y ninguno puede ser más a propósito que Quintanilla, que las ha criado (sic) ejecutando mis órdenes con admirable exactitud y diligencia. Pero para esto es menester que después de haber hecho un mérito tan distinguido, y para que pueda animarse en continuarlo, Su Majestad se sirva de condecorarlo de algún modo, bien sea con el grado de Intendente que yo le propuse, y que en nada se opona a la Superintendencia, que yo conservo, o con el que fuere de su superior dignación. También es preciso que Su Majestad se digne de concederle algún sueldo para que pueda mantenerse. Hasta aquí no ha querido recibir ninguno, sin embargo, de que yo se lo he ofrecido muchas veces. Ha querido servir a Su Majestad no solo sin salario sino abandonando las grandes labores en que se ejercitaba, y con que se mantenía. Hoy ha llegado el caso que ni yo puedo dárselo, porque ya no recibo caudales

³²⁵ La respuesta del rey es comunicada por Múzquiz a Olavide el 24 de mayo siguiente.

de Su Majestad, ni él tiene con qué vivir, pues ha gastado en estos años cuanto pudo recoger de sus ocupaciones anteriores, y abandonó estas por entregarse todo a este servicio, que ha desempeñado con mucho acierto; así es digno que Su Majestad le señale, en la Tesorería de Sevilla, los 40 mil reales que le propuse. Me hago cargo de que esto es crear una plaza nueva y dar un nuevo sueldo, pero ¿cómo podrá dispensarme Su Majestad de tener un nuevo intendente y dar un salario nuevo si ha mandado hacer una provincia? (Perdices Blas, 1988, p. 1344)³²⁶.

Esta vez, su petición sí sería atendida, pero solo parcialmente³²⁷. En mayo de 1772, el rey concedió a Quintanilla el grado de intendente de provincia y un sueldo de 30.000 reales pagados por la tesorería de Sevilla³²⁸. Es más, en consideración a su trabajo y gastos anteriores, por las reales resoluciones de 30 de septiembre y 4 de octubre de ese mismo año, se le concedió la libertad del pago de la media anata por ambos conceptos³²⁹.

En los años siguientes, ya como intendente de provincia, Quintanilla trabajó bastante bajo las órdenes de Olavide para el fomento de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Incluso, ante la circunstancia de haber ocupado en suertes todas las tierras disponibles en estas colonias³³⁰, decide pasar a reconocer los baldíos de Sierra Morena más próximos a ellas para que, una vez ocupados, las Nuevas Poblaciones de Andalucía dispusiesen de terrenos suficientes donde establecer nuevos colonos y delimitar dehesas. Para su ocupación dio comisión al alcalde mayor de La Carlota, que entonces era Juan Meléndez Valdés, quien tomó

³²⁶ Carta de Pablo de Olavide a Miguel de Múzquiz, 25 de agosto de 1771.

³²⁷ Los cuarenta mil reales de sueldo anual que el superintendente solicitó para Quintanilla quedaron finalmente reducidos a solo treinta mil; asimismo, el cargo de intendente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía se limitó únicamente al título honorario de intendente de provincia en las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Esto último hemos de entenderlo en el contexto de que si Olavide continuaba residiendo en La Carolina como superintendente, era innecesario que Quintanilla fuera también intendente de las colonias de Sierra Morena.

³²⁸ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6. Carta de Fernando de Quintanilla a Miguel de Múzquiz, 8 de julio de 1778.

³²⁹ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6. Carta de Miguel Ondeano al conde de Gausa, 28 de octubre de 1784.

³³⁰ Las últimas tierras disponibles se repartieron en 1776. Se trató, en concreto, del picacho de Almodóvar, situado en la feligresía de Fuente Palmera (AHN, Inquisición, leg. 3607, s.f. Carta de Fernando de Quintanilla a Pablo de Olavide, 24 de marzo de 1776).

posesión de ellos en mayo de 1776 y agosto de 1777 (Durán Alcalá, 1988, p. 364). Esta interesante iniciativa permitió ampliar los terrenos de la Subdelegación de La Carlota en algo más de 65.000 fanegas (Martínez Aguilar, 1991, pp. 131-142).

La desaparición de Olavide de la dirección de las Nuevas Poblaciones en 1776, así como la sentencia condenatoria del autillo inquisitorial de 1778³³¹, serían sin duda dos hechos que moverían al desánimo de Quintanilla. Al menos esto es lo que parece deducirse de las distintas peticiones que dirige al secretario de Estado y del Despacho Universal de Hacienda a partir del mencionado año 1778 para retirarse a Lora del Río. En la primera de ellas, haciendo referencia a su quebrantada salud, pide poder restituirse a su antiguo retiro conservando el grado de intendente de provincia y los 30.000 reales de sueldo que cobraba anualmente, con lo cual estimaba que se premiarían adecuadamente sus trabajos y gastos. Y si ello no era posible que, al menos, se le permitiese retirarse “a una casa de campo a distancia que no es necesario pernoctar en el camino, donde a todas horas puedo tener noticia de cualquiera ocurrencia y proveer lo necesario; y venir en pocas horas cuando la urgencia lo exija”³³². El rey no accedió a concederle el retiro, pero sí a que pudiera disponer de tres meses al año para estar en la casa de campo que indicaba³³³. Al año siguiente insiste, solicitando, en consideración a los elevados gastos que había tenido que hacer en las colonias, el grado y sueldo de intendente de ejército; a lo cual Carlos III tampoco accederá³³⁴.

³³¹ El lector puede documentarse sobre este proceso inquisitorial en el mejor trabajo, a nuestro juicio, publicado hasta la fecha que se ocupa de él: Gómez Urdáñez, 2002, pp. 308-334.

³³² AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6. Carta de Fernando de Quintanilla a Miguel de Múzquiz, 8 de julio de 1778. La decisión de Carlos III se le comunica con fecha de 30 de julio.

³³³ Las indicaciones que Quintanilla da acerca de la ubicación de esta casa de campo, ciertamente, no son muchas; pero suficientes como para suponer que no se hallaba en el término de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. Tal vez haga referencia a la casa que este poseía en su finca La María.

³³⁴ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6. Carta de Fernando de Quintanilla a Miguel de Múzquiz, 25 de febrero de 1779. La decisión de Carlos III se le comunica con fecha de 11 de marzo.

Finalmente, a comienzos de 1784 elevará una representación a Miguel de Múzquiz en la que, en consideración a su quebrantada salud, solicitaba la jubilación con el grado de intendente de provincia y la mitad del sueldo que gozaba. A finales de abril, la secretaría de Hacienda decide pedir un informe al intendente de Sevilla para que diese cuenta de este particular. Un informe que Pedro de Lerena evacuó el 8 de mayo³³⁵, siendo del dictamen de que se concediese a Quintanilla la jubilación que pedía. Este, informaba asimismo de la no conveniencia de que Ondeano se hiciese cargo de las colonias de Andalucía y de la forma que él consideraba más conveniente para cubrir la vacante, evitando tener que proveer un nuevo sueldo. Según su parecer, lo mejor era situar al frente de las Nuevas Poblaciones de Andalucía a Mariano Aranguren o a Joaquín Furundarena, que ya trabajaban en esta intendencia cobrando 11.000 reales de sueldo y que podrían desempeñar el nuevo cargo sin abandonar los que les estaban encomendados.

Ciertamente, en vista de este informe se decidió conceder el retiro a Quintanilla. Sin embargo, no se siguieron los consejos del intendente de Sevilla en relación con la provisión de su vacante, pues el 14 de septiembre de 1784 se decide dar una nueva planta a las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía; estas pasarían de ser una Superintendencia que erigirse en una Intendencia. Al frente de ella se situaría a Miguel Ondeano, que gobernaría sobre los dos partidos en los que se dividían estas colonias hasta 1794³³⁶.

3. QUINTANILLA Y SU PETICIÓN DE TIERRAS DE 1781

El tema que aquí nos ocupa ha pasado prácticamente desapercibido en la historia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. Tanto es así que solo contamos hasta la fecha con la breve referencia que su último intendente, Pedro Polo de Alcocer, hizo en 1833 acerca de que la marcha de Quintanilla se debió a habersele negado,

³³⁵ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6.

³³⁶ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 279, exp. 6. Borrador de la real orden en la que se accede a la jubilación de Quintanilla y se nombra intendente a Ondeano.

justamente según su criterio, la concesión de unas tierras³³⁷. Así pues, nuestro objetivo pasa por clarificar este acontecimiento, que en modo alguno puede considerarse anecdótico. Al contrario, nos pone en la pista, entre otros particulares que analizaremos a continuación, de la importancia que se dio en los primeros años de la colonización al cultivo del olivar y de comportamientos administrativos irregulares en la Subdelegación de La Carlota.

Fernando de Quintanilla elevó el 22 de marzo de 1781 una representación al rey en la que solicitaba que le repartiese “con un título honroso, y como fundador de las suertes y terrenos de la población de La Carlota que por no tener destino se hallan vacantes y que, por ser de inferior calidad, no buenos para sembrarse, se han poblado parte de ellos de olivos”. Así pues, en consideración a los méritos que había adquirido en las Nuevas Poblaciones de Andalucía, pide que se le recompense con el reparto de diversas tierras, hasta alcanzar las 490 fanegas³³⁸ (véase la tabla 1), que se hallaban vacantes en La Carlota. Una concesión que pedía con “la gracia, par mayor distinción, de libertad de diezmos y de todo canon y gravamen para sí y sus sucesores, los que elija, perpetuamente”³³⁹.

Esta solicitud pasó por real orden de 28 de marzo de 1781 al Consejo de Castilla para que este consultase su parecer. Tras varias diligencias e informes, que se dilataron bastante en el tiempo, el 13 de diciembre de 1783 el rey resolvió no acceder a lo solicitado “por ser opuesto al Fuero de población”, dando orden para que esas tierras se repartieran a nuevos pobladores con arreglo a lo estipulado en el referido Fuero. Una real orden que se comunicó a Quintanilla con fecha de 23 de diciembre de ese mismo año³⁴⁰.

³³⁷ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 2738, exp. 16.

³³⁸ Teniendo en cuenta que la extensión de la feligresía de La Carlota era de algo más de doce mil fanegas, Fernando de Quintanilla estaba solicitando para sí en torno al 4% de esta jurisdicción.

³³⁹ AHN, Consejos, leg. 3466.

³⁴⁰ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 339, exp. 15.

El subdelegado de La Carlota había pedido para sí un total de 510 fanegas y 4 celemines³⁴¹, de las que más de la mitad estaban plantadas de olivar (véase el gráfico 1). Es más, se trataba, según Ondeano, de las más adelantadas de la colonia, e incluían las ocho fanegas de regadío de la huerta del Garabato.

Ahora bien, una vez expuesto someramente el contenido de la petición, así como la respuesta negativa del gobierno, consideramos que es momento de realizar algunas reflexiones sobre aquella. Resulta extraño, en verdad, que el máximo responsable de las Nuevas Poblaciones de Andalucía solicitase para sí una considerable extensión de terrenos en ellas, y que por añadidura las pretendiese con exención de pago de cualquier tributo. Y si a nosotros nos parece sorprendente, no menos debió desconcertar a los fiscales y a los miembros del Consejo de Castilla³⁴².

No obstante, esta petición no causa tanta extrañeza si se consideran unos repartimientos llevados a cabo en estas mismas colonias en 1776. Entonces, con el objeto de que avanzasen las labores de desmonte y cultivo de tierras en La Carlota, se decidió repartir a Francisco Javier Larrumbe, comisario de Guerra y amigo de Olavide, un total de 270 fanegas de tierra montuosa inculca para que las desmontase y labrase a sus expensas poniéndolas de garrotal. En concreto se le repartieron las suertes 399 a 407, 18 fanegas de la 314 y algunos terrenos de las 341, 342, 337 y 338 de La Carlota. Por otro lado, a Joaquín de Furundarena, tesorero de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, se le repartieron en esta misma colonia los picos sobrantes de las suertes 341 y 342 y la mitad de las suertes 397 y 398 (Martínez Aguilar, 2006, p. 163). Eso sí,

³⁴¹ Aunque Fernando de Quintanilla y la real orden de 23 de diciembre de 1783 consignan la cifra de 490 fanegas, realmente la extensión correcta era algo mayor. Del mismo modo, la solicitud consignó algunas suertes equivocadas y se mencionaba y molino harinero que ya no existía.

³⁴² Quintanilla habría tenido, ciertamente, más posibilidades de que se le hubiera hecho una concesión de tierras si las hubiera solicitado en otro lugar, y no en las Nuevas Poblaciones. Por otro lado, sospechamos que esta solicitud pudo haber la enfocado de este modo para “facilitar” el que se le concediese el retiro que venía pidiendo desde 1778, y que reiteradamente se le denegaba; pues es evidente que este sabía de antemano que una petición de esta índole sería casi imposible que obtuviese el nihil obstat del Consejo de Castilla.

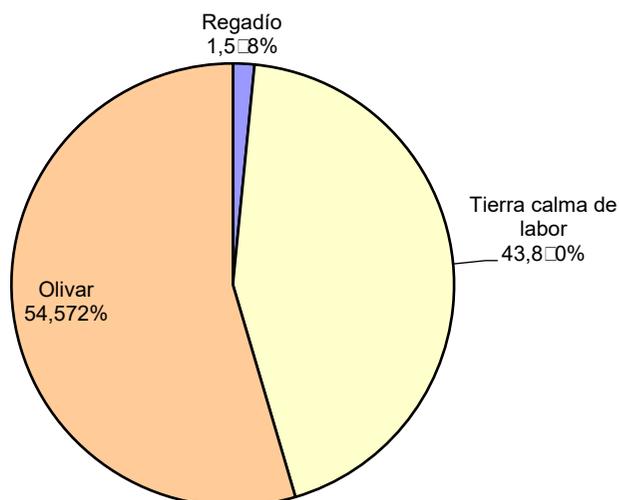
ninguna de estas concesiones se hizo en los términos que Quintanilla solicitaba en 1781.

TABLA 1. *Tierras solicitadas por Fernando de Quintanilla en La Carlota (1781)*

Propiedad	Extensión	Observaciones
Suerte 11	28 fanegas	Con 1.627 olivos, 816 frutales y casa
Suerte 13	28 fanegas	Con 1.462 olivos, 77 moreras, 703 frutales y casa
Suerte 15	28 fanegas	Con 1.680 olivos, 7 moreras, 400 frutales y casa
Suerte 16	28 fanegas	Plantada de olivar
Suerte 18	28 fanegas	Plantada de olivar
Suerte 20	28 fanegas	Con 2.059 olivos, 22 moreras, 170 frutales y casa casi arruinada
Suerte 189	28 fanegas	Con 1.187 olivos y 840 frutales
Suerte 215 (mitad)	14 fanegas	Tierra calma
Suerte 216	28 fanegas	Tierra calma
Suerte 217	28 fanegas	Tierra calma y algo de olivar
Suerte 217 (sobrante)	28 fanegas	Tierra calma
Suerte 243 (mitad)	14 fanegas	Tierra calma
Suerte 244	28 fanegas	Tierra calma
Suerte 245	28 fanegas	Tierra calma
Suerte 246	28 fanegas	Tierra calma
Suerte 247	28 fanegas	Tierra calma
Suerte 340	28 fanegas	Olivar
Suerte 341 (sobrante)	20 fan. 3 cel.	Olivar
Suerte 342 (sobrante)	20 fan. 3 cel.	Olivar
Suerte 343 (mitad)	14 fanegas	Con 723 olivos
Huerta del Garabato	8 fanegas	Regadío

Fuente: AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 339, exp. 15. Elaboración propia

GRÁFICO 1. Distribución de cultivos en las tierras solicitadas por Fernando de Quintanilla en La Carlota (1784)



Fuente: AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 339, exp. 15. Elaboración propia

4. LOS REPARTOS DE TIERRAS Y CASAS PROMOVIDOS POR FERNANDO DE QUINTANILLA EN 1784

Como acabamos de ver, la solicitud de Quintanilla fue desestimada, ordenándosele repartir entre los colonos las tierras que pretendía para sí mismo. Sin embargo, este incumplió lo dispuesto en la real orden; no solo no repartió todas las tierras ni dio aviso al Consejo de Castilla en el plazo fijado, sino que lo poco que repartió lo hizo, sobre todo, en septiembre del año siguiente cuando, según Ondeano, ya sabía que se había aceptado su dimisión. Se trata, a todas luces, de unos repartos muy curiosos, pues solo beneficiaron a destacados miembros de la administración de las Nuevas Poblaciones de Andalucía (que recibieron las suertes de olivar) y a dependientes del intendente (que recibieron sobre todo suertes de tierra calma de labor); dejando sin distribuir el resto.

Pero ¿por qué procedió así? ¿Acaso no había colonos en La Carlota que las hubiesen solicitado? Pues parece que sí. Según Ondeano, muchos

hijos segundos, terceros y cuartos de colonos propietarios clamaban por una suerte de tierra, pero no se les había prestado la menor atención. Por tanto, de ser completamente cierta esta afirmación, estaríamos verificando un caso de manifiesta irregularidad. Quintanilla se habría valido de su autoridad para beneficiar a amigos y dependientes. Pero ello no sería todo, por si no era suficiente privar a los colonos de dichas tierras, dejó sin repartir gran parte de ellas, así como otras suertes vacantes que analizaremos a continuación, a pesar de que, como hemos indicado, había colonos solicitándolas para poder contraer matrimonio e independizarse de sus progenitores.

4.1. SUERTES Y SENARAS

Cuando Quintanilla procedió a realizar parte de los repartos que el Consejo de Castilla le había ordenado, había en La Carlota también otras suertes vacantes³⁴³. Sin embargo, apenas le merecieron atención, ya que solo entregaría una plantada de olivar, por decreto de 20 de noviembre de 1784, a Juan María de los Reyes, organista de la iglesia. Se trató del número 14, compuesta de 28 fanegas y que, además de tener una casa, estaba plantada con 1.086 olivos, 1.498 moreras y 336 frutales³⁴⁴. Una concesión que, inexorablemente, hemos de situar en el contexto ya aducido de beneficiar a miembros pertenecientes a la administración civil y eclesiástica de la Subdelegación de La Carlota.

Frente a la escasa atención prestada al reparto de suertes, Quintanilla sí se mostró muy generoso en la concesión en propiedad de un significativo número de senaras ubicadas en la feligresía de La Carlota. Algo

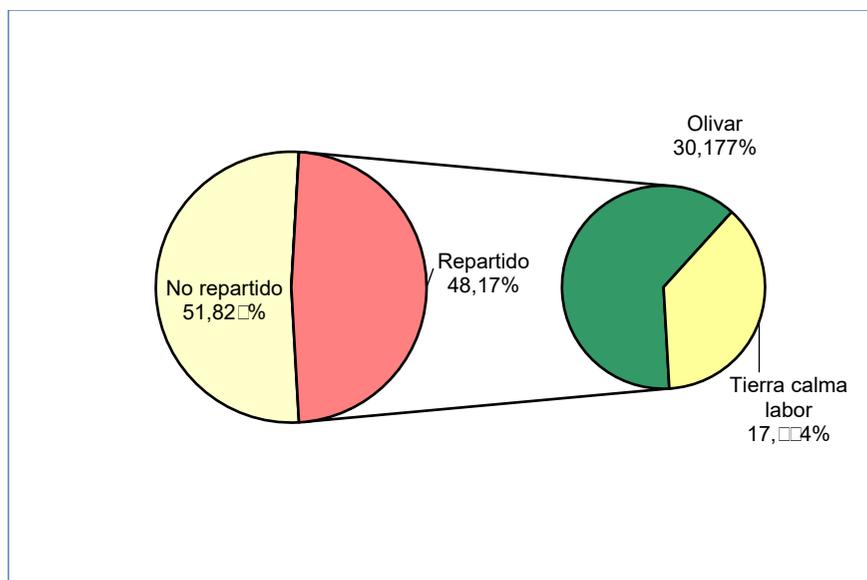
³⁴³ Al parecer, estaban vacantes un total de once suertes de veintiocho fanegas plantadas de olivar (la 14 y de la 387 a la 396), así como un pico de seis fanegas de la suerte 414. Ascendiendo todo ello a una superficie total de trescientas catorce fanegas.

³⁴⁴ Según la documentación de la Contaduría de las Nuevas Poblaciones de Andalucía este reparto se produjo en la fecha indicada; sin embargo, en el título de propiedad que se entregó a Reyes, la fecha que consta es 12 de septiembre. Desconocemos las razones de esta discrepancia en las fechas, pero tal vez se debió a la propia voluntad de Quintanilla. Cuando este último concedió la suerte, ya sabía que Ondeano había sido nombrado intendente, y que su permanencia en la dirección de las colonias de Andalucía solo era ya provisional hasta que se nombrase a su sucesor en ellas; por lo que no es de extrañar que Quintanilla pretendiese asegurar la validez de la concesión fechándola en un momento en el que aún no había acusado recibo del real decreto de Carlos III en el que se aceptaba su petición de retiro.

que sería duramente criticado por Ondeano, pues iba contra lo dispuesto en el artículo 71 del Fuero y privaba a las Nuevas Poblaciones de los ingresos que se derivaban de su arriendo. No obstante, de lo que no cabe duda es de que con esta iniciativa, el loreño dejaba a su marcha mejor recuerdo (pues eran muchos más los colonos beneficiados) que si hubiese repartido todas las suertes vacantes, ya que apenas superaban la treintena.

Ello hizo que el número de senaras repartido fuera excesivo, incluso se pecó de falta de previsión. Tanto es así que Quintanilla solo dejó sin repartir cuatro, de una fanega de tierra cada una, junto a La Carlota; tierras que Ondeano consideró necesarias para atender el crecimiento del casco urbano. Es más, este también decidió, en las aldeas del Garabato y la Petite Carlota, dedicar a ejido de entrada y salida de ganados las que en sus ruedas no habían sido repartidas.

GRÁFICO 2. Terrenos comprendidos en la real orden de 23 de diciembre de 1783 repartidos por Fernando de Quintanilla (1784)



Fuente: AHN, *Fondos Contemporáneos, Gobernación*, leg. 339, exp. 15. Elaboración propia

4.2. CASAS

Aunque ya en la petición del subdelegado de La Carlota se comprendían cinco casas (tres en buen estado en las suertes 11, 13 y 15; una casi arruinada en la suerte 20; y otra en buen estado en la huerta del Garabato), cuatro de las cuales repartió junto con las suertes en 1784, dejando solo sin repartir la de la huerta; lo cierto es que las que aquí nos interesan son las que estaban ubicadas en el casco urbano de La Carlota³⁴⁵. Pero antes de proseguir nos parece imprescindible hacer algunas observaciones. En La Carlota, casi todas las casas construidas que no estuvieran en una suerte (o fueran la casa de dotación de una de ellas, aunque no se encontrara en ella), pertenecían entonces a la Real Hacienda. Por tanto, las que no eran ocupadas por funcionarios de la administración, se arrendaban a particulares generando unos necesarios ingresos al fondo de las colonias. Pues bien, a pesar de ello, Quintanilla decidió conceder en propiedad un significativo porcentaje de las situadas en el casco urbano principal³⁴⁶. En total repartió veintinueve casas, tres en enero, que significativamente se entregan al contador, al escribano y al administrador del hospital de La Carlota; y las restantes veintiséis en septiembre, cuyos destinatarios fueron principalmente individuos ligados a actividades secundarias y terciarias.

5. ONDEANO ES NOMBRADO INTENDENTE: LA VISITA A LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1785)

Tras ser nombrado intendente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, Miguel Ondeano decidió hacer una visita de inspección a las colonias de Andalucía, que como sabemos hasta entonces habían estado a cargo de Quintanilla. Una visita que inició en marzo de

³⁴⁵ El total repartido fue de 206 fanegas y 10 celemines, que desglosadas en los distintos conjuntos de senaras fue como sigue: en el trance del Arroyo, 66 fanegas y 6 celemines; en el trance de la Fuente, 41 fanegas y 5 celemines; en el trance de Las Pinedas, 24 fanegas y 10 celemines; en el Garabato, 44 fanegas y 6 celemines; en la Fuencubierta, 17 fanegas y 6 celemines; y en la Pequeña Carlota o Petite Carlota, 12 fanegas.

³⁴⁶ Desconocemos el número de casas existente en 1784 en el casco urbano de La Carlota, pero en 1779 eran ochenta y cinco (Biblioteca Nacional de España -en adelante BNE-, ms. 7294, f. 399r).

1785, prolongándose durante seis meses³⁴⁷, y en la que pudo apreciar que estas se hallaban bastante atrasadas³⁴⁸. Además, en ella verificó que Quintanilla no había dado cumplimiento a lo dispuesto en la real orden de 23 de diciembre de 1783, relativa a que repartiéndose entre los colonos las tierras que había solicitado para sí y que diese cuenta de ello al Consejo de Castilla para su aprobación; por lo que sería él quien evacuaría la representación pendiente con fecha de 28 de agosto de 1785.

De resultas de este pudo comprobar que casi la mitad de aquellas aún estaban sin repartir, por lo que decidió conceder a varios colonos las de tierra calma de labor, basándose para ello en el artículo 62 del Fuero. Asimismo, decidió dejar sin repartir la huerta del Garabato, que consideró mejor arrendar. Por último, propondría al Consejo un procedimiento distinto para las escasas suertes de olivar todavía vacantes³⁴⁹, y que también pensaba aplicar a las otras diez que no estaban incluidas en la real orden de 1783. En un primer momento pensó en dividir cada suerte de olivar de veintiocho fanegas en cuatro quñiones de siete, y repartirlas a los colonos; pero el hecho de ser los olivos nuevos (solo tenían entre seis y nueve años) y, sobre todo, el que los colonos, especialmente los extranjeros, según su opinión, fueran “poco afectos a este estéril cultivo en su concepto”, finalmente le movió a rechazar esta idea. Así pues, consideró más útil (sobre todo porque estas suertes se habían desmontado, cercado, plantado y cultivado a cuenta de la Real Hacienda) que estas se enajenasen en pública subasta³⁵⁰, lo que permitiría,

³⁴⁷ Capel Margarito (1970, p. 195) alude brevemente a esta visita, a la que erróneamente atribuye una duración de nueve meses, y afirma que en ella Ondeano pudo comprobar el estado de abandono en que habían estado las Nuevas Poblaciones de Andalucía durante el gobierno de Quintanilla.

³⁴⁸ Literalmente, afirmó que pudo comprobar que estaban “en el atraso que hoy [1785] se ven”. Es decir, el estado en el que entonces se encontraban no se correspondía con el que deberían haber tenido.

³⁴⁹ Estas fueron la 16, la 18 y la 340. Asimismo, también quedaron vacantes los sobrantes de la 341 y la 342.

³⁵⁰ Ondeano, indudablemente, era consciente de que en las colonias había muchos colonos sin tierras, pues él mismo afirma en 1785 que en La Carlota “faltan tierras y sobran brazos útiles para propietarios”. Por tanto, esta decisión sobre el procedimiento a seguir con las suertes de olivar se produjo porque se hallaba convencido de que los vecinos de esta colonia no podían atender convenientemente a su cultivo.

de un lado, el asentamiento en La Carlota de nuevos vecinos; y de otro, la construcción de casas, ya que indica que faltaban muchas, la reparación de las ya existentes y la atención de otros auxilios en esta colonia con el dinero obtenido de la venta.

En otro orden de cosas, en las vacantes que quedaban de senaras y huertas, el nuevo intendente decidió no repartir ni vender ninguna; pues las pocas senaras que no se habían dado en propiedad, consideraba imprescindibles dedicarlas para la previsible ampliación del casco urbano de La Carlota (4 fanegas), para mejorar la huerta de la fuente del Rey (6 fanegas) y para ampliar el ejido de entrada y salida de ganados de las aldeas de la Fuencubierta y Pequeña Carlota o Petite Carlota (28 fanegas y 22 fanegas y 3 celemines, respectivamente). Finalmente, en cuanto a las huertas de la Fuente³⁵¹, de la Pequeña Carlota³⁵² y de Rabadanes³⁵³, decidió que debían arrendarse.

6. CONCLUSIONES

Una vez ofrecidos en los apartados anteriores los principales datos sobre la petición, y posterior reparto, de tierras en La Carlota que el subdelegado Fernando de Quintanilla realizó en los últimos años que estuvo al frente de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, consideramos que es el momento de ofrecer al lector las principales conclusiones alcanzadas en este capítulo. En primer lugar, nos encontramos ante un asunto que evidencia algunos síntomas de irregularidades en el gobierno de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, no solo porque Quintanilla solicitase para sí una significativa cantidad de terrenos en La Carlota con unas condiciones que chocaban con las disposiciones del Fuero, sino también porque en el posterior reparto que se le obligó a

³⁵¹ Se componía inicialmente de seis fanegas, pero, tras la agregación que hizo Ondeano de otras seis procedentes del sobrante de la suerte 217, a partir de 1785 tendría un total de doce.

³⁵² Se componía de un total de cuatro fanegas.

³⁵³ Ignoramos la extensión de la huerta de Rabadanes, localizada junto al pozo de Rabadanes, existente ya cuando se fundó La Carlota, ya que esta se había venido arrendando juntamente con la suerte en la que se enclavaba, cuya extensión era la habitual de veintiocho fanegas.

hacer de estas, este tendió a favorecer a distintos cargos administrativos de la Subdelegación, sin tener en cuenta las peticiones de concesión de suertes de los hijos no primogénitos de los colonos propietarios. En segundo lugar, hemos comprobado que el cultivo del olivar fue mucho más importante en los inicios de la colonización de lo que hasta ahora se ha venido afirmando. Antes del plan de plantíos de 1815 del intendente Pedro Polo de Alcocer, hubo ciertamente un fortísimo impulso de este cultivo; especialmente a partir de 1776.

En tercer lugar, hemos verificado que, para adelantar en las labores de desmonte de terrenos en La Carlota, Pablo de Olavide autorizó un procedimiento ciertamente extraño: la concesión a distintos particulares de varias suertes de tierra (destacando entre ellos el caso de Larrumbe, a quien se entregaron casi trescientas fanegas). Ahora bien, nosotros pensamos que dichos repartos no fueron en propiedad; es decir, ni a Larrumbe ni a Furundarena ni a Cadiou se le extenderían títulos de propiedad de las suertes concedidas. Circunstancia que implicaría que dichos repartos fueron algo así como un arrendamiento vitalicio, aunque con la particularidad de que con permiso de la Subdelegación se podían “vender”, en las mismas condiciones, esas suertes de tierra a otros individuos. En cualquier caso, lo importante es que, según nuestra opinión, dichas suertes, a pesar de las mencionadas concesiones, nunca dejaron de ser bienes de la Real Hacienda.

En cuarto lugar, el tema tratado nos pone en la pista de que tal vez fue esta petición de tierras en La Carlota la que finalmente permitió que en Madrid se tomase seriamente en consideración la solicitud de retiro que Quintanilla hizo a comienzos de 1784; ya que a pesar de haberlo pedido en diferentes ocasiones desde 1778, hasta entonces siempre se le había denegado. Finalmente, en quinto lugar, podemos afirmar que, con el repartimiento de senaras y casas realizado en 1784, el primer subdelegado de las Nuevas Poblaciones de Andalucía las privó a partir de entonces de los ingresos que hubieran obtenido por su arrendamiento. Es probable que este hecho no se considerase entonces demasiado grave habida cuenta de las elevadas rentas que esta Subdelegación percibía de las dehesas que había incorporado a su jurisdicción desde 1776 en la Sierra Morena cordobesa, pero cuando estas se segregaron a favor de

Francisco Sánchez Gadeo (así como con la entrega de extensos olivares al marqués de Villaseca en 1807) estos ingresos podrían haber sido muy útiles.

7. REFERENCIAS

- Capel Margarito, M. (1970). *La Carolina, capital de las Nuevas Poblaciones (Un ensayo de reforma socio-económica de España en el siglo XVIII)*. Instituto de Estudios Giennenses.
- Defourneaux, M. (1965). Pablo de Olavide, el afrancesado. Editorial Renacimiento.
- Durán Alcalá, F. (1988). Informe de D. Fernando de Quintanilla sobre la situación de las Nuevas Poblaciones de Andalucía (1770-1779). En M. Avilés y G. Sena (eds.), *Carlos III y las Nuevas Poblaciones* (vol. 1, pp. 355-367). Universidad de Córdoba y Seminario de Estudios Carolinenses.
- Gómez Urdáñez, J.L. (2002). El caso Olavide. El poder absoluto de Carlos III al descubierto”. En A. Muñoz Machado (ed.), *Los grandes procesos de la Historia de España* (pp. 308-334). Crítica.
- Hamer Flores, A. (2009). La Intendencia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, 1784-1835. Gobierno y administración de un territorio foral a fines de la Edad Moderna. Universidad de Córdoba.
- Hamer Flores, A. (2020). Más allá de las Nuevas Poblaciones de Andalucía. La estrategia de ascenso de frey Fernando de Quintanilla en la orden de San Juan. *Obradoiro de Historia Moderna*, 29, pp. 307-333.
- Martínez Aguilar, J. (1991). Terrenos de la nueva población de La Carlota en las sierras de Hornachuelos y Espiel (1776-1799): su segregación de aquella a favor de D. Francisco Sánchez Gadeo. En M. Avilés y G. Sena (eds.), *Nuevas Poblaciones en la España Moderna* (pp. 131-142). UNED y Seminario de Estudios Carolinenses.
- Martínez Aguilar, J. (2006). “La Carlota: el Molino y el Olivar del Rey”, en *Temas históricos cordobeses y temas históricos varios*. XXXI Congreso Nacional de Cronistas Oficiales (pp. 154-165). Ayuntamiento de Córdoba y Asociación Española de Cronistas Oficiales.
- Perdices Blas, L. (1988). La agricultura en la segunda mitad del siglo XVIII en la obra y empresa colonizadora de Pablo de Olavide Jáuregui. Editorial Universidad Complutense, 3 vols.
- Perdices Blas, L. (1992). Pablo de Olavide (1725-1803), el ilustrado. Editorial Complutense.

LA TRAYECTORIA POBLACIONAL DEL CONCEJO DE CARREÑO (ASTURIAS) EN EL SIGLO XVIII A PARTIR DE LOS CENSOS POBLACIONALES

PATRICIA SUÁREZ ÁLVAREZ
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

Es sabido que la demografía de tipo antiguo se caracteriza por unos altos niveles de mortalidad y, a pesar de las elevadas tasas de natalidad, era difícil de compensar, de ahí que el crecimiento poblacional fuese nulo o apenas perceptible. De modo global, Borrie sostiene que fueron los europeos los primeros en romper en el siglo XVIII esta tendencia y las altas tasas de mortalidad fueron descendiendo progresivamente, por un lado, debido al cambio en el desarrollo natural de las enfermedades y por otro, por las mejoras higiénicas y alimenticias así como el lento avance de la medicina, factores estos últimos que gozaron un periodo de mayor desarrollo en el siglo XIX. No obstante, en el cambio a un régimen demográfico moderno, jugarían también un papel importante los “cambios en los modelos de nupcialidad” y por tanto, en la natalidad, en tanto en cuanto se alivió el número de hijos por familia contribuyendo a garantizar su supervivencia³⁵⁴. Sin embargo, y como señala Livi Bacci, la flexibilidad y los contrastes territoriales en territorio europeo son amplios, observando la convivencia de poblaciones con una mortalidad en exceso elevada con otras que presentan una mortandad moderada, así como poblaciones tendentes a un matrimonio precoz junto con otras de rasgos tardíos y alto celibato (BORRIE:1972).

En este sentido, Rowland, parafraseando a Hajnal, apunta dos zonas contrastadas de régimen matrimonial en la Edad Moderna y

Contemporánea cuya línea divisoria atravesaría verticalmente San Petersburgo y Trieste, configurándose dos modelos demográficos europeos, el oriental, caracterizado por un matrimonio precoz y unas tasas de mortalidad más elevadas que contraerían el crecimiento, y el occidental, cuya mortalidad fue disminuyendo conforme avanzaba el Antiguo Régimen y donde un 10% de cada generación no contraería matrimonio y, si lo hacía, la edad media al matrimonio se elevaba a los 24 o 25 años. En la península ibérica, se podría hablar no obstante de dos realidades, la castellana y la noroeste peninsular. La primera, seguiría el modelo de matrimonio temprano adecuándose en el siglo XVIII al modelo occidental. El noroeste de la península no debería englobarse en este modelo, observándose, durante toda la Edad Moderna, un acceso al matrimonio siempre tardío (ROWLAND:1988) Durante los años centrales del siglo XVI, Castilla la Nueva y Asturias experimentaron un mayor crecimiento frente a otras regiones peninsulares, crecimiento del que siguió participando el Principado durante los siglos XVII y XVIII, mientras que Castilla la Nueva se vería desplazada por el incremento poblacional de zonas como Murcia, Cataluña o Galicia. Nadal sostiene que la depresión del siglo XVII viene ya de la centuria anterior y prolonga sus efectos hasta el siglo XVIII en determinados territorios de la península, llegando incluso a obtener un saldo poblacional negativo en ambas Castillas, León y Extremadura en el periodo 1591-1768, configurándose, así, dos áreas: la central y la periférica.

Para el siglo XVIII, Pérez García observa hasta tres modelos de población bien diferenciados. El de la franja mediterránea, se caracterizaba por un matrimonio tardío masculino y precoz femenino, niveles bajos de soltería y elevada mortalidad infantil. El modelo de la España interior, de escaso dinamismo, con edades al matrimonio ligeramente más elevadas en las mujeres que en la franja mediterránea e inferior en los hombres, con bajo celibato y una importante mortalidad de párvulos. El tercero, que corresponde a la franja nortatlántica, presentaba un amplio dinamismo en las comarcas del litoral y los valles, gracias a la agricultura intensiva y comercial, y una soltería femenina avanzada debido al retraso de la edad al matrimonio. El autor denomina este tipo como “modelo avanzado”, dado el tono moderado de su mortalidad, tanto

infantil como adulta³⁵⁵. El Principado de Asturias, se inserta en esta franja nortatlántica, y presentará sus propias diferencias internas, siendo más dinámicas en lo que a población se refiere, las áreas precosteras y marítimas y la capital, frente a las zonas de interior y montaña. (PÉREZ GARCÍA:2004:15-42)

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Para el estudio de la trayectoria demográfica del concejo de Carreño nos hemos apoyado en una serie de censos y recuentos poblacionales elaborados en la Edad Moderna, centrándonos, principalmente, en los del siglo XVIII, así como los registros parroquiales que nos ofrecen garantías.

En lo que toca a los censos, hemos utilizado el Censo de la Corona de Castilla o Censo de Millones, de 1591, el conocido como el Censo de la Sal, de 1631, el Catastro de Ensenada, realizado en Asturias entre 1751 y 1756, el Censo de Aranda (1768-69) y Floridablanca (1787), y ya, en el siglo XIX, el Diccionario de Madoz, en 1845 y el Censo de 1860.

El Censo de Millones elaborado tras la decisión de las Cortes de Castilla de recaudar un servicio extraordinario que permitiese a la Corona recuperarse de la enorme pérdida económica provocada por la Gran Armada recoge, por primera vez, el número de hidalgos y clérigos, además del de pecheros. Eiras Roel nota, para Galicia, la omisión del 5% del territorio y el 4% de la población en este censo, por lo que las cifras poblacionales resultantes son consideradas infravaloradas (EIRAS ROEL: 1977). El recuento de Asturias deja fuera los concejos de Ribadedeva y las Peñamelleras en el oriente del territorio. El censo divide el Principado en 73 pueblos y demarcaciones, agrupando en uno de ellos una serie denominada “pueblos que van por sí”, por lo que, en nuestro caso, nos resulta complicado determinar con exactitud el porcentaje de omisión que pudiera presentar.

³⁵⁵, pp.15-42.

El llamado Censo de la Sal era en realidad un recuento de vecinos para el reparto de los estancos de sal que tuvo su inicio en julio de 1631. Para el Partido del Principado de Asturias abarcaba la entidad territorial actual exceptuando los concejos orientales mencionados de las Peñamelleras y Ribadedeva .

Para Carreño, tanto el Censo de Millones como el Censo de la Sal no parecen presentar grandes deficiencias pues, como se verá, el crecimiento experimentado entre uno y otro está en sintonía con lo estimado por Barreiro Mallón para el conjunto asturiano. El citado autor estima que el incremento poblacional entre ambas fechas en la provincia fue de entre un 18 y un 21%, similar al del concejo de 23,5% (BARREIRO MALLÓN:1993:17-18))

En lo que toca a los censos del siglo XVIII, el Catastro de Ensenada es una fuente sociodemográfica muy estimable. En Asturias, perteneciente a la provincia de León, pero separada de ésta para realizar el catastro por decisión de la Real Junta de Única Contribución en 1751, se efectuaría por cotos y concejos, aunque dentro de estos, en ocasiones, también se estableció una subdivisión por parroquias. Tras una primera operación piloto en el pueblo de Pajares, en agosto de 1751, las indagaciones comenzarán a ser continuadas en otoño, empezando la actuación por el Coto de Cerdeño, y concluyéndose tres años después todo el Principado. A cargo de esta labor estaría el Comisionado Gabriel Francisco Arias de Saavedra, que ocuparía este cargo tras la muerte temprana del primer comisionado enviado a Asturias y que se sirvió de distintos subdelegados repartidos por toda la geografía asturiana. El concejo de Carreño comenzó a catastrarse en una sola operación en noviembre de 1752 bajo la supervisión del subdelegado don Agustín Huertos Folleco. Solamente han llegado los libros de lo personal de los vecinos seglares, aunque sí se conservan los libros de hacienda para ambos estamentos. Si bien las respuestas podemos considerarlas deficientes en lo que a información detallada se refiere, no señalando con frecuencia ni el nombre ni apellidos de las mujeres ni de los niños, sí parece hacer un registro fidedigno de las personas que se encontraban en ese momento en el concejo, puesto que, si comparamos los datos

demográficos proporcionados por el padrón más próximo, hay una diferencia de solo 39 vecinos seculares a favor del Catastro³⁵⁶.

El siguiente censo consultado, Censo de Aranda, es considerado el primer censo de población moderno ya que, por primera vez, se realizaba un recuento por habitantes y no vecinos. Su artífice, el Conde de Aranda, ordenó realizar un recuento por parroquias distribuyendo a la población por sexo, estado civil y franjas de edad con la falla de que no distingue entre personas solteras y viudas a las que agrupa en un mismo estado. Para Asturias se registra una población de 407.236 habitantes y en nuestro concejo se realizó entre febrero y marzo de 1769. Ansón Calvo documenta en varias parroquias omisiones de informaciones relativas al estamento eclesiástico (número de sirvientes, de conventos..., etc.), entidades públicas (administraciones y rentas de estanco, pósitos...) o incluso a explotaciones económicas como pueden ser el número de canteras u otras fábricas. En Carreño, sí se registraron dichos datos junto a los demográficos de los que únicamente podemos decir que presentan unas relaciones de masculinidad muy bajas en general y excesivamente altas en los menores de siete años, como se verá más adelante³⁵⁷ (ANSÓN CALVO: 1997: 14)

El Censo de Floridablanca, de 1787, es considerado por algunos autores como el más fiable de los censos y catastros de la Edad Moderna, ya que su finalidad no era fiscal. Distribuye también la población por edad, sexo y estado civil, incluyendo los viudos, y fue realizado en Asturias siguiendo la estructura administrativa de los concejos, por lo que, a pesar de reunir por separado las informaciones de viudos y solteros y solteras, adolece de la información pormenorizada que ofrece la recogida por parroquias³⁵⁸.

Por otro lado, y para algunos años de los siglos XVII y XVIII hemos utilizado los Padrones de Moneda Forera del concejo. La fuente registra

³⁵⁶ Archivo Municipal de Carreño. Fondos del Catastro de Ensenada. Libro primero de seculares, tomos I, II, III, IV y V, Libro segundo de seculares y Libro primero de eclesiásticos.

³⁵⁷ Censo del Conde de Aranda de 1768, Tomo VII, Diócesis de Orense, Oviedo, Palencia y Pamplona, ed. facsímil del Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 2001.

³⁵⁸ Censo de 1787 "Floridablanca", tomo IV, Comunidades autónomas del norte atlántico, ed. facsímil del Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1990.

todos los hogares del municipio anotando, de forma habitual, el nombre y apellidos del cabeza de casa y los varones mayores de edad, su condición social, hidalgo o pechero, o “muestre o pague” en caso de que no se pueda demostrar la misma. Barreiro Mallón dota de una alta fiabilidad a esta fuente en nuestro concejo señalando que se elaboraron de forma muy simple hasta 1640, anotando solo al cabeza de hogar. En 1640 y 1644 registran, erróneamente, a los titulares e hijos varones como unidades separadas, y a partir de 1650 son más prolíficos y exactos, al figurar, a partir de entonces, de forma sistemática, todos los hijos varones de los núcleos junto con los jefes de casa, reseñando en algunos casos a otros familiares (BARREIRO MALLÓN:1993:16). En nuestro caso vamos a ceñirnos a los padrones de los años 1692, 1704, 1717, 1722, 1737, 1744, 1751, 1766,1773, 1782, 1797 y 1801, que siguen el mismo patrón de anotación de titular masculino junto con sus hijos mayores de edad varones. De forma general, solo aparecen mujeres como titulares en caso de que sustituyan a su marido como cabeza de casa, siempre y cuando no haya otro varón mayor de edad. En los padrones de 1692, 1751 y 1773 las mujeres figuran por su estado de viudez. En 1704, 1773 y en dos casos de 1782 son mencionadas porque el cabeza, marido o hijo, está ausente. Únicamente en el de 1744 no se les consigna ninguna filiación masculina en ninguno de los registros. En resumen, aparecen mujeres en los padrones de 1692, 1704, 1744, 1751, 1773 y 1782³⁵⁹. Los vecinos masculinos difuntos se anotan en 1692, 1704,1717, 1722, 1744, 1751, 1773 y 1801 aunque, como ya se dijo, son “sustituidos” por otro pariente masculino mayor de edad o, en su defecto, por su cónyuge.

3. RESULTADOS

La trayectoria demográfica del concejo de Carreño se inserta en la dinámica asturiana ya descrita, pudiéndose apreciar, grosso modo, una evolución positiva durante toda la Edad Moderna, tal y como señaló Barreiro Mallón. Tras un periodo de fuerte crecimiento en el siglo XVI,

³⁵⁹ Archivo Municipal de Carreño, Padrones de hidalguía, Padrón de hidalgos y pecheros años 1692, 1704, 1717, 1722, 1737, 1744, 1751, 1766, 1773, 1782, 1797 y 1802.

este se estanca a finales del siglo XVII, no volviéndose a experimentar dichos niveles tan positivos hasta la segunda mitad del XVIII³⁶⁰.

TABLA 1. Evolución de la población de Carreño durante la Edad Moderna

Año	Varones	Mujeres	Total vecinos	Total habitantes
1557			435	
1591			400	
1631			494	
1692	896	1	897	
1704	895		895	
1717	771		771	
1722	734		734	
1737	806		806	
1744	794	14	808	
1751	944	2	946	
1753	786	199	985	3.762**
1766	1.116		1.116	
1769	2.347*	2.309*		4.656
1773	1.126	6	1.132	
1782	1.272	8	1.280	
1787	2.375*	2.309*		4.684
1794	1.449		1.449	
1801	1.395		1.395	
1845				4.982
1860	3.317	2.725		6.052

*Cifra en habitantes

**Población aproximada

Fuente: elaboración propia

El primer recuento que tomamos como referencia es el Censo de 1557, en el que se inscribe a Carreño con un total de 435 vecinos, total que supondría el 0,80% de los efectivos asturianos (GONZÁLEZ:1829)

³⁶⁰ Archivo Histórico Diocesano de Oviedo, Fondos Parroquiales, Arciprestazgo de Avilés, concejo de Carreño, parroquias de San Félix de Candás, San Esteban de Guimarán, Santiago de Ambás, Santa María de Logrezana, Santa María de Piedeloro y San Salvador de Perlora.

..Cuatro décadas después, en 1591, el llamado Censo de Millones, con 400 vecinos, documenta un 8% de pérdida de población, cifra esta quizá algo “redondeada”³⁶¹ y cuyo porcentaje nos resulta nimio si lo comparamos con la pérdida que sufriría el concejo de Valdés entre 1579 y 1591, de un 32,9% y alejado también de la pérdida de un 27,2% registrada para Asturias, si atendemos a los resultados que de forma global se dan para la región (FERNÁNDEZ OCHOA:1995:94). En el siglo XVII esta tendencia cambió, reflejando, el Censo de la Sal en 1631 un crecimiento del 23,4%, con 494 vecinos³⁶² Como vemos, las cifras de los censos fueron a la par de los generales asturianos en términos de decrecimiento en el siglo XVI y de crecimiento en el XVII, este último más elevado en las áreas montañosas como Lena, que aumentó un 36% o Somiedo, en un 48% (BARREIRO MALLÓN:1993:17).

Si esta es la dinámica que se aprecia en Asturias, en otras regiones, como la montaña noroccidental leonesa, la trayectoria fue inversa, con un crecimiento de un 76% a lo largo del siglo XVI, según los censos, mientras que entre 1591 y 1631 se aprecia un importante retroceso cifrado en un 33,5% (PEREZ ALVAREZ:1996:315-317).

Esta misma evolución se experimenta en la provincia de Lugo que si bien gana población durante el XVI, experimenta una leve caída, del 0,4%, durante el primer tercio del XVII, aunque Sobrado Correa documenta un leve incremento en el interior de un 1,2% (SOBRADO CORRREA:2001:319-320) En la vecina Cantabria la dinámica también fue de decrecimiento entre 1591 y 1631, concretamente de un 4,9%, para luego crecer de forma continuada, 36,4% hasta principios del XVIII (LANZA GARCIA:1991:101)

Para la reconstrucción posterior de la trayectoria demográfica del concejo de Carreño, a falta de censos oficiales, hemos recurrido a las cifras proporcionadas por los padrones de moneda forera.

³⁶¹ INE. Censo de la Corona de Castilla (1591)

³⁶² INE Censo de la Sal de 1631

TABLA 2. Evolución de los fuegos de Carreño entre 1692 y 1801

Años	Vecinos	Crecimiento o decrecimiento
1692	897	124,2%
1704	895	-0,2%
1717	771	-13,8%
1722	734	-4,7%
1737	806	9,80%
1744	808	0,2%
1751	946	17%
1766	1116	18%
1773	1132	1,43%
1782	1280	12,97%
1794	1449	13,20%
1801	1395	-3,72%
1838	1405	0,7%

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar, tomando como referencia anterior el Censo de la Sal, en el padrón de 1692, se registró un crecimiento del 124,2%, anotándose 897 hogares. Barreiro Mallón da cuenta de cómo la crisis de finales del siglo XVI afectó negativamente a la trayectoria poblacional, recuperándose rápidamente, sobre a todo a partir de 1620, y constató un incremento poblacional de un 52% en los valles y de un 82% en la costa a partir de la segunda mitad del siglo XVII (BARREIRO MALLÓN:1993:17)

En 1704, los hogares de titulares en Carreño descienden en un 0,2%, a 895 vecinos. El no contar con el número total de viudas, pone en entredicho esta disminución que, no obstante, podría haberse producido como consecuencia de la hambruna de 1698-1699, habida cuenta de que la pérdida de población en los padrones de moneda forera es un hecho que acontece en otros concejos (BARREIRO MALLÓN:1993:30)

El descenso de población, de un 13,8% entre el padrón de 1704 y 1717 tiene una clara causa en la llamada crisis del invierno europeo, cuyas repercusiones se dejan sentir avanzadas unas décadas de la centuria,

documentándose una pérdida de vecinos también entre 1717 y 1722, de un 4,8%. En 1737 la población inicia una recuperación que, sin embargo, no le permite alcanzar los niveles de principio de la centuria. El escaso crecimiento registrado entre 1737 y 1744, puede tener su origen en la mortandad ligeramente anormal que registran los índices de defunciones de las fuentes parroquiales en los años 1742-43, respecto a los años anteriores. En definitiva, vemos cómo a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, el número de vecinos fluctúa, dando lugar a una tendencia depresiva durante las primeras décadas del siglo y que parece cambiar ya en la década de los 30. Se constata, con todo, que el ritmo demográfico de finales del siglo XVII no se alcanza hasta la década de los 50 en el siglo XVIII.

En el padrón de 1751 se corrobora la idea de una dinámica demográfica in crescendo, con un crecimiento del 17% respecto al anterior y de incluso un 18% entre 1751 y 1766. La hambruna de 1770 ralentizó este crecimiento, de tan solo un 1,43% en 1773 respecto a 1766, para después volver a cobrar dinamismo. Entre 1773 y 1783, aumentó un 13%, y entre 1782 y 1794, casi el 14%. La disminución del 3,7% entre 1794 y 1801, que continuaría entre esta fecha y 1838, aunque con menor intensidad, podría ser debida tanto a una mortandad irregular detectada en los años 80 que afectaría a la natalidad posterior como a factores migratorios.

Si comparamos nuestros datos con los de Valdés, el comportamiento es similar, señalando Fernández Ochoa que una vez superada la crisis de 1742 se experimentó una explosión demográfica (FERNÁNDEZ OCHOA:1995:95)

Similares o idénticos comportamientos se experimentan también en Galicia con un crecimiento del orden de 26,5% en Lugo, o de un 22% en la Ulla (SOBRADO CORREA:2001:321, REY CASTELAO:1981:57) crecimiento visto también en la montaña leonesa, que lo hace en un 21,5% en la primera mitad de siglo (PEREZ ALVAREZ:1996:323)

Para la segunda mitad del siglo XVIII, además de los padrones, disponemos también de censos de población que nos ofrecen datos más completos. Separados por aproximadamente dieciséis años el Catastro de

Ensenada y el Censo de Aranda, y casi por veinte, éste y el Censo de Floridablanca, constituyen fuentes de gran valor para los estudios de población en el Setecientos y nos proporcionan también numerosas informaciones sociológicas.

Tabla 3: Cifras de población de Carreño en los distintos censos de los siglos XVIII y XIX.

Catastro de Ensenada (1753)	Censo de Aranda (1769)	Censo de Floridablanca (1787)
3.762 habitantes aprx.	4.656 habitantes	4.648 habitantes

Fuente: elaboración propia

Según las Respuestas Generales, en el concejo había “*el número de setecientos noventa y quatro vezinos, ciento treyntta y tres viudas, y treintta y siete solterras, que son de su derecho y potestad. Que por todos hazen novecientos sesenta y siete vezinos, y que viven en las cassas de la población exparcidos por el término*”. Así pues, y si comparamos este resultado con el padrón de 1751, el aumento de población fue de un 1,9% en un año³⁶³.

Por otro lado, las Respuestas Particulares nos dan un total de 985 titulares de hogares, hogares en los que se mencionan 747 esposas, 1945 hijos y otros 66 familiares conviviendo en el núcleo familiar, a los que habría que sumar al menos 15 eclesiásticos que aparecen como propietarios en el concejo; en total, 3.762 personas.

Respecto a estas informaciones, Fernández Ochoa mantiene que, en cuanto a población, las Respuestas Particulares siempre dan un mayor número de vecinos que las Respuestas Generales, y en el caso de Carreño, esta norma se cumple.

³⁶³ RR. GG del concejo de Carreño. La diferencia de vecinos varones entre el Padrón de 1751 y el Catastro de 1753 se debe, fundamentalmente, a la tendencia a omitir a las mujeres viudas en el primero y señalar en su sustitución a un pariente masculino por lo que se consideran aceptables el número de fuegos proporcionados tanto en uno como en otro recuento

Tabla 4: Evolución de la población según el Catastro de Ensenada y los censos de Aranda, Floridablanca, Madoz y el Censo de 1860.

Años	Habitantes	Crec o decrec.
1753	3.762	
1769	4.656	23,76%
1787	4.648	-0,18%
1845	4.982	7,18%
1860	6.052	21,4%

Fuente: elaboración propia

El Censo de Aranda registra más de una década después un crecimiento de un 23,76%, que puede deberse al incremento sostenido, aunque irregular, que se experimentó en el concejo a partir de 1743. Este crecimiento, tomando como referencia el padrón intermedio, de 1766, y utilizando el coeficiente 3,8 como conversor de vecinos en habitantes, revela un mayor aumento entre 1753 y 1766 que entre esta fecha y 1769, pues si en el primer caso el incremento es de un 12%, en el segundo las cifras son del 9,7%.

En el concejo de Valdés, el crecimiento sería de un 15% (FERNANDEZ OCHOA:1995:91), en consonancia con la jurisdicción de Xallas, que creció un 14,9% en ese intervalo, o la montaña noroccidental leonesa, que, en menor medida, lo hizo en un 9,2% (PEREZ ALVAREZ:1996:323)

El siguiente recuento de población, excluidos los padrones de moneda forera, es el Censo de Floridablanca, con una población de 4.648 habitantes, esto es, aproximadamente un 0,2% menos de los datos de población proporcionados por el Censo de Aranda. Mientras que si comparamos los dos censos podemos hablar de estancamiento de la población, si tenemos en cuenta las cifras proporcionadas por el padrón de 1782, debemos hablar de un aumento de un 4,2%. la teoría de que el Censo de Floridablanca presente cifras infravaloradas no parece desdeñable, no en vano, y de forma global para Asturias en el siglo XVIII se estima un crecimiento de un 3,03 por mil anual. (ANSON CALVO:1997:37) Igualmente, en municipios occidentales asturianos, se registran pérdidas de población entre Aranda y Floridablanca, que llegarían incluso a

un 47% (San Tirso de Abres), 33,7% (San Martín de Oscos) o 26,9% (Taramundi), que vendrían a refrendar estas ausencias en Floridablanca (GARCÍA MORÍS: 2014:105) Esta disminución de población en algunos municipios asturianos, lo compensaría el crecimiento en otros como Pravia o Tineo, con un 14,2% y 9,3% respectivamente, y en menor medida, los de Salas con un crecimiento del 0,9%, y Valdés con un 0,06%

Entre 1787 y el Diccionario de Madoz (1845-1850)³⁶⁴ la población aumenta en un 7,18%, un escaso aumento si tenemos en cuenta, como se verá, el crecimiento reflejado en las actas sacramentales, y si lo comparamos con el concejo de Valdés, que aumentó un 31,3% entre las dos fechas. Sin embargo, si tomamos como referencia el Censo de 1860, la trayectoria presenta mayor consonancia, dado que, entre Floridablanca y este, el aumento fue de un 30,2%. De forma general, para el Principado, será de un 46,8%.

Tabla 5: Evolución de la población incluyendo los padrones.

Años	Tipo	Habitantes	Crec o decrec.
1753	Catastro	3.762	
1766	Padrón	4.240	12,7%
1769	Censo	4.656	9,8%
1773	Padrón	4.301	7,6%
1782	Padrón	4.864	13%
1787	Censo	4.648	-4,4%
1794	Padrón	5.506	18,4%
1801	Padrón	5.301	-3,7%
1838	Padrón	5.340	0,9%
1845	Censo	4.982	-6,7%
1860	Censo	6.052	21,4%

Si al análisis poblacional de los censos añadimos los resultados de los padrones convertidos en habitantes observamos que los últimos indican

³⁶⁴ Diccionario Geográfico-Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar, tomo III.

una tendencia al alza mayor que los primeros durante la segunda mitad del siglo XVIII. Así, si comparamos la población de los padrones próximos a los censos vemos que mientras entre los padrones de 1766 y 1782 se experimenta un ya comentado crecimiento del 14,7% mientras que entre Aranda y Floridablanca se pierde población, si bien el padrón de 1782 y el de 1838 crece en orden de un 9,7% y Floridablanca (1787) y Madoz (1845) en un 7,1%. El siguiente padrón más próximo a 1787, fechado en 1794, también refleja, como ya se ha visto, un incremento entre este y el más próximo a las fechas de Aranda, de un 13,2%. Es decir, a todas luces parece que el Censo de Floridablanca se hallaría infravalorado. Esta teoría es apoyada también por Rubio Pérez (RUBIO PÉREZ: 1987:76) que detecta una fuerte ocultación y una pérdida sistemática de efectivos ocultación que también es detectada por Pérez García en Salnés (PEREZ GARCÍA: 1979:30-31).

4. CONCLUSIONES

Como hemos visto, la evolución de la población de Carreño durante toda la Edad Moderna entro dentro de los parámetros del modelo demográfico avanzado que caracterizó a algunas comarcas precosteras de la franja noratlántica de la península ibérica, apreciándose en Carreño unas edades avanzadas al matrimonio que no impidieron, no obstante, un crecimiento sostenido, pudiendo hablar de una explosión demográfica en la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, este crecimiento pudo traducirse, con posterioridad en una presión demográfica causante de los procesos migratorios en masa que caracterizaron el siglo XIX asturiano.

5. REFERENCIAS

- Ansón Calvo M.C. (1997) *El Censo de Aranda del Principado de Asturias (su reconstrucción)*, Universidad de Oviedo.
- Barreiro Mallón, B. (1993) Familia y evolución demográfica en Asturias Obra-
doiro de Historia Moderna, (2), 9-32. Universidade de Santiago de
Compostela.
- Borrie, W. (1972). *Historia y estructura de la población mundial*, ISTMO:
FUNDAMENTOS-19.
- Eiras Roel, A. (1977) Test de concordancia aplicado a la crítica de vecindarios
fiscales de la época preestadística, *Las fuentes y los métodos, Quince
trabajos de historia cuantitativa serial de Galicia*, Universidade de
Santiago de Compostela.
- Fernández Ochoa, M. A. (1995) *Luarca y la tierra de Valdés. 1650-
1830. Población, Sociedad y Economía*. Luarca, Ayuntamiento de
Valdés.
- Pérez Álvarez, M.J. (1996) *La montaña noroccidental leonesa en la Edad
Moderna*. Universidad de León.
- Pérez García, J.M. (1979) *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la
Galicia costera: la península de Salnés*, Universidade de Santiago de
Compostela.
- Pérez García, J. M (2004): La demografía española en la primera mitad del siglo
XVIII: un estado de la cuestión, *Actas del Congreso Internacional
Felipe V y su tiempo*, Diputación de Zaragoza. Institución Fernando el
Católico.
- Rubio Pérez, L. (1987) *La Bañeza y su tierra. Un modelo de sociedad rural
leonesa (los hombres, los recursos y los comportamientos sociales)*,
Universidad de León.
- Sobrado Correa, H. (2001) *Las tierras de Lugo en la Edad Moderna. Economía
campesina, familia y herencia, 1550-1860*, Fundación Pedro Barrié de la
Maza.

CENSOS, LEGISLACIÓN Y PRÁCTICA NOTARIAL: LA PARTICIPACIÓN FEMENINA EN EL CRÉDITO HIPOTECARIO MALAGUEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

ELIZABETH GARCÍA GIL
Universidad de Jaén

Este trabajo tiene como objetivo analizar la participación de la mujer en el mercado de crédito malagueño, centrandó la atención en los préstamos censales. Para ello hemos acudido a los protocolos notariales, una fuente primordial para abordar el estudio sociológico del crédito. Hemos focalizado nuestra actuación en el partido de Antequera, con objeto de compararlo con los estudios realizados en el partido de Málaga, al ser dos de los más representativos de la provincia malacitana.

1. CENSOS Y LEGISLACIÓN

El censo es un préstamo complejo de definir, así como de establecer su génesis. En líneas generales, podríamos distinguir entre reservativos, enfiteúticos y consignativos o redimibles. Estos últimos predominantes en el siglo XVIII. Fueron una herramienta voluble que se iba adaptando al contexto financiero que se exigía en cada momento.

Datados en la Edad Media (Peset Reig, 2007), se van introduciendo progresivamente durante la Edad Moderna. El primer registro legislativo sobre los censos se encuentra en las Cortes de Toro, aunque los estudiosos en la materia indican que su uso no se generalizó hasta después de la expulsión del pueblo judío (Rico Callado, 2020). En las Leyes de Toro podemos verlos referido en su ley 68, donde se establecen las condiciones y las penas de estos contratos:

Sy alguno pusiere sobre su heredad algun censo, con condicion que sy no pagare a ciertos plazos que caya la heredad en comisso, que se guarde el contrato, y se juzgue por él, puesto que la pena sea grande y más de la mitad.

Por su parte, la Novísima Recopilación, en su libro X, dedicaría todo el título XV a disponer 29 leyes sobre los censos. En ella se establecen las diferentes normativas en cuanto a su tipología, incidiendo en aspectos como su obligatoria toma de razón hipotecaria, con objeto de evitar las prácticas fraudulentas en las que se ocultaban las cargas de un bien gravado con anterioridad. En la pragmática de 1583 promulgada por Felipe II ya se incidía sobre el justo precio de los censos de por vida, de los que se prohibía establecerlos por dos, tres o más vidas³⁶⁵.

El notario José Bono Huerta (1985) arguye que los primeros censos fueron los sustitutos de los precarios, unos contratos feudales utilizados desde el periodo altomedieval, y que en el siglo XIII evolucionan a enfiteusis o contratos similares. En la Modernidad desaparecieron y fueron sustituidos por los censos.

2. REGULACIÓN ESTATAL DEL CENSO, IGLESIA Y USURA

El carácter usurario del censo fue tan cuestionado en sus inicios que el papado estableció sus premisas para evitar el encubrimiento de los intereses. En 1425 se emitió una bula por parte de Martín V, que posteriormente fue confirmada por Calixto III en 1455. A petición de Alfonso V de Aragón, Nicolás V consignó en 1452 una bula en la que se daba la posibilidad de establecer una obligación general, pero sin designar bienes concretos. No obstante, no fue hasta Pío V cuando se reglamentó su uso en 1569 para aclarar su disposición canónica adecuada. En ella se recogía la escritura y entrega del dinero ante notario y la presencia de testigos, la obligación general, y la redención del censo a voluntad del censatario (Rico Callado, 2020).

La usura es definida como la intención de obtener un beneficio que sobrepasa el capital de un préstamo. De este modo, estaría relacionado

³⁶⁵ Novísima Recopilación, X, XV, VI.

con el interés. El concepto de usura sería un *accessio sortis*, es decir, todo aquello que deriva de una cosa principal, como el interés. La doctrina jurídica la define como un incremento de la pecunia, en consonancia con lo exigido al deudor. Por su parte, el derecho regio considerará nulos los contratos usureros. Así lo atestigua el Ordenamiento de Alcalá de Henares de 1348, que recoge la usura como codiciosa y penaliza al usurero con la pérdida de todo lo prestado. Si reincidiese, el usurero perdería la mitad de sus bienes. Lo mismo fue refrendado por los Reyes Católicos y Felipe III, quienes ponen especial atención en los mercaderes (Álvarez Cora, 2005). La reiteración de esta normativa sugiere que este tipo de actos seguían produciéndose y se relacionaban con determinados grupos profesionales.

Desde que empezaron a promoverse, la utilización del censo como forma de financiación fue muy cuestionada, pues la honradez de los censualistas se ponía en entredicho. La usura y el tipo de interés eran los dos puntos clave que presentaban confusión ante la sociedad moderna, habiendo posicionamiento a un lado y otro de la cuestión. Estas posturas dieron lugar a que fuesen presentados como contratos de venta, con objeto de legalizarlos formalmente y quitar del punto de mira la especulación que les rodeaba (Escandell Bonet, 1975). De esta manera, se intentó apartar de este instrumento de crédito la usura que condenaba la Iglesia.

Los tratados de derecho notarial lo catalogan dentro de los documentos sobre el crédito, aunque asociándolo a la enfiteusis, representada dentro de las escrituras de bienes. Del mismo modo, informan sobre los problemas que se presentan en cuanto a su definición exacta, ya que podemos encontrar una gran diversidad. Dentro de las escrituras localizadas en los protocolos notariales se encuentran los censos; la constitución o imposición de censos –no se vende la finca, sino que se grava con la carga censal–; y la venta de censos. En Cataluña, Valencia y Aragón hallamos el censal sobre rústica, semejante al censo consignativo de Castilla; el censal a una o dos vidas, una constitución de censal *violari* para Cataluña y Valencia; y la redención de censal (Bono Huerta, 1985). En definitiva, no puede decirse que exista una única definición, mas bien un valor aproximativo a su consideración y diversas variables.

Los censos que estudiamos en nuestra muestra son los consignativos, que pueden ser indefinidos o perpetuos. Este tipo de censo puede clasificarse como un préstamo hipotecario que puede extinguirse cuando el deudor lo requiera. Lo ideal es que no se redima nunca para continuar recibiendo réditos sobre él. En caso de redención, puede hacerse por el importe total de la cantidad prestada –el principal– en un pago único o por una parte, normalmente la mitad. El canon dispuesto se paga anualmente y el tipo de interés para nuestro periodo de estudio se estipula en el 3 %. Si no se produjese el pago, el censalista posee la legítima potestad para quedarse la cosa hipotecada –habitualmente tierras– con objeto de redimir la deuda originada.

Existen también los traspasos de censo, lógicamente consensuados con las diferentes partes del contrato. La diferencia entre los distintos censos mencionados viene a ser que en el censo enfiteútico se cede totalmente el dominio de la propiedad, a cambio de recibir un rédito anual, en el consignativo se hipoteca sobre el bien acensuado una tasa que el deudor paga al acreedor. El primero puede categorizarse dentro del derecho agrario medieval anteriormente mencionado, mientras que el segundo es, a efectos prácticos, un préstamo hipotecario –que no una transacción fiscal–, es decir, una nueva herramienta adapta a los tiempos modernos y su contexto económico (García Gil y Bravo Caro, 2021).

Los censos han sido considerados historiográficamente como instrumentos de crédito agrario empleados por la Iglesia. Además, aunque antes se mencionaba que su caída se dio a partir del siglo XVIII y se fueron sustituyendo gradualmente por las obligaciones, hay que matizar que esto se debió a que, como señala Cebreiro Ares (2020), las instituciones censalistas dejaron de otorgar censos como créditos a particulares, pero no desaparecieron por completo, pues aquellos que ya habían sido otorgados continuaron vigentes.

En la tabla 1 puede observarse la evolución del tipo de interés censal desde el siglo XVI. Su decrecimiento desde los inicios de la Edad Moderna se corresponde con la transformación de la mentalidad colectiva del citado periodo y las sucesivas reformas que los diferentes monarcas fueron adoptando por la presión de las Cortes, especialmente en el

reinado de Felipe II. En se 1705 marca un hito bajo el reinado de Felipe V, descendiendo hasta un 3 % en los reinos de Castilla y León:

[...] los réditos que en adelante corriesen, se reduzcan y baxen á la dicha razon de treinta y tres, mil y un tercio de millar, que se han de entender y practicar á tres por ciento, y que á este respecto y no mas se cuenten y paguen en adelante: lo qual se guarde sin embargo de lo dispuesto por las leyes referidas³⁶⁶.

Del mismo modo, en 1750 Fernando VI reduciría los réditos de censos de la Corona de Aragón del 5 al 3 %³⁶⁷.

TABLA 1. Evolución del porcentaje de interés oficial (siglos XVI-XVIII)

Cronología	Interés oficial
Hasta 1534	15 %
1534-1596	10 %
1596-98	7,14 %
1608	5 %
1705	3 %

Fuente: elaboración propia adaptada de Sánchez González (1991) y Carlos Morales (2017)

En la *Guía del escribano* de José Muro –catedrático de la enseñanza de escribanos de Valladolid– se indica que los censos consignativos –denominados también pensión, canon o rédito– no podía pasar del 3 % en los censos redimibles, y que eran los únicos que se conocían a inicios del siglo XIX, según señala el jurista. Esta afirmación recogida en su tratado pone de manifiesto el decrecimiento de los censos enfitéuticos y la preponderancia de los consignativos. Asimismo, advierte sobre las penas impuestas a los escribanos que suscribiesen contratos donde se estipulase más del interés permitido por ley, aclarando también que el censuario –también llamado censatario– no tenía dominio alguno sobre los bienes acensuados, pero sí sobre la hipoteca (Muro, 1847).

Sobre su redención se menciona que debe quedar fijada en el libro de protocolo donde se suscribió la primera escritura censal y notificarse a la Contaduría de Hipotecas de la ciudad donde se realizó la toma de

³⁶⁶ Novísima Recopilación, X, XV, VIII.

³⁶⁷ Novísima Recopilación, X, XV, IX.

razón. Si no se tuviese constancia de cuánto fuese el capital por redimir, refiere que se calculase por el rédito de la base general:

[...] cada tres reales de rédito anual suponen o representan ciento de capital. Es decir, que, para redimir un censo, por el cual se pague una pensión de doce reales anuales, hay que entregar cuatrocientos (Muro, 1847:148).

En noviembre de 1799, Carlos IV decreta permiso para redimir con vales reales los censos perpetuos y al quitar³⁶⁸. Apenas dos años más tarde, en 1801, el monarca reglamenta su permiso, donde oferta redimir los censos perpetuos o al quitar con vales reales por el total de su valor³⁶⁹, viendo aquí una posible analogía de los vales reales como una modalidad de pago que interesaba al Estado para dar una solución a corto plazo los problemas financieros que atravesaba el país.

En 1805 se conforma un nuevo reglamento de redención de censos y otras cargas enfiteúticas, formación de sus capitales y su imposición en la Real Caja de Extinción de Vales. Estos mecanismos financieros se ven reflejados también en la nueva imposición de los depósitos públicos de la renta del tabaco de cuenta de la Real Hacienda, por la real orden del 9 de octubre de 1793 de Carlos IV, alegándose un beneficio para la causa pública, que no era otra que cubrir los gastos bélicos en los que el reino estaba inmerso.

Los censos podían ser otorgados por debajo del interés fijado por el Estado, pero nunca por encima (Sánchez González, 1991). La progresiva bajada del tipo de interés hizo que se produjese un cambio en las mentalidades colectivas, comenzando a verse el censo de manera positiva. La Iglesia tendría un papel primordial como institución censualista, ya que desde entonces se empezó a cambiar la visión especulativa que de ella se tenía.

A este respecto, Eiras Roel, en contra de la opinión generalizada de que los censos eran máquinas de expropiar, invita a reflexionar sobre sus características. El tipo de interés era bajo y siempre fijado por el Estado. Así mismo, el censo perpetuo redimible no obligaba al deudor a la

³⁶⁸ Novísima Recopilación, X, XVI, XXI.

³⁶⁹ Novísima Recopilación, X, XVI, XXII.

devolución de la cantidad prestada a plazo fijo, por lo que conservaba garantías indefinidas del bien acensuado (Eiras Roel, 1981). El censualista tiene beneficios asegurados en tanto en cuanto se asegura una anualidad y la posibilidad de quedarse con la propiedad de no obtener su pago (Seijas Montero, 2015).

El descenso de los réditos causó múltiples posturas entre los estamentos de mayor poder adquisitivo, ya que la entrada de esta nueva regulación depuso la productividad habitual de los censos. Poco a poco se fueron introduciendo nuevos mecanismos lucrativos, como la compra de bienes y tierras que posteriormente serían arrendados. Estos se efectuaban durante un corto periodo de tiempo. Los monasterios y los conventos sustentarían su actividad en la compra de tierras desde el inicio de la Modernidad (Tovar Pulido, 2021). Su inconveniente para el campesinado es que les convertía en la parte más afectada, al dejarlos en manos de la Iglesia –una de sus máximas exponentes– y la burguesía. Con la adquisición de fincas y su explotación, los agricultores pasaban a tener peores condiciones, ya que perdían sus propiedades, con el consecuente deterioro de su posición como deudores (Pesset Reig, 2007). En este contexto, la burguesía predominante aumentaba sus propiedades en los realengos y señoríos, causando un cambio de paradigma en la obtención del dinero, donde antes se adquiría a través de los réditos censales y después a través del arrendamiento.

Los trabajos hasta ahora publicados sobre los censos redimibles muestran que el perfil sociológico de los mayores benefactores eran las instituciones eclesiásticas, seguidas de la burguesía y de otras profesiones liberales. Asimismo, el lado de los deudores suele estar representada por una nobleza endeudada, una parte de la población eclesiástica, comerciantes y profesionales vinculados con el mundo de la administración. Generalmente, este patrón suele cumplirse en las zonas estudiadas³⁷⁰, excepto en Navarra, donde los análisis realizados en el

³⁷⁰ Referenciamos algunos trabajos para diferentes lugares de la región española: para Asturias, Gómez Álvarez, U. (1984). Obligaciones y censos: dos instrumentos de endeudamiento popular en el Principado de Asturias. Siglos XVII y XVIII. En *Actas del II coloquio de metodología histórica aplicada. La documentación notarial y la Historia* (pp. 381-394), tomo II. Santiago de Compostela: Junta de Decanos de los Colegios Notariales de España y Universidad de Santiago; para Santiago, Cebreiro Ares, F. (2020). Dinero y crédito en Santiago... y Ferreiro Ferreiro Porto, J. (1975). Fuentes para el estudio de las formas del 'crédito popular' en

municipio de Estella han señalado que el censo redimible a mediados del siglo XVIII era accesible para una parte considerable de las familias campesinas del lugar (Floristán Imizcoz, 1984).

En el censo consignativo, los réditos recibidos por el censalista no se considerarían como lucro, sino como beneficio del bien comprado en la venta. Este símil con un contrato de venta no debe alejarnos de la verdadera función del censo, pues el que paga el censo no pierde el dominio ni la posesión del bien acensuado. La base legal del censo residiría en el justiprecio, en la cifra marcada por ley y justificada como utilidad pública y rechazo de los mecanismos usurarios. La compra de un censo al quitar solo podría darse si fuese pecuniario y, como antes se mencionaba, tendría que realizarse en un único pago o, excepcionalmente, fraccionado. Este supuesto estaría exento de usura y fijaría el justo precio (Álvarez Cora, 2005).

Tras lo expuesto, se observa cómo el censo consignativo fue un instrumento de crédito, un préstamo hipotecario que podía cancelarse y con un tipo de interés regulado por ley, lo que permitiría presumiblemente la exención de la usura, aunque se podría infravalorar el bien gravado y no caer en el justo precio demandado por la legislación. Bajo la apariencia de una venta, este censo distingue a una parte censalista –prestamista– y una censataria –prestataria–, en la que el primero cobra un canon anual pagado por el segundo. Para garantizar el cobro, el censatario hipoteca un bien urbano o rústico, que, en caso de impago, se podría enajenar. La Iglesia sería su máxime representante y los que podían solicitarlo debían cumplir unas características que les permitiese poder acceder a él y mantenerlo.

el Antiguo Régimen: obligaciones-préstamo, ventas de renta y ventas de censos. En *Actas de las I Jornadas de Metodología Aplicada de las Ciencias Históricas. Metodología de la Historia Moderna. Economía y Demografía* (pp. 763-780). Santiago de Compostela: Universidad; para Galicia Occidental, Seijas Montero, M. (2015). La documentación notarial y la Historia Económica en la Galicia Occidental, SS. XVI-XVIII. En O. Rey Castelao y F. Suárez Golán (eds.), *Los vestidos de Clío. Métodos y tendencias recientes de la historiografía modernista española (1973-2013)* (pp. 889-908). Santiago de Compostela: Universidad; para León, Rubio Pérez, L. M. (1988). *Formas crediticias en la Maragatería: obligaciones y censos en los siglos XVII y XVIII*. Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte, 10, 215-224; para Cádiz, Pereira Iglesias, J. L. (1995). *El préstamo hipotecario en el Antiguo Régimen. Los censos al quitar*. Cádiz: Universidad.

3. LOS CONTRATOS DE CENSO: ESTRUCTURA DIPLOMÁTICA

Aunque no es nuestro cometido efectuar un estudio diplomático exhaustivo de un censo, sí hemos visto conveniente presentar su estructura y mencionar las cláusulas más representativas, sobre todo aquellas conferidas a las mujeres.

En la siguiente tabla encontramos la composición diplomática de los contratos de censo consignativos del setecientos.

TABLA 2. *Estructura diplomática de un contrato censal*

PROTOCOLO INICIAL
·Invocación
·Notificación
·Identificación de las partes
·Cláusula de licencia del marido a la mujer o apoderamiento (en caso de actuar una mujer casada o actuar el marido o un apoderado/a en su representación)
·Cláusula de renuncia a la obligación de pago en la mancomunidad
·Identificación de las partes o comparecencia de los actores del hecho (si la hubiere, licencia del marido a la mujer o apoderamientos)
TEXTO O CUERPO DEL DOCUMENTO
·Disposición
·Dirección
·Cláusulas: de obligación a cumplir en el contrato de obligación de carga censal de obligación de mantener el valor del bien acensuado de reserva de derechos de prohibición de enajenar el bien sin licencia de donación del exceso del precio de renuncia a las leyes de renuncia a la posesión del bien acensuado de intencionalidad de transmisión del bien de obligación de tomar la defensa del contrato en juicio de obligación de indemnizar al censalista en caso de disolución del contrato de obligación general de bienes de sumisión a las justicias de renuncia a la invalidez de la renuncia general de renuncia a las leyes que protegen a las mujeres (dado el caso) de renuncia a los específicos privilegios de la mujer sobre sus bienes parafernales, dotales y de herencia (si una mujer suscribe el contrato) de renuncia a la absolción de ese juramento por la autoridad competente
PROTOCOLO FINAL O ESCATOCOLO

·Anuncio de la validación
· Data
·Testigos
·Advertencia de la toma de razón hipotecaria
·Enmiendas (si las hubiere)
·Validación ³⁷¹ .

Fuente: elaboración propia a partir de la documentación consultada en el AHPM.

El esquema diplomático ofrecido es variable, pero suele entrañar la misma posición de las cláusulas en los contratos. El actor del contrato es el censatario y el destinatario –la *directio* o dirección– el censalista, es decir, que el que otorga el contrato es el futuro deudor.

En el cuerpo del texto se desarrolla la mayor parte de la escritura, en el que las cláusulas van a ser las protagonistas. Todas estas cláusulas de obligación y renunciaciones tienen como objetivo afianzar el contrato y dar más garantías al censalista. Aunque la mayoría de los contratos financieros mantienen estas disposiciones, entre las aplicables específicamente a los censos y su relación con la usura encontramos la obligación de carga censal, la obligación de mantener el valor del bien acensuado, la prohibición de enajenar sin licencia, la donación del exceso del precio, la renuncia a la posesión del bien acensuado, la intencionalidad de transmisión del bien y la obligación de indemnizar al censalista en caso de disolución del contrato.

Entre las finales encontramos las renunciaciones que protegen a las mujeres. Los contratos censales no eran accesibles para el común del pueblo. Su concesión venía delimitada por la capacidad económica de deudores y acreedores. Siendo así, el que una mujer interviniese como censataria o censalista revelaba que tenía una posición económica favorable (García Gil, 2021b). Como las cláusulas nos indican, su participación está conectada con sus bienes dotales, parafernales y de herencia. Si una mujer intervenía en un contrato censal debía renunciar a las leyes que la protegían, las generales de las mujeres. Si contraía el censo con su

³⁷¹ En los censos albergados en el Archivo Histórico Provincial de Málaga (en adelante AHPM) también podemos encontrar la data al principio del documento, dependiendo del escribano que suscriba el contrato.

marido, también debía renunciar a los específicos privilegios de su dote, parafernales y herencias. El escribano era consciente de que debía romper los impedimentos vinculados a su limitada potestad y por ello añadía estas cláusulas tan detalladas.

Un ejemplo de ello lo vemos en 1703, en el contrato censal suscrito por el matrimonio formado por Lucía de Prados y Juan Martín Enríquez, donde el escribano, dentro de las cláusulas renunciativas, suscribe lo siguiente:

[...] Enuncio las leyes de su favor, y la general. Y las del emperador Justiniano, Senatusconsulto, Veleiano, Leyes de Toro, Madrid, Partida y demás del favor de la mugeres, de cuyo efecto le avisé yo, el escribano, y como savedora las renunció. Y juró por Dios, nuestro Señor, y una señal de cruz en forma de derecho, que otorga a esta escritura de su libre voluntad, sin apremio ni fuerza alguna, y que contra ellas y las que en virtud de esta no ha hecho protesta ni otro instrumento que las derogue. Y si en algún tiempo paresziera, desde luego la revoca para que no valga en ninguna forma. Y promete de no se opondre con otra escritura que las que en sin virtud se hiziere por razón de sus bienes dotale, arras, parafernales ni por otra causa ni razón alguna. Y si lo hiziere o intentare, que no se oiga en juicio ni fuera de él, y de este juramento promete se obliga de no pedir absolución a nuestro muy Santo Padre, ni a otro ningún señor juez ni prelado que poder tenga para se lo conzeder si de propio motu le fuere conzedido de ello no zesara pena de perjura. Y así lo otorgo. Ante mí, el dicho escribano^{□□}.

Encontramos referencia a distintos códigos legales de la época que recogen las leyes que protegen a las mujeres. Estos llamados beneficios legales que se remontan a la legislación romana con los emperadores Justiniano y Veleiano y el Senadoconsulto, y que posteriormente irían adaptándose y recogándose en los códigos españoles. En el caso de las Partidas, estas establecían que las mujeres no podían ser fiadoras de sus maridos, pero recogían las vías para eludir dicha prohibición, como que la cantidad afianzada se utilizase en beneficio propio³⁷³. Del mismo modo, la ley 60 de Toro disponía que la mujer estaba exenta de responder por las deudas contraídas por su marido³⁷⁴. En primer lugar,

³⁷² AHPM, Leg. 3815, fol. 25-26.

³⁷³ Partidas, V, XII, II-III.

³⁷⁴ Leyes de Toro, 60.

aparecen las leyes genéricas que aplican a todas las mujeres, seguidas de las específicas de la mujer casada. Tras la mención a las leyes, el escribano se encarga de dejar por escrito que la esposa no ha sido obligada a suscribir el contrato y que entiende el alcance de las leyes que declina al firmar el documento. En la parte final de estas renunciaciones intenta no dejar lagunas legales que puedan invalidar el contrato, refiriendo las posibles situaciones que podrían haberse dado con anterioridad a la escrituración notarial o con posterioridad a ella.

Toda esta enunciación de cláusulas, tanto las que aplican a todos los otorgantes del contrato como las que aplican a la mujer por su cualidad personal, vienen a relucir la relación de dependencia en la que quedaban los censatarios y la importancia de la mujer y su relación con la propiedad a la hora de solicitar un censo.

4. PARTICIPACIÓN DE LA MUJER EN EL MERCADO CENSAL MALAGUEÑO

Por cuestiones de espacio no podemos realizar un análisis que abarque todas las variables que nos gustaría contabilizar en este trabajo, que complementaremos en un estudio posterior. No obstante, vamos a focalizar la atención en el partido de Antequera, con objeto de realizar análisis comparativos con el partido de Málaga, reseñando algunos casos significativos con el fin de aproximarnos a la temática planteada y mostrar su participación en el crédito hipotecario.

El partido de Antequera, perteneciente en esos momentos a la provincia de Sevilla, estaba formado en el siglo XVIII por la propia ciudad de Antequera, siendo esta la cabeza del partido; y las diferentes villas y aldeas de Archidona, Almargen, Algaida, Bobadilla, Cuevas Altas y Bajas, Campillos, Valle de Abdalajís, Fuente de Piedra, Ardales, Sierra del Codo y Pedriza, Peña de los Enamorados, Molina y Humilladero,

Peñarubia, Saucedo, Trabuco, Teba, Villanueva del Castillo de Cauche y Villanueva de Tapia³⁷⁵.

En el partido de Antequera hemos analizado en el intervalo temporal 1775-1809 los censos albergados en los protocolos notariales del Archivo Histórico Municipal de Antequera. Esta decisión ha sido adoptada por la excelente conservación de este fondo documental, pues, a diferencia de otros partidos, el antequerano, conserva prácticamente todos los años protocolizados notarialmente en sus libros. Esto hace que de su estudio seriado puedan salir unas conclusiones globales bastante aproximadas a la realidad moderna.

Los protocolos que se archivan en esta institución pertenecen a los municipios de Antequera, Ardales, Campillo, Cañete la Real, Cuevas Bajas, Sierra de Yeguas, Teba y Valle de Abdalajís. Para nuestra horquilla cronológica se han conservado los de Antequera, Campillo, Teba, Valle de Abdalajís y Cuevas Bajas, en los que se han localizado 325 contratos censales en 76 libros de protocolo³⁷⁶. Para realizar el análisis de estos censos hemos dividido nuestra horquilla cronológica en quinquenios.

En la tabla 3 se muestran el número de censos otorgados entre 1775 y 1809, agrupados por quinquenios. Los resultados responden a varios factores. La Antequera del setecientos se concebía en una economía dual: una agraria muy desarrollada y una urbana en plena expansión. Su institución municipal era propietaria de aproximadamente 40.000 hectáreas, junto con un gran volumen de fincas urbanas (Fernández Paradas, 2004), contando en 1787 con 20.266 efectivos de población³⁷⁷.

³⁷⁵ España dividida en provincias e intendencias y subdividida en partidos, corregimientos, alcaldías mayores, gobiernos políticos y militares, así realengos como de órdenes, abadengo y señorío. Imprenta Real. 1789, pp. 467-468.

³⁷⁶ Protocolos consultados: C-144, C-145, C-203, C-221, C-254, C-403, C-431, C-595, C-560, C-568, C-582, C-584, C-601, C-970, C-973, C-1070, C-1096, C-1235, C-1369, C-1445, C-1500, C-1508, C-1577, C-1791, C-1795, C-2078, C-2081, C-2101, C-2140, C-2142, C-2143, C-2145, C-2178, C-2193, C-2194, C-2253, C-2307, C-2308, C-2419, C-2420, C-2421, C-2448, C-2449, C-2450, C-2451, C-2454, C-2455, C-2456, C-2458, C-2459, C-2475, C-2484, C-2490, C-2493, C-2494, C-2495, C-2503, C-2507, C-2513, C-2517, C-2528, C-2529, C-2539, C-2500, C-2530, C-2535, C-2539, C-2512, C-2513, C-2519, C-2552, C-2554, C-2555, C-2558, C-2823 y C-2824.

³⁷⁷ Población de los municipios de la provincia de Málaga según el Censo de 1787. Instituto de Estadística de Andalucía. Consejería de Economía y Hacienda.

La hidalguía aburguesada tuvo un factor determinante en la economía de la ciudad, siendo los grandes propietarios y arrendatarios desde mediados de la centuria dieciochesca. Asimismo, las instituciones eclesiásticas gozaban a título de beneficio, lo que derivó en unos ingresos anuales que superaban 1.200.000 reales. El 18 % de la base económica de la Iglesia en Antequera respondía a los réditos de censos y juros que tenía en propiedad (Escalante Jiménez, 2015).

El incremento del flujo de censos a partir de 1785 podría deberse a la finalización de la participación de la Guerra de la Independencia de las colonias americanas y la reapertura de los mercados.

El descenso progresivo que se observa a partir de 1800 podría ser el resultado de la epidemia de fiebre amarilla acaecida en la provincia malacitana, de la que no hubo una reposición demográfica ni económica hasta la década de los treinta. En el sector agrícola desaparece la figura del propietario jurídico, sustituyéndose progresivamente por una burguesía agraria que se benefició de la situación coyuntural (Escalante Jiménez, 2016). A este cambio hay que sumar las sucesivas crisis financieras con las que acabaría el Antiguo Régimen, fruto del endeudamiento progresivo de una Hacienda en crisis asfixiada, entre otros motivos, por los gastos bélicos.

TABLA 3. Evolución del número de contratos censales (1775-1809)

Fechas	n
1775-1779	38
1780-1784	47
1785-1789	69
1790-1794	67
1795-1799	59
1800-1804	38
1805-1809	8
N	325

Fuente: elaboración propia a partir de la documentación consultada en el AHMA.

La posición de la mujer en los mercados crediticios bien pudo ser incrementada por su relación con el dinero y la propiedad, como antes se

mencionaba. La dote, las herencias recibidas y su situación de viudedad pudieron jugar un aspecto determinante en su acceso a la financiación.

En la siguiente tabla se muestra la posición de las personas censualistas y censatarias en el mercado censal antequerano entre 1775 y 1809, en la que se observa una predominancia clara de los hombres, tanto en el perfil de deudor como el de acreedor. Esto respondería a los datos ofrecidos por Fernández Paradas (2004 y 2010) y Escalante Jiménez (2015).

TABLA 4. Participación de censualistas y censatarios en el mercado censal antequerano (1775-1809)

	Censualistas		Censatarios	
	n	%	n	%
Hombres	156	48,00	198	60,92
Mujeres	37	11,38	30	9,23
Hombres y mujeres	35	10,76	52	16,00
Instituciones	97	29,84	45	13,84
Total	325	100,00	325	100,00

Fuente: elaboración propia a partir de la documentación consultada en el AHMA.

En la gráfica 1 se muestra la participación (dividida entre hombres, mujeres, hombres y mujeres e instituciones) de los censualistas de Antequera entre 1775-1809.

GRÁFICA 1. Perfil de los censualistas en Antequera (1775-1809)



Fuente: elaboración propia a partir de la documentación consultada en el AHMA.

La participación predominante como censualista la tienen los hombres, seguida de instituciones de diversa índole, principalmente eclesiásticas, viendo aquí confirmada la cuestión historiográfica que examina cómo a lo largo de la historia la Iglesia ha utilizado los censos como instrumentos de crédito agrario; pero también los estudios que reflejan que los grandes propietarios y censualistas del siglo XVIII antequerano eran los miembros de la hidalguía aburguesada. Dentro de nuestra muestra encontramos, principalmente, miembros de la administración municipal, profesiones liberales y comerciantes.

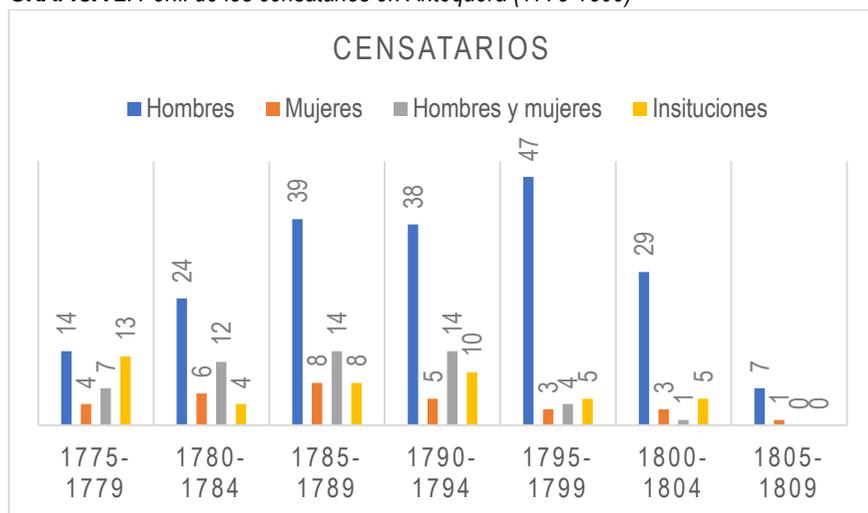
Durante todo el periodo analizado puede observarse una participación discreta de la mujer, que suele aparecer tanto sola como acompañada. En nuestro caso la hemos encontrado compareciendo junto a su marido, con un hermano o en grupos no familiares. Su participación en solitario sobresale en el tercer quinquenio (1785-1789), coincidiendo con el momento de mayor número de contratos registrados.

Si atendemos a los valores totales, la participación de la mujer como censualista dentro de la muestra analizada es del 11,38 %. Su perfil responde principalmente a mujeres viudas, nobles y monjas. Las mujeres que concedieron censos junto con otros hombres representaron un 10,76 %. Si sumamos la participación de la mujer tanto sola como acompañada obtenemos una representación del 22,14 %.

Al contrastar estos datos con otros estudios que han recogido la participación femenina en el mercado censal, observamos cómo en el caso malagueño los trabajos de Peña Mir (2020) para el año 1784 han recogido la representación notarial de los censos. En la capital malacitana las mujeres fueron censalistas en un 21,62 % de los casos, siendo los matrimonios un 8,10 % de la muestra analizada (García Gil, 2021a). En esta relación censal predominaban matrimonios e instituciones eclesiásticas. Como muestra, en 1784 localizamos un censo redimible de 25.000 reales de cuantía, donde el acreedor era el convento de religiosas de San Bernardo y los deudores Juan Murillo y su mujer, María Gutiérrez³⁷⁸, datos similares a los obtenidos en el partido antequerano.

Respecto a los censatarios, en el gráfico 2 puede visualizarse su posición a fines del Antiguo Régimen.

GRÁFICA 2. Perfil de los censatarios en Antequera (1775-1809)



Fuente: elaboración propia a partir de la documentación consultada en el AHMA.

La participación femenina en calidad de censataria es menor que como censalista. Sin embargo, las cifras suben cuando otorga contratos junto a un hombre (comparar tabla 3 y gráfica 2). Este resultado viene a reafirmar su posición respecto a la dote y su garantía como aval

³⁷⁸ AHPM, Leg. 3197, s.f.

hipotecario. La mayor parte de los contratos suscritos por hombres y mujeres pertenecen a matrimonios. Su posición de deudora cobra fuerza debido a su relación con la propiedad y el dinero, dando lugar a la introducción de las cláusulas renunciativas de los beneficios de las mujeres que se mencionaron con anterioridad. Finalmente, si reflejamos su participación tanto solas como acompañadas, los datos nos muestran una representación del 25,23 %.

Dentro de nuestra muestra hemos hallado diferentes féminas que son recurrentes como censualistas. Entre los grupos sociales más sobresalientes encontramos el de las religiosas, alta burguesía y nobleza. Ejemplo de ellos son las hermanas Ana y Antonia Teresa de Santiesteban, religiosas del convento Madre de Dios de Monteagudo, las reverendas madres María del Consuelo y Antonia Remón Larco, Ana de Urbina o Juana Casasola, también pertenecientes al clero. O la marquesa de Cauche y Peña, Isabel Arrese, quien también aparece como acreedora de nuestra muestra.

De igual modo, es significativo el caso de Úrsula de Trujillo, viuda del regidor Roque Díez de Tejada, quien además de censualista, aparece en la documentación como arrendadora en numerosos contratos, en varias escrituras de obligación, así como en otro tipo de transacciones que en la actualidad se están analizando y que por falta de espacio no podemos mencionar, pero que reservamos para un estudio posterior. En su caso específico, se muestra la relación de los censos y los arrendamientos de la mano de una misma persona, pudiendo sugerir ese contexto anteriormente mencionado sobre el trasvase de dinero que antes se obtenía a través de los réditos censales y que ahora se conseguían a través de arrendamientos.

5. CONCLUSIONES

Tras el análisis de los protocolos consultados y la legislación aplicable a este instrumento financiero tenemos que señalar varios aspectos. En primer lugar, que el censo predominante a fines del siglo XVIII e inicios del XIX era el consignativo, es decir, un censo redimible con un interés

oficial regulado por el Estado, esto es, el 3 % para fines del Antiguo Régimen.

Asimismo, las cláusulas renunciativas de los contratos censales fueron las que marcaron el devenir los deudores, existiendo unas especiales para desposeer a la mujer de las leyes que protegían sus bienes, especialmente los dotales, por su utilidad como garantía hipotecaria.

De igual manera, la vinculación de los censos con la Iglesia ha quedado constatada, pues fueron instrumentos de crédito agrario empleados por esta institución, siendo estas preponderantes como censualistas. Sin embargo, fue la burguesía, esa gran propietaria latifundista, la que acaparó la mayor parte de los censos a partir del siglo XVIII.

A este recurso crediticio no podían acceder todos los estamentos sociales, ya que el solicitante debía presentar una situación económica desahogada. Muestra de ello son los casos que hemos mostrado en los resultados de nuestros datos, en los que las personas asociadas al clero, la burguesía y la nobleza eran las más habituales.

Para finalizar, ya que no toda la documentación se conserva íntegramente para todos los partidos, hay que señalar la utilidad de cruzar datos extraídos de diferentes tipologías documentales, como los registros de hipotecas, los protocolos notariales o los pleitos judiciales. Cuestiones que en un futuro continuaremos investigando.

6. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo forma parte del proyecto *Notariado, economía y su huella documental en Andalucía (siglos XIV-XVIII)*. PAIDI 2020: Proyectos I+D+i. Referencia: P20_00654. Financiado por Junta de Andalucía (Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad).

7. REFERENCIAS

Álvarez Cora, E. (2005). *La teoría de los contratos en Castilla (siglos XIII-XVIII)*. Madrid: Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España.

- Bono Huerta, J. (1985). Los archivos notariales. Una introducción en seis temas a la documentación notarial y a la catalogación e investigación de fondos notariales. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Carlos Morares, C. J. (2017). Crisis financieras y deuda dinástica, 1557-1627. Cuaderno de Historia Moderna, 42 (2), 503-526.
- Cebreiro Ares, F. (2020). Dinero y crédito en Santiago de Compostela (1768-1809). Innovación financiera y hundimiento del Antiguo Régimen monetario. Santiago de Compostela: Andavira y Consorcio de Santiago.
- Eiras Roel, A. (1981). La economía española en la época de los Austrias: un intento de actualización historiográfica. Hispania: Revista española de Historia, 41, 433-451.
- Escalante Jiménez, J. (2015). Los escribanos de Antequera. Un análisis global (1475-1869). Tesis doctoral. Málaga: Universidad.
- Escalante Jiménez, J. (2016). Los escribanos de Antequera (1478-1869). Málaga: Ex Libric.
- Escandell Bonet, B. (1975). La investigación de los contratos de préstamo hipotecario (“censos”). Aportación a la metodología de series documentales uniformes, en Actas de las I Jornadas de metodología aplicada a las Ciencias Históricas. Metodología de la Historia Moderna. Economía y Demografía (pp. 751-762). Santiago de Compostela: Universidad.
- Fernández Paradas, M. (2004). Apropiación y privatización de tierras municipales en Andalucía: tres ejemplos malagueños (1750-1855). Tiempos Modernos, 21 (2), 1-27.
- Fernández Paradas, M. (2010). Propios, arbitrios y comunales: el patrimonio territorial del Concejo de Antequera (siglos XV-XIX). Málaga: Diputación Provincial de Málaga. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- García Gil, E. y Bravo Caro, J. J. (2021). El patrimonio documental como recurso para la historia socioeconómica de género: censos, escrituras de obligación y Registros de Hipotecas (siglos XVIII-XIX). En Ortega Berenguer, E. (ed.). Patrimonio histórico, artístico y geográfico. Lecturas críticas, docencia, actualidad y avances, (pp. 51-64). Madrid: Marcial Pons.
- García Gil, E. (2021a). Comerciantas y financieras en el tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen en Málaga. Estudio jurídico y diplomático. Tesis doctoral. Málaga: Universidad.
- García Gil, E. (2021b). El consumo de escrituras de obligación en las notarías malagueñas. Análisis socioeconómico y diplomático (siglos XVIII-XIX). En Reyes Marsilla de Pascual, F. y Beltrán Corbalán, D. (coord.). De scriptura et scriptis: consumir, (pp. 269-288). Murcia: Universidad.
- Muro, J. (1847). Guía del escribano, tomo I. Valladolid: Imprenta de don Julián Pastor.

- Floristán Imizcoz, A. (1984). Crédito rural en Navarra. Los censos ‘al quitar’. En *Actas del II coloquio de metodología histórica aplicada. La documentación notarial y la Historia*, tomo II (pp. 395-408). Junta de Decanos de los Colegios Notariales de España y Universidad de Santiago: Santiago de Compostela.
- Peña Mir, J. L. (2020). *The Strength of the Deed: Notarial Credit Markets and Contract Enforcement Institutions in Early Modern Spain*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad.
- Peset Reig, M. (2007). Del censo consignativo a la hipoteca a finales del Antiguo Régimen. En S. Dios; J. Infante; R. Robledo; y E. Torijano (coords.). *Historia de la propiedad. Crédito y garantía* (pp. 211-236). Madrid: Fundación Registral.
- Rico Callado, E. (2020). Los censos consignativos en castilla, siglos XV-XVI. Una aproximación a su implantación a través de la práctica notarial. *Tiempos Modernos*, 41, 34-55.
- Sánchez González, R. (1991). El crédito rural: los censos. Estudio del préstamo censal en la comarca toledana de la Sagra en el Setecientos. *Revista de Historia Económica*, IX, 2, 285-313.
- Seijas Montero, M. (2015). La documentación notarial y la Historia Económica en la Galicia Occidental, SS. XVI-XVIII. En O. Rey Castelao y F. Suárez Golán (eds.), *Los vestidos de Clío. Métodos y tendencias recientes de la historiografía modernista española (1973-2013)* (pp. 889-908). Santiago de Compostela: Universidad.
- Tovar Pulido, R. (2021). El papel de las instituciones religiosas en el préstamo censal a mujeres en la Andalucía rural del S. XVIII: los reinos de Córdoba y Jaén. En C. Borreguero Beltrán; O. R. Melgosa Oter; A. Pereda López; y A. Retortillo Atienza (coords.), *A la sombra de las catedrales: cultura, poder y guerra en la Edad Moderna* (pp. 107-123). Burgos: Universidad.

Fuentes impresas

- España dividida en provincias e intendencias y subdividida en partidos, corregimientos, alcaldías mayores, gobiernos políticos y militares, así realengos como de órdenes, abadengo y señorío*. Imprenta Real. 1789.
- Leyes de Toro*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural.
- Los códigos españoles. Concordados y anotados. Código de las Siete Partidas*, Imprenta de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, Madrid, 1848.

UNA AMPLIACIÓN FRUSTRADA. LA SIERRA DEL TARDÓN EN EL CONTEXTO DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1776-1799)*

ADOLFO HAMER-FLORES
Universidad Loyola Andalucía

1. INTRODUCCIÓN

A excepción de algunos trabajos y referencias puntuales³⁷⁹, la historiografía no ha prestado hasta la fecha demasiada atención al proceso de conformación territorial de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía³⁸⁰, de ahí que aún no conozcamos con exactitud qué terrenos se utilizaron y cuándo se agregaron. Una realidad mucho más evidente en el caso de las Nuevas Poblaciones de Andalucía³⁸¹, ya que no se han conservado los autos de apeo y deslinde elaborados poco después de su

* Este capítulo se enmarca en el contexto de nuestra labor investigadora dentro del grupo de investigación "Historia, práctica del poder e instituciones (siglos XVIII-XXI)", HUM-1038 del Plan Andaluz de Investigación, Desarrollo e Innovación.

³⁷⁹ Destacan en este sentido las aportaciones realizadas por Sánchez-Batalla Martínez (1998-2003) para las colonias de Sierra Morena y las de García Cano (1982, pp. 26-28) y Vázquez Lesmes (1996, pp. 75-82) para los casos de las colonias andaluzas de Fuente Palmera y San Sebastián de los Ballesteros, respectivamente.

³⁸⁰ Para una aproximación general a esta iniciativa de colonización agraria promovida durante el reinado de Carlos III es imprescindible la consulta de las investigaciones de Cayetano Alcázar Molina (1930), Adolfo Hamer Flores (2009), Francisco José Pérez-Schmid Fernández (2020) y Carlos Sánchez-Batalla Martínez (1998-2003).

³⁸¹ Estas Nuevas Poblaciones de Andalucía estuvieron integradas por cuatro feligresías: La Carlota (que actuó como capital), La Luisiana, Fuente Palmera y San Sebastián de los Ballesteros. Actualmente, La Luisiana (de la que se segregó en 1986 su aldea Cañada Rosal) forma parte de la provincia de Sevilla, mientras que las tres restantes se incluyen en la de Córdoba, aunque también en el caso de Fuente Palmera su aldea Fuente Carreteros se constituyó en municipio independiente en 2018.

establecimiento³⁸². Este desinterés explica, en buena medida, el que a pesar de que hayan transcurrido ya tres décadas desde que se publicó un estudio, obra de Joaquín Martínez Aguilar (1991), donde se daba cuenta de un extenso territorio que durante algo más de dos décadas se integró en el partido territorial de las Nuevas Poblaciones de Andalucía, este casi no se haya tenido en cuenta en investigaciones posteriores. Ciertamente, aquel trabajo solo fue un primer acercamiento al territorio conocido como Sierra del Tardón, incorporado a las colonias de Andalucía en 1776, pero nos proporciona unos interesantes datos de partida. Su propósito fundamental era el de analizar el proceso de segregación, ocurrido en 1799, de ese extenso territorio, por lo que son todavía muchas las interrogantes que requieren respuesta. Por ello, en este capítulo nuestro objetivo fundamental consistirá en analizar el contexto en el que este territorio se incorporó a las referidas Nuevas Poblaciones de Andalucía, el papel que desempeñó en ellas y, por último, el enorme impacto económico que supuso su pérdida a finales de siglo. Todo ello nos permitirá alcanzar conclusiones de tanta relevancia como el verificar que la calidad del terreno y la reorientación del proyecto colonizador tras la detención y proceso inquisitorial condenatorio del superintendente Pablo de Olavide llevaron a dar a la Sierra del Tardón un aprovechamiento muy diferente al inicialmente planeado, el cual, de facto, facilitó que la Corona se decidiese a favor de segregarla de la jurisdicción neopoblacional y emplearla para compensar antiguas deudas pendientes de pago con la familia de Francisco Sánchez Gadeo.

2. LAS ÚLTIMAS AMPLIACIONES TERRITORIALES DE LAS NUEVAS POBLACIONES DE ANDALUCÍA (1775-1776)

El 21 de mayo de 1775, el subdelegado Fernando de Quintanilla representó al superintendente Pablo de Olavide que casi todas las tierras de las Nuevas Poblaciones de Andalucía estaban ya ocupadas por

³⁸² En el caso de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena tenemos la suerte de que se haya conservado la conocida como Mojonera general de las colonias de Sierra Morena, que nos indica con precisión cuáles fueron los límites jurisdiccionales de este partido territorial.

colonos³⁸³ y que no había dehesas públicas para los ganados ni quedaba dónde acomodar a las nuevas familias que se fueran formando o estableciendo. En vista de ello, el superintendente, teniendo presente lo dispuesto en el propio Fuero de Población de 1767, dispuso que este pasase a reconocer los baldíos de Sierra Morena más inmediatos a las colonias para tomar posesión de los que fueran adecuados (Durán Alcalá, 1988, pp. 364-365). No obstante, lo cierto es que esta no fue la primera iniciativa sobre el asunto de la ampliación territorial de las colonias de Andalucía. Ya desde algunos meses antes ambos habían estado informándose acerca de dichos territorios, así como de otros pertenecientes a la villa de Posadas³⁸⁴. En este sentido, Olavide había solicitado a su amigo José Cilia Coello y Borja, vecino de Écija, que informara a Quintanilla “de los sitios a propósito de la sierra para nuevos establecimientos, y los más próximos a Fuente Palmera y Cañada Rosal”³⁸⁵; algo que aquel cumplió el 12 de febrero de 1775.

³⁸³ En marzo de 1775, Antonio José Salcedo había dejado repartido en colonos útiles gran parte del terreno conocido como Picacho de Almodóvar; incluido en la colonia de Fuente Palmera (Archivo Histórico Nacional -en adelante AHN-, Inquisición, leg. 3607, s.f. Carta de Fernando de Quintanilla a Pablo de Olavide, 30 de marzo de 1775).

³⁸⁴ En marzo de 1775, Quintanilla escribió al superintendente informándole de su próximo viaje para reconocer los terrenos de Sierra Morena, así como para insistirle en la necesidad de incorporar a las colonias un baldío que no se incluyó, por error, en Fuente Palmera en los comienzos de la colonización: “Llegó el caso de mi viaje a Sierra Morena, que será el lunes, detenido hasta ahora por ocupaciones de Salcedo, que actualmente está en Fuente Palmera repartiendo el picacho de Almodóvar, el más distante terreno de aquel pueblo por lo que no se había ocupado, y con este motivo hago a vuestra señoría presente que entre aquel picacho y las tierras de Fuente Palmera media el picacho de Posadas; baldío montuoso que se debió incluir en aquel término y así lo dispuse, pero al tiempo que los ingenieros fueron a hacer los planes lo dejaron fuera sin saber por qué motivo, de modo que cuando yo lo advertí no hubo más remedio; y hasta aquí nada he hablado de aquel terreno porque estaba muy distante de la población pero, ya ocupado el picacho de Hornachuelos, nos hace mucha falta así porque me aseguran habrán colonos útiles para él como porque corta la comunicación de aquel y siendo baldío parece no hay motivo para detenernos. Si vuestra señoría quiere yo entraré ocupándolo con colonos libres pues el terreno es muy montuoso y no es propio para extranjeros porque es más a propósito para plantíos; avisando a la justicia si tuvieren necesidad de más término, desde donde se les podrá agregar y alargar en el de Hornachuelos o Espiel, con quien linda por la Sierra y sobra mucho” (AHN, Inquisición, leg. 3607, s.f. Carta de Fernando de Quintanilla a Pablo de Olavide, 24 de marzo de 1775).

³⁸⁵ AHN, Inquisición, leg. 3603, s.f. Carta de José Cilia Coello y Borja a Bernardo Darquea, 14 de febrero de 1775.

Ciertamente, Coello no inspeccionó la sierra por sí mismo, pero envió a un sujeto de su confianza para que lo hiciera. Con los datos obtenidos, escribió lo siguiente:

El [sitio] más distante del Guadalquivir estará [a] tres leguas y media o cuatro, pero son tierras las más a propósito y de buena calidad. Uno de los sitios [lo] llaman la Fuente del Pozuelo, que está situado a la espalda de la Montaña de los Ángeles y se extiende hasta la ermita de Santa María de la Sierra. Otro, el cerro del Águila, cerca de las navas, en cuya falda y valle de mucha extensión hay tierra útil para el cultivo. Otro es la Fuente del Valle, muy abundante, que aunque se haya situada en sitio pedregoso su derrame, en que pueden aprovecharse sus aguas, cae a una dehesa de encinares claros que dicen ser de los canónigos de Córdoba, bien que he oído no tienen más propiedad ni derecho que la de habérsela tomado; se halla colocada entre los caminos del monasterio del Tardón de padres basilios y San Antonio del Valle, otro monasterio de la misma orden, lega a la villa del río que llaman de Ciudadreja en un prado de mucha extensión y superior calidad, cuya comprensión dicen ser de más de dos leguas. Otro es el sitio de la Fuente del Madroño, la que existe una legua pasada el Tardón y camino de San Antonio a la derecha; tiene unos llanos como el del Villar de superiores tierras, y por la cabezada llega al río Bembézar. Otro sitio [lo] llaman Cañadas del Drago, y se hallan también caminando del Tardón a San Antonio, tierras ventajosas; siendo también buenas las que nombran del valle de Santa María. Todas se hayan [en] término de Hornachuelos; y sin embargo de que habrán de reconocerse antes, será buena la inteligencia de que los padres del Tardón procurarán desacreditar las que llaman de la Fuente del Madroño porque les acomodan para sus utilidades³⁸⁶.

Quintanilla reconoció poco después por sí mismo los baldíos de las villas de Hornachuelos y Espiel, precisamente en cumplimiento riguroso de lo dispuesto en el artículo 25 del Fuero de 1767, proponiendo a Olavide una serie de dehesas cuya incorporación a las colonias no suponía, a su parecer, perjuicio para esas villas; y que el superintendente aceptó. Así pues, el subdelegado dio comisión al alcalde mayor de La Carlota, Juan Meléndez Valdés, para que con conocimiento y asistencia de las autoridades de esas villas tomase posesión de esos terrenos en mayo de 1776 (Durán Alcalá, 1988, pp. 364-365).

³⁸⁶ Ibid.

Se trató de un total de 67.086 fanegas, de las que 12.000 se tomaron a la villa de Espiel y las otras 55.089 a la de Hornachuelos³⁸⁷. Una cifra esta última muy significativa, pero que debe valorarse teniendo en cuenta la enorme extensión de baldíos de los que disponía por entonces este concejo. En 1753 su término se componía de un total de 180.000 fanegas³⁸⁸, ascendiendo los baldíos a “ciento diez y nueve mil cuatrocientas y sesenta fanegas que sirven todas para pasto, ramones y descanso de los ganados de sus vecinos y pueblos comuneros, por lo que no le produce utilidad alguna”; a las que también se sumaban otras “cinco mil y setecientas fanegas infructíferas por naturaleza”³⁸⁹.

Una vez concluidas todas las operaciones de reconocimiento y toma de posesión de la que sería conocida, a partir de entonces, como Sierra del Tardón, Fernando de Quintanilla procedió a remitir al Consejo de Castilla, en agosto de 1777, todo el expediente instruido para su confirmación y aprobación por este supremo tribunal; sin embargo, la respuesta se hizo esperar, pues todavía a principios de 1779 el subdelegado no había podido hacer nada en esos terrenos esperando la mencionada resolución (Durán Alcalá, 1988, pp. 364-365).

³⁸⁷ Archivo Histórico Provincial de Córdoba -en adelante AHPCO-, Desamortización, leg. 3658.

³⁸⁸ Archivo Municipal de Hornachuelos -en adelante AMH-, Catastro de Ensenada, tomo III (Respuestas generales), ff. 5r-9r (respuesta 10ª).

³⁸⁹ AMH, Catastro de Ensenada, tomo I (Hacienda de seglares), f. 188v.

FIGURA 1. Detalle del plano geográfico de las Nuevas Poblaciones de Andalucía elaborado por José de Ampudia y Valdés hacia 1797. La Sierra del Tardón se ubica en la esquina superior izquierda



Fuente: Servicio Geográfico del Ejército (Madrid)

3. LA SIERRA DEL TARDÓN: FUENTE DE RECURSOS Y ESPACIO PARA COMPENSACIONES (1776-1799)

Pocos años después de la incorporación de las dehesas de la Sierra del Tardón a las Nuevas Poblaciones de Andalucía, se autorizaría a través de dos reales despachos la segregación de 5.089 fanegas de estas con el objetivo de compensar con ellas a la Obra Pía fundada por Teresa de Córdoba y Hoces por la ocupación, en 1769, de la dehesa de la Fuencubierta, la cual se agregó entonces a la colonia de La Carlota. En 1779 se le entregaron 1.800 fanegas que antes habían formado parte de Espiel y al año siguiente se hizo lo propio con otras 3.289 que habían pertenecido a Hornachuelos.

Esta dehesa de la Fuencubierta había formado parte de las memorias que fundó Teresa de Hoces y Córdoba y alcanzaba las 1.000 fanegas de tierra de superior calidad y limpias de maleza, aunque sin cultivar desde

tiempo inmemorial; lindando con el cortijo de La Parrilla³⁹⁰, donde se estableció el núcleo urbano principal de La Carlota. Este último hecho fue el principal detonante para que el visitador Pedro José Pérez Valiente³⁹¹ diese orden a Fernando de Quintanilla para tomar posesión de esa dehesa con miras a asentar familias de colonos en ella, así como para redondear la demarcación de la mencionada colonia³⁹². Aunque los patronos de la Obra Pía habían propuesto a principios de 1770 ser compensados con propiedades que los jesuitas expulsados tenían en Montilla³⁹³, pero el asunto no cuajó finalmente; debiendo esperar una década para obtener la ansiada compensación.

En consecuencia, a partir de ese momento la Sierra del Tardón redujo su extensión a 62.000 fanegas. Un territorio que, a pesar de la idea inicial, no pudo ser finalmente colonizado, tal vez por falta de medios económicos pues la puesta en marcha en ella de núcleos de población, con todas las infraestructuras que ello requería, sin un apoyo directo del gobierno era poco menos que una utopía³⁹⁴. En cambio, su incorporación a las colonias de Andalucía sí les reportó unos beneficiosos y necesarios ingresos que se derivaron, sobre todo, del arrendamiento de sus dehesas y de los diezmos noales que producían.

³⁹⁰ AHN, Inquisición, leg. 3602, s.f. Carta de Fernando de Quintanilla a Ignacio Esteban de Igareda, 5 de noviembre de 1769.

³⁹¹ Este miembro del Consejo de Castilla realizó, en virtud de orden de este tribunal, una visita de inspección a las Nuevas Poblaciones desde marzo hasta agosto de 1769; un periodo en el que el superintendente Pablo de Olavide sería apartado de su gobierno.

³⁹² AHN, Inquisición, leg. 3602, s.f. Carta de Fernando de Quintanilla a Pablo de Olavide, 18 de diciembre de 1769.

³⁹³ AHN, Inquisición, leg. 3602, s.f. Carta de Eugenio de Alfaro a Pablo de Olavide, 18 de junio de 1770.

³⁹⁴ Durante las primeras décadas de existencia de esta nueva jurisdicción, las Nuevas Poblaciones de Andalucía fueron víctimas de un trato discriminatorio con respecto a las de Sierra Morena en lo que se refiere a percepción de recursos económicos del gobierno. Ya en época del superintendente Olavide, las colonias de Andalucía, con más de un 40% de la población de esta provincia, apenas recibían un 10% de lo que el Estado consignaba para el fomento de la colonización; una realidad que hacía muy difícil emprender obras y trabajar para su prosperidad.

TABLA 1. *Evolución de la superficie de la Sierra del Tardón. En fanegas*

Sierra del Tardón	1776 - 1779/80	1779/80 - 1799
Segregado de Hornachuelos	55089	51800
Segregado de Espiel	12000	10200
Total	67089	62000

Fuente: AHPCO, *Desamortización*, leg. 3658. Elaboración propia

Poseemos, ciertamente, muy pocos datos todavía acerca de la significación económica que tuvo la Sierra del Tardón en las Nuevas Poblaciones de Andalucía; pero consideramos que lo que hemos podido averiguar suscribe plenamente las afirmaciones que realizaron, ya en el siglo XIX, los intendentes Tomás José González Carvajal y Pedro Polo de Alcocer. Sin contar las cantidades obtenidas por el arriendo de las dehesas, nada desdeñables, en 1788 el diezmo recaudado allí ascendió a 752 fanegas de trigo, 59 de cebada, 1 de habas y 1 fanega y 6 celemines de centeno, lo que supone un 13,42% de los diezmos totales de ese año en estas colonias; mientras que en 1792 contribuyó con un diezmo de 164 fanegas y 9 celemines de trigo y de 24 fanegas y 6 celemines de cebada, lo que representó un 4,47% del total³⁹⁵.

De este modo, tal y como nos detalla un informe emitido por la contadoría de La Carlota, la Sierra del Tardón aportaba al fondo de estas colonias la considerable cifra de más de 26.000 reales anuales. Una cantidad que se destinaba, en buena medida, a satisfacer los réditos por las tierras ocupadas a otros particulares e incorporadas a las nuevas colonias mientras sus antiguos titulares eran compensados³⁹⁶, y que incluso contribuía a sufragar otros gastos de la empresa colonial³⁹⁷.

³⁹⁵ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 278, exp. 5.

³⁹⁶ Nos referimos, aunque no eran los únicos terrenos que habían sido ocupados, a la dehesa de los Bermejos, que había sido propiedad de los Castroviejo, y a la dehesa de las Marranas, que perteneció al convento de las monjas Dueñas de la ciudad de Córdoba. En concepto de réditos, sus antiguos propietarios recibían 6.000 y 2.475 reales anuales, respectivamente.

³⁹⁷ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 297, exp. 6. Informe emitido por el contador Mariano Fernández a petición del intendente Pedro Polo de Alcocer, 29 de diciembre de 1818.

4. EL PROCESO DE SEGREGACIÓN DE LA SIERRA DEL TARDÓN (1796-1799)

El 9 de mayo de 1797 se comunicó al intendente de Córdoba una real orden, de esa misma fecha, por la que el rey se conformaba con la consulta que le elevó el Consejo de Castilla el 23 de diciembre del año anterior sobre la solicitud de Alfonso Rafael de la Hinojosa para que se le satisficieran varios créditos que le pertenecían contra la Real Hacienda; los cuales ascendían a 2.752.307 reales y 1 maravedí³⁹⁸. Para ello se segregarían de las Nuevas Poblaciones de Andalucía los terrenos baldíos que esta poseía en la Sierra Morena cordobesa, poniendo fin, de este modo, a poco más de dos décadas de existencia de la Sierra del Tardón como parte integrante de la jurisdicción neopoblacional. Lejos ya aquel año 1767 y fallecido Carlos III, su sucesor en el trono no parecía tener el mismo interés que su progenitor en esta singular iniciativa de colonización agraria ni en su consolidación.

Recibida la real orden, dicho intendente procedió a solicitar información sobre esos baldíos al subdelegado de La Carlota; respondiéndole Joaquín Cadiou que solo se podía compensar a Hinojosa con 2.000 fanegas de la dehesa La Alta, segregada del término de Hornachuelos, tasadas en 60.000 reales, por considerarse inútiles para el aprovechamiento de los colonos. El resto de la Sierra del Tardón era necesario para las colonias. Sin embargo, el intendente no compartiría la opinión de Cadiou y sostendrá que se podían ocupar todas las dehesas por “no poder aprovecharlas los vecinos de las nuevas poblaciones por la distancia de seis y doce leguas en que se hallan”³⁹⁹. El fiscal del Consejo de Castilla siguió el criterio de este último, acordando su sala de Gobierno, el 16 de mayo de 1797, darle al intendente de Córdoba comisión para que se procediera a la entrega de todas las dehesas a Hinojosa; especificando que si los pueblos, o sus vecinos, en que estaban dichas

³⁹⁸ Todos los datos consignados en este apartado, mientras no se indique otra referencia, han sido extraídos de AHPCO, Desamortización, leg. 3658.

³⁹⁹ El hecho de no haber podido establecer ninguna colonia dificultaba enormemente que esas dehesas pudieran ser usadas por los ganados de los colonos de las Nuevas Poblaciones de Andalucía; pero ello no implicaba que este territorio no era útil a las colonias.

tierras quisieran quedarse con ellas podrían hacerlo pagando su valor, ya que se consideró que compensar todo solo baldíos y nada de dinero en efectivo perjudicaría a Hinojosa. De ahí que el Consejo determinara entregarle 100.000 reales en líquido para que no tuviera que malvender lo que recibiera. Ahora bien, si con las dehesas y esa cantidad en efectivo no quedara compensado completamente por lo adeudado, el intendente debía comunicarlo para determinar cómo compensar lo que aún restase.

El fallecimiento de Hinojosa, sin embargo, vino a paralizar temporalmente estas operaciones. Solo cuando su heredero, Francisco Sánchez Gadeo⁴⁰⁰, presentó el 22 de mayo de 1798 ante el intendente de Córdoba, Blas Ramírez, el despacho que lo hacía heredero de los bienes de aquel se reactivó el proceso de segregación de la Sierra del Tardón. De este modo, para cumplir lo dispuesto en mayo de 1797, Ramírez envió una comisión a La Carlota; pero Joaquín Cadiou decidió suspender la ejecución de sus órdenes. Mientras tanto, el intendente de las Nuevas Poblaciones, el sevillano Tomás José González Carvajal, hizo consulta el 1 de julio de 1798 a la secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda exponiendo que en esa asignación de terrenos se había obrado bajo supuestos equivocados y que si se hiciera “serían graves los perjuicios que experimentarían los colonos, quienes habían estado aprovechando los pastos de aquellos terrenos con sus propios ganados especialmente cuando dichos escaseaban en la campiña, por cuya causa el arrendamiento era con equidad, principalmente las dehesas de Alta y Nevalo, que sin embargo de tener sobre sí la servidumbre del ganado de los colonos, ganaba la primera doscientos ducados y la segunda trescientos”. El asunto pasó el 17 de julio de real orden al Consejo de Castilla, donde se trató el memorial de González Carvajal, acordándose pedir informe de ello al intendente de Córdoba; el cual lo evacuó en 4 de octubre.

⁴⁰⁰ Francisco Esteban Manuel Sánchez Gadeo y Calvo nació en Torre del Campo (Jaén) el 4 de octubre de 1766. Era hijo de Esteban Sánchez Gadeo y de Ana María Calvo (AHN, Estado, Orden de Carlos III, exp. 1541, f. 6r y v). Contrajo matrimonio en Granada, ciudad de la que era vecino, el 27 de abril de 1801 con María Isabel Subiza (AHN, Estado, Orden de Carlos III, exp. 2262, f. 9v).

En vista de dicho informe, el Consejo determinó el 24 de diciembre no acceder a las súplicas del intendente de las nuevas colonias, dando orden de que no se dilatase la recompensa a Sánchez Gadeo y que no se le pusiese ningún otro estorbo. Así pues, por real orden de 20 de enero de 1799 se dispuso el cumplimiento de lo ordenado en 3 de mayo de 1797: entregar a Sánchez Gadeo todos los terrenos que las colonias de Andalucía poseían en la Sierra del Tardón.

El intendente de Córdoba acusó recibo de la real orden el 1 de febrero, disponiendo que el comisionado Manuel Ramírez Castillejo pasase a La Carlota para darle pronto cumplimiento. Este se personó en la capital de las colonias de Andalucía el día 11; donde Cadiou, después de expresarle los gravísimos daños que derivarían de ello, mandó que se cumpliera y ejecutase lo dispuesto en el real despacho. Se consumaba legamente la segregación de más de la mitad del término jurisdiccional de estas colonias. Asimismo, para dar publicidad al hecho, se decidió fijar edictos en Espiel y Hornachuelos sobre el asunto.

Por otro lado, mediante otra real orden de 20 de febrero de 1799 se ordenó al intendente de las Nuevas Poblaciones que remitiera a Sánchez Gadeo las diligencias originales que se formaron por el comisionado del subdelegado de La Carlota, que lo fue el alcalde mayor, cuando se incorporaron esas dehesas en 1776 para que en su vista pudiera este tomar posesión de ellas⁴⁰¹. De este modo, el 10 de marzo pudo posesionarse de la dehesa de Nevalo, la cual volvió de nuevo a la jurisdicción de la villa de Espiel; y tres días después hizo lo propio con todas las que se segregaron de Hornachuelos y que ahora volvían a formar parte de su término. Ahora bien, en este segundo caso, Sánchez Gadeo debió conformarse con las medidas que tenía comprobadas la villa de Hornachuelos, ya que la aspereza del terreno era tal que el medir las dehesas con la cuerda le hubiera llevado, según declararon los participantes en el acto, más de dos años; es más, incluso se acordó por esa misma razón que se entendería que había tomado posesión de todas ellas con que lo ejecutase en solo una de ellas.

⁴⁰¹ Se trataba de un expediente de treinta y cuatro folios que se custodiaba en el archivo de la Subdelegación de La Carlota.

Veamos con detalle cuáles fueron las tierras que se segregaron en 1799 de la jurisdicción de las Nuevas Poblaciones de Andalucía:

Tierras que pertenecieron a Espiel hasta 1776:

- Dehesa de Nevalo. Compuesta por 10.200 fanegas de montes en la mayor parte sumamente ásperos, cerrados y peñascosos, que solo podían aprovecharse por ganado cabrío y vacuno en los sitios menos fragosos.

Tierras que pertenecieron a Hornachuelos hasta 1776:

- Dehesa del Águila. Compuesta por 4.500 fanegas, la mayor parte de monte cerrado y con algunos rasos con encinas.
- Dehesa de Sanguijuelas u Hoja del Rey. Compuesta por 8.000 fanegas de tierra toda montuosa, sin arbolado, con solo algunos alcornoques y chaparrones dispersos e inútiles.
- Dehesa de Ventillas. Compuesta por 5.500 fanegas, todas de montes, jarales y demás arbustos, con pocos rasos.
- Dehesa de La Albarrana. Compuesta por 5.400 fanegas, todas de monte bajo áspero, cerrado y peñascoso.
- Dehesa de la Muela. Compuesta por 4.500 fanegas de monte áspero sin más aprovechamiento que el ganado cabrío.
- Dehesa La Alta. Compuesta por 4.500 fanegas de monte bajo.
- Dehesa La Baja. Compuesta por 2.800 fanegas, las más montuosas y solo aprovechables por ganado cabrío y algunas reses vacunas en los rasos.
- Dehesas de Aljabaras Altas y Bajas. Compuestas por 12.600 fanegas. De ellas, 200 fanegas con rasos y encinas; 4.200 de jarales en las que solo podían pastar cabras de veinte en veinte años y rozarse algunos sitios para sembrar; y 8.200 de peñascales, cerros ásperos y monte bajo muy cerrado.

- Terrenos del Nevalo, situados en las umbrías del río de este nombre. Compuestos por 4.000 fanegas de montes muy ásperos, pedregosos, laderas y umbrías muy cerradas de monte.

Una vez tomada posesión de las dehesas, el nuevo propietario solicitó que se le entregasen las diligencias originales de 1776 para que, junto al testimonio de la toma de posesión, que alcanzó los 210 folios, le sirvieran de títulos de propiedad; accediéndose a su petición, como ya indicamos anteriormente, unas semanas más tarde.

Ahora bien, a pesar de que a partir del día 14 de marzo de 1799 sería Sánchez Gadeo quien cobrara todas las rentas de los arrendamientos, desapareciendo esos ingresos para la tesorería de las colonias y la servidumbre de ganado para sus colonos, lo cierto es que la tasación de todas estas propiedades solo alcanzó 1.066.350 reales de vellón; es decir, apenas un 38,74% del total adeudado por la Corona. De ahí que la labor de búsqueda de otras tierras baldías continuase en los años siguientes en diversos puntos del reino de Córdoba hasta satisfacer el poco más de millón y medio de reales que aún restaban.

TABLA 2. *Dehesas de la Sierra del Tardón segregadas en 1799*

Jurisdicción a la que se reintegra	Nombre	Fanegas	Tasación (rs. vn.)
Hornachuelos	Dehesa del Águila	4.500	138.000
	Dehesa de Sanguijuelas u Hoja del Rey	8.000	110.000
	Dehesa de Ventillas	5.500	148.200
	Dehesa de Albarrana	5.400	100.000
	Dehesa de la Muela	4.500	94.000
	Dehesa Alta	4.500	79.500
	Dehesa Baja	2.800	47.750
	Dehesa de Aljabaras	12.600	200.000
	Terrenos de Nevalo	4.000	28.000
Espiel	Dehesa de Nevalo	10.200	120.900
Total		62.000	1.066.350

Fuente: AHPCO, *Desamortización*, leg. 3658. Elaboración propia

5. EL IMPACTO DE LA SEGREGACIÓN EN LAS COLONIAS DE ANDALUCÍA

La pérdida de las dehesas de la Sierra del Tardón supuso, como ya hemos visto, para las Nuevas Poblaciones de Andalucía una reducción en sus ingresos de más de 26.000 reales anuales, precisamente aquellos con los cuales se satisfacían los réditos de las tierras ocupadas a particulares, y aún no compensadas, para establecer estas colonias. Por ello, aunque durante algún tiempo pudieron ir satisfaciéndose, el intendente González Carvajal solicitó finalmente al gobierno la interrupción en dichos pagos, que se autorizaría por real orden. De este modo, las compensaciones de 2.475 reales anuales que se abonaban a la comunidad de religiosas de Santa María de las Dueñas de la ciudad de Córdoba por la dehesa de las Marranas solo pudieron seguir pagándose hasta agosto de 1803, y las de 6.000 reales anuales que se entregaban a la casa de Tablada por la dehesa de los Bermejós hasta diciembre de 1806⁴⁰².

Ahora bien, si el hecho de que la situación financiera de las nuevas colonias quedó seriamente dañada tras esta iniciativa regia parece tener poca discusión, menos aún puede cuestionarse el grave impacto que tuvo en ellas una segunda intervención de la Corona pocos años más tarde. Por real orden de 6 de noviembre de 1804 se concedieron en las colonias de Andalucía varios terrenos y molinos al marqués de Villaseca⁴⁰³ como parte de la compensación recibida a cambio de la cesión a la Casa Real de dos despoblados de su propiedad, Daracalde y Viveiros, para que esta pudiera incorporarlos a los reales sotos de Albadea (Martínez Aguilar, 2006, 160-161 y 165). Se trató, en concreto, de 701 aranzadas de olivar y de dos molinos aceiteros⁴⁰⁴, con lo cual se privaba a la hacienda colonial de una importante fuente de ingresos cuando el

⁴⁰² AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 297, exp. 6.

⁴⁰³ Diego de Cabrera y Fernández de Mesa (1767-1816), VII marqués de Villaseca y conde de Villanueva de Cárdenas.

⁴⁰⁴ AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 297, exp. 6. Esta cifra global se desglosaba en 617 aranzadas de olivar y un molino en La Carlota, y en 84 aranzadas y otro molino en Fuente Palmera. Por otro lado, Polo de Alcocer sostenía en 1815 que estas estaban valoradas en 2.266.383 reales y 27 maravedíes, restando anualmente a los ingresos de la hacienda colonial el no disponer de ellas un total de 52.892 reales y medio.

nuevo propietario tomó posesión de ellas el 26 de mayo de 1807⁴⁰⁵. Es decir, que por uno y otro concepto estas nuevas poblaciones dejaron de percibir anualmente la considerable cifra de 78.892 reales y medio; una circunstancia que haría muy difíciles las inversiones de sus dirigentes para su fomento, ya que los ingresos cubrirían a partir de entonces muy ajustadamente los gastos básicos. Tanto es así que en 1833 se llegó a una situación de suspensión de pago de sueldos, que se prolongó hasta la propia supresión de la Intendencia de Nuevas Poblaciones en marzo de 1835 (Hamer Flores, 2009).

6. CONCLUSIONES

En los apartados anteriores hemos podido comprobar que la incorporación en las colonias de un número mucho mayor de colonos que los inicialmente contratados forzó a ocupar en las situadas en Andalucía todas las tierras disponibles para destinarlas a suertes; privándolas de las necesarias dehesas. Ahora bien, incluso a pesar de esa medida inicial, los dirigentes neopoblacionales pronto comprobaron que era necesario ampliar las colonias no solo para proveerlas de dehesas sino también para disponer de tierras de cultivo para los colonos. Entre 1775 y 1776 se plantearon diversas propuestas para ampliarlas, aunque finalmente solo prosperó la incorporación de casi 70.000 fanegas de tierra que se segregaron de los términos de Espiel y, sobre todo, de Hornachuelos. Unas tierras que, aunque finalmente no pudieron ser colonizadas como en un principio se había proyectado, serían enormemente útiles ya que permitieron solventar el problema de las compensaciones a los propietarios de terrenos de particulares que fue necesario ocupar para crear estas poblaciones de Andalucía; así como disponer, con el arriendo de las dehesas, de más ingresos con los que poder hacer frente a los gastos de la hacienda colonial.

No obstante, a finales del siglo XVIII los objetivos con los que se habían establecido las colonias no eran ya compartidos por la nueva

⁴⁰⁵ El intendente Tomás José González Carvajal representó al ministro de Hacienda para tratar de evitar la pérdida de estos olivares, sin embargo, nada pudo lograr a pesar de sus súplicas (AHN, Fondos Contemporáneos, Gobernación, leg. 2738, doc. 16).

generación de burócratas que ocupaban los principales cargos de gobierno en Madrid, de ahí que no tuviesen mayor problema en valerse de los bienes de las Nuevas Poblaciones de Andalucía para hacer frente a distintas deudas que arrastraba la Corona de tiempos pasados. El primer episodio tendría lugar en 1799 con la pérdida de todas las dehesas de la Sierra del Tardón a favor de Francisco Sánchez Gadeo; mientras que el segundo solo llegaría cinco años después con la enajenación de los plantíos de olivar de las colonias, uno de sus principales activos de futuro en aquel momento, a favor del marqués de Villaseca. Estas iniciativas supusieron un golpe casi mortal a la hacienda colonial, que a partir de entonces a duras penas dejó de rozar la situación de déficit; circunstancia que dificultó, cuando no simplemente impidió, la puesta en marcha de iniciativas para su fomento. Todo lo cual nos lleva a considerar que, paradójicamente, no fue otro sino el propio Estado el principal responsable no solo de su puesta en marcha sino también de que el proyecto de colonización no alcanzase en las colonias de Andalucía el éxito esperado.

7. REFERENCIAS

- Alcázar Molina, C. (1930). *Las colonias alemanas de Sierra Morena*. Universidad de Murcia.
- Durán Alcalá, F. (1988). Informe de D. Fernando de Quintanilla sobre la situación de las Nuevas Poblaciones de Andalucía (1770-1779). En M. Avilés y G. Sena (eds.), *Carlos III y las Nuevas Poblaciones* (vol. 1, pp. 355-367). Universidad de Córdoba y Seminario de Estudios Carolinenses.
- García Cano, M.I. (1982). *La colonización de Carlos III en Andalucía*. Fuente Palmera, 1982-1985. Diputación Provincial de Córdoba.
- Hamer Flores, A. (2009). *La Intendencia de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía, 1763-1785*. *Gobierno y administración de un territorio foral a fines de la Edad Moderna*. Universidad de Córdoba.
- Martínez Aguilar, J. (1991). Terrenos de la nueva población de La Carlota en las sierras de Hornachuelos y Espiel (1776-1799): su segregación de aquella a favor de D. Francisco Sánchez Gadeo. En M. Avilés y G. Sena (eds.), *Nuevas Poblaciones en la España Moderna* (pp. 131-142). UNED y Seminario de Estudios Carolinenses.

- Martínez Aguilar, J. (2006). “La Carlota: el Molino y el Olivar del Rey”. En *Temas históricos cordobeses y temas históricos varios. XXXI Congreso Nacional de Cronistas Oficiales* (pp. 154-165). Ayuntamiento de Córdoba y Asociación Española de Cronistas Oficiales.
- Pérez-Schmid Fernández, F.J. (2020). *Colonos y propietarios de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena*. Fundación de Municipios Pablo de Olavide.
- Sánchez-Batalla Martínez, C. (1998-2003). *La Carolina en el entorno de sus colonias gemelas y antiguas poblaciones de Sierra Morena. Prehistoria a 1955*. Caja Rural de Jaén.
- Vázquez Lesmes, J.R. (1996). *San Sebastián de los Ballesteros. Historia de un pueblo carolino*. Diputación Provincial de Córdoba.

ESTUDIO DEL PROCESO SOCIOHISTÓRICO BRASILEÑO A PARTIR DE UNA TRAYECTORIA VITAL: EL CASO DE SEBASTIÃO DOS REIS

LUCAS REIS-SILVA⁴⁰⁶
Universidad de Granada^[1]

1. INTRODUCCIÓN

La construcción de Brasil como Estado Nacional está directamente relacionada con las peculiaridades del proceso histórico y material que performó la organización de su sociedad. En este sentido, la comprensión de su aspecto “real” implica un profundo esfuerzo teórico/metodológico por conocer los diversos determinantes que estructuran su totalidad concreta (Kosík, 1967; Marx, 1982).

La pluralidad existente en el seno de las sociedades (Lévi- Strauss, 1993) hace más complejo el aprendizaje de los determinantes que estructuran este total compuesto por diversos individuos. Por eso, existe la necesidad de obtener una interpretación holística capaz de captar diferentes aspectos movientes de la realidad; investigar las dinámicas que construyen las identidades colectivas, contemplando procesos personales que son constructos y constructores de la diversidad dentro de un mismo grupo social (Fernández de Rota, 2005).

El acercamiento al individuo que detiene el ‘saber de la experiencia’, profundiza el conocimiento factual del proceso sociohistórico que crea las realidades. Las historias de vida de los sujetos, en especial, de los

⁴⁰⁶ <https://orcid.org/0000-0002-9400-4146>

⁴⁰⁷ lucasreis@id.uff.br

subestimados u olvidados por los metarrelatos⁴⁰⁸, ofrecen escenarios apropiados para estudiar el “mundo social” desde dimensiones que corroboran para un mejor conocimiento.

En este sentido, el enfoque materialista, histórico y dialéctico que juzgo necesario para sumergir en los presupuestos movientes que generan la “sociedad brasileña, encuentran en sus individuos, la posibilidad de descubrir los meandros estructurantes de la estructura nacional. A partir de estas microsferas que se entrelazaron para formar un todo, se puede obtener una base factual relevante para pensar científicamente los procesos y los problemas colectivos por resolver.

En resumen, el funcionamiento del mundo social que necesitamos entender para transformar está directamente relacionado con su manifestación humana. Conocer algunas de estas diversas trayectorias personales, permite la creación de condiciones ideales (no idealizadas), para la elaboración de una praxis asertiva sobre problemáticas concretas.

Dentro de este marco conceptual, trabajo el proceso histórico, material y dialéctico de Sebastião dos Reis, mi abuelo materno, actualmente con 95 años. A partir de su recorrido personal y el reconocimiento de la interdependencia entre los individuos y la sociedad (Elías, 1990), describo y pienso sobre parte importante de la historia de Brasil.

2. METODOLOGÍA

Los acontecimientos descritos en este trabajo se corresponden con la memoria de Sebastião dos Reis y de sus familiares. En este sentido, considero la raíz emocional y sensitiva que permea el proceso cognitivo que da sentido a sus pensamientos (Damasio, 2001); pues, la manera en que se obtienen los recuerdos suele estar directamente relacionada con el modo en el que se interioriza lo externo.

Por tanto, al aprehender los relatos compilados, razono, que, por más que los objetos concretos sean autónomos en relación con la valoración

⁴⁰⁸ Eso no significa ser incrédulo a los metarrelatos, más que ellos deben estar escritos por los trabajadores que construyen cotidianamente a las historias que se entrelazan para formar el todo.

significativa atribuida por el observador, al tratar un contexto tan íntimo, los sentimientos inherentes a la memoria de las experiencias vividas tienden a hacer del recuerdo algo parcial (Llona, 2012).

Comparto con Jorge Larrosa Bondía (2002), que la experiencia “es lo que nos pasa, lo que nos acontece, lo que nos toca. No lo que se pasa, no lo que acontece, o lo que toca⁴⁰⁹” (p. 21). Luego, entiendo que la experiencia de Sebastião y de las personas que se relacionaron con él, es subjetiva, relativa y personal, inherente a los individuos que la encarnan.

Para no incurrir en un mero idealismo filosófico, la formulación metodológica que utilizo para aprehender su historia de vida comprende que este estudio de caso no pretende obtener conocimiento definitivo acerca de este objeto dinámico y con múltiples determinaciones, sino, recompilar, analizar y reflexionar científicamente, consciente de la imprevisibilidad de las percepciones humanas que me ofrece el material base.

Los datos obtenidos, son resultantes de narrativas adquiridas mediante confianza y empatía (Del Olmo, 2003), como parte de un esfuerzo para registrar “las conductas *significativas* y de imaginar el *sentido* de las acciones en contexto” (Velasco y Díaz de Rada, 2006, p. 104). Ellas provienen del propio Sebastião y algunos de sus familiares; estos, a su vez, por cuestiones éticas, tendrán sus nombres preservados.

Los diálogos ocurrieron de manera virtual, a través de la plataforma ZOOM, a largo del año de 2021. La comunicación se dio de manera orgánica, respetando la forma y el contenido del mensaje. Comparto con Sandra Jovchelovitch y Martin W. Bauer (2003), cuando dicen que:

En la verdad, las narrativas son infinitas en su variedad, y nosotros las encontramos en todo lugar. Parece existir en todas las formas de vida humana una necesidad de contar; contar historias es una forma elemental de comunicación humana, independientemente del desempeño del lenguaje estratificado, es una capacidad universal. A través de narrativas, las personas recuerdan lo que ha pasado, colocan sus experiencias en secuencia, encuentran posibles explicaciones para eso, y juegan con

⁴⁰⁹ Traducción propia

la cadena de acontecimientos que construyen la vida individual y social (p. 91)⁴¹⁰.

Los relatos fueron cruzados para suplir lagunas existentes entre los episodios descritos de Sebastião, principal proveedor del material fuente para la elaboración de este trabajo. Las historias narradas fueron registradas, pensadas en base a un mismo hilo conductor, bajo una minuciosa revisión bibliográfica y documental.

Concluyendo, cabe destacar que estoy convencido de que “el objeto de la investigación es inseparable de la situación histórica que lo produce, del mismo modo que el ‘sujeto-investigador’ no puede desligarse de su actividad primaria como sujeto histórico” (Fernandes, 2012, p. 62)⁴¹¹. No obstante, he procurado la mayor isonomía posible, tanto en el proceso de conversación, como en la posterior transcripción y utilización del material adquirido.

Al fin y acabo, la selección de lo que puede ser o no ser contado, y como será contado, inevitablemente, pasa por la actuación del investigador. Trabajar con algo tan próximo y significativo para mí, fue sin duda el mayor desafío para construir del texto a seguir.

3. OBJETIVO

El objetivo principal de este trabajo es compilar, analizar y reflexionar sobre “la historia de vida” de Sebastião dos Reis, haciendo de su proceso vital un referente para el estudio de determinados procesos performativos de la sociedad brasileña y viceversa.

El enfoque consiste en establecer un paralelismo entre su trayectoria personal y el contexto sociohistórico de Brasil a lo largo del siglo XX, interpretando esta experiencia personal como fragmento estructurado y estructurante del Estado brasileño en cuanto una totalidad concreta.

Con el rigor metodológico que nos ofrecen las ciencias sociales y humanas, este estudio pretende hacer que esta historia de vida contribuya

⁴¹⁰ Traducción propia

⁴¹¹ Traducción propia

al entendimiento de las causas y consecuencias de la desigualdad social en Brasil. No se trata de sobrevalorar la vida de Sebastião, ella en concreto no tiene validez sociológica si es pensada aislada del todo. Para ser más claro, en este estudio, la historia de vida de Sebastião es uno entre incontables determinantes que se conectan para construir Brasil en cuanto una totalidad. Entretanto, su caso trae consigo aspectos sociales que nos permiten, en parte, conocer la realidad de este objeto llamado Brasil.

4. SEBASTIÃO COMO UNA SÍNTESIS DE MÚLTIPLES DETERMINACIONES HISTÓRICAS.

UN FLORECER EN MEDIO DE CAMBIOS ESTRUCTURALES

Nacido el 03 de enero de 1927, hijo de Florinda María dos Santos y de padre desconocido, Sebastião llegó al mundo dos años antes que el capitalismo entrase en colapso por la caída abrupta de la bolsa de Nueva York en 1929. Este acontecimiento, que devastó los mercados financieros globales, afectó al precio y a la demanda del café brasileño, promoviendo una crisis sin precedentes sobre el sector más importante de la economía del país (Cano, 2007); lo que contribuyó significativamente para un cambio de paradigma en la política nacional a partir de 1930. Como consecuencia, se produjeron hechos sociales que marcaran profundamente la infancia de Sebastião.

Para que entendamos mejor los desdoblamientos de la crisis de 1929 en Brasil, y así comprendámonos parte del “mundo social” con el cual Sebastião se encontró al nacer, es fundamental, en un primer momento, retroceder hasta finales del siglo XIX, más precisamente en el año 1889, en el que un golpe militar substituyó la monarquía por una república.

A partir de 1889, los presidentes del país fueron indicados por el sector agrario del estado de São Paulo, un referente en la producción de café, y de Minas Gerais, un importante productor de leche; dando origen a la que es conocida como la “política del café con leche” (Perissinotto, 1996).

Con la crisis en el sector caficultor, los terratenientes de São Paulo perdieron protagonismo en la política nacional, desestabilizando la relación de fuerzas históricamente establecida con la oligarquía de Minas Gerais. Esta eminente ruptura, motivó que, en 1930, el entonces presidente Washington Luís, representante de la oligarquía paulista, indicase al cargo otro político de São Paulo. En la práctica, eso representó una ruptura del pacto histórico de alternancia de poder.

En este mismo año la oligarquía de Minas Gerais se alió a las oligarquías de los estados de Paraíba y Rio Grande do Sul, para así organizar un movimiento armado conjunto. Esta insurrección oligárquica, conocida como “revolución de 30” (Fonseca, 1999; Antunes, 2006), culminó en el golpe de Estado responsable de llevar al gaucho⁴¹² Getulio Vargas al poder. Fue un nuevo momento de la política brasileña, fin del periodo que quedó para la historia, como “república vieja” (1889/1930).

Esta ruptura de paradigma desencadenó una transición marcada por una caída vertiginosa en las exportaciones de *commodities* agrícolas. En consecuencia, gran parte de las inversiones del sector público y privado – antes destinadas al sector agrario – fueron transferidas a la producción industrial (Pandolfi, 1999; Fonseca, 1999).

La incipiente industria brasilera se benefició por la acumulación primitiva del capital y expansión del mercado, creciendo significativamente en un periodo de crisis de la economía global (Romanelli, 1986; Sanfelice, 2007). Esto fue fundamental para construir en el imaginario popular, la idea de que Vargas fue el responsable de traer el “progreso” al país.

Él gobernó ininterrumpidamente de 1930 a 1945⁴¹³ y su gestión fue marcada por la centralización del poder político y persecución de opositores. No obstante, en el sentido común de gran parte de oprimidos y marginalizados por la vieja república, esta época representó la concesión de derechos a la clase obrera (Antunes, 2006).

⁴¹² Gentilicio de quien nace en el estado brasileño de Rio Grande do Sul.

⁴¹³ Gobierno provisorio (1930/1934); Gobierno constitucional (1934/1937); Estado Novo (1937/1945).

Vargas volvería a ser elegido por el voto directo en 1951, un gobierno conturbado, marcado por presiones internas y externas que culminaran en su suicidio en 24 de agosto de 1954. Como jefe de Estado, fue controvertido y camaleónico; hábil políticamente y con una retórica admirable (Grill, 2004). Con un sofisticado proyecto de marketing personal, haciendo de la radio un instrumento fundamental (Baum, 2004; Molina, 1997), se convirtió en figura central del laborismo y “nacional desarrollismo” en Brasil (Fonseca, 1999). Su ascensión política representó la ruptura de un antiguo pacto federativo y su imagen se transformó en un símbolo para personas como Sebastião.

4.1. HERENCIA ESCLAVISTA EN LA PRODUCCIÓN DE LO REAL

Independientemente de la importancia que el panorama político nacional posee para la comprensión de la realidad social en que se situaba Sebastião en sus primeros años de vida, sin una mirada holística que nos permita aprender otros factores estructurantes su realidad, no alcanzamos los determinantes que se cruzan para explicar en profundidad su trayectoria personal.

Por ello, relaciono los acontecimientos políticos retratados en el apartado anterior, con los más de 300 años, en que unos pocos eran señores y otros muchos eran sus esclavos. Cabe destacar, que no hago esta correlación a partir de una pretensa interseccionalidad dirigida por la abstracción correlativa del investigador sobre la realidad, y sí, por una totalidad concreta inherente al mundo material que se impone.

Cuando Sebastião nace (1927), habían pasado apenas 39 años del fin de la esclavitud de personas procedentes de África en Brasil⁴¹⁴ (1888). Este hecho es fundamental para interpretar la composición material y simbólica que proyecta la posición social de Sebastião en la sociedad de brasileña. En este sentido, el entrelazamiento de la violencia estructural (Galtung, 1969, 1990), violencia directa (Galtung, 1969, 1990, 1996), violencia cultural (Galtung, 1990, 1996) y violencia simbólica”

⁴¹⁴ Durante mucho tiempo, también de indígenas.

(Bourdieu, 2008) durante el “Brasil colonia” (1530/1822)⁴¹⁵, y casi la totalidad del “Brasil imperio” (1822/1889), es condición *sine qua non* para comprender la configuración de los elementos que produjeron la infraestructura y superestructura que se mantiene a partir de la república.

La abolición de la esclavitud sucedió sin cualquier preocupación con la inserción del negro en el mercado laboral (Fernandes, 2008), y la dinámica social posterior, configura apenas un nuevo momento del proceso anómico que performó el Estado brasileño. Si consideramos Frantz Fanon (1965), cuando dice, que “la perfección de los medios de producción provoca fatalmente el camuflaje de las técnicas de explotación del hombre y, por consiguiente, de las formas del racismo” (p. 43), podemos vislumbrar que la retórica inclusiva del negro y del indio en el proceso formación de un Brasil libre y republicano⁴¹⁶, era una farsa. Las clases dirigentes y la burguesía brasileña jamás plantearon transformar las condiciones materiales que constituyen la desigualdad entre los seres humanos en el país.

Cuando estudiamos el proceso sociohistórico nacional, obtenemos algunos subsidios necesarios para interpretar, por ejemplo, el hecho de que Sebastião no hubiese frecuentado la escuela en la infancia. La contradicción entre el ideal (real supuesto por la una abstracción bien intencionada o no) y el real (históricamente construido) explica porque en 1937, con tan solo 10 años, él era analfabeto y prestaba servicio para una mina de carbón, a pesar de que, en 1934, fuera otorgada la tercera constitución brasileña, tornando, por fin, la educación básica un derecho de todos los ciudadanos (Horta, 1998).

Esta discrepancia entre leyes que reflejan el ideal y la efectividad de políticas públicas en el plan material es una tónica recurrente que favorece para entender el ‘ejército de menores que habitaban/habitan en las calles en Brasil. En teoría, todos estaban/están protegidos

⁴¹⁵ A groso modo, la llegada de los portugueses ocurrió en 1500, el montaje del sistema colonial propiamente dicho se da a partir de 1530. El debate es denso y ambas las fechas podrían ser consideradas.

⁴¹⁶ Bien diferente de la segregación abierta ocurrida en Estados Unidos.

constitucionalmente, en la práctica, estaban/están “condenados” a incorporar papeles sociales marginales en una estructura que perpetua esta lógica perversa.

En el mismo 1937, fue lanzado por el aclamado novelista brasileño Jorge Amado, el libro “Capitanes de la Arena” (2004)⁴¹⁷; obra que fue censurada por Getulio Vargas, que ordenó su aprensión con la justificativa de que se trataba de un objeto de propaganda comunista. En ella, los niños que vivían en las calles de Salvador, capital del Estado de Bahía, y que estaban alejados del núcleo familiar e inmersos en la miseria, cometían pequeños delitos en un territorio fragmentado por clases sociales y con oportunidades de inserción social muy limitada

Los “Capitanes de la Arena” retrata casos parecidos al de Sebastião, que desde muy pequeño dormía en las calles; fumaba, bebía y se apropiaba de los panes y leches dejados en las puertas de las residencias⁴¹⁸. Hasta la fase adulta, Sebastião raramente tuvo residencia fija, ya que su madre cambiaba constantemente de domicilio sin comunicarlo. Como tantos otros niños negros y mestizos, Sebastião vagaba por las calles sin rumbo en busca de un lugar seguro para dormir. Este cuadro trágico vivido por tantos niños “herederos” de la esclavitud en Brasil, me permite valerme de las palabras de Fanon (1965), “este hombre objeto, sin medios de existencia, sin razón de ser, es quebrantado en lo más íntimo de su sustancia. El deseo de vivir, de continuar, se hace más y más indeciso, más y más fantasmal” (pp. 42- 43).

4.2. EL TRABAJO POLICIAL COMO FORMA DE CONSTRUCCIÓN PERSONAL

En 1944, a la edad de 17 años, Sebastião ingresó en el cuerpo de policía militar del distrito federal⁴¹⁹; fue su oportunidad para obtener, por fin, cama y alimentación. Con sus necesidades básicas cubiertas, Sebastião

⁴¹⁷ En el original, Capitães da Areia.

⁴¹⁸ Su novela no solo retrata los robos y chanchullos, sino que, sus ingenuidades y aspiraciones de futuro. Es una crítica social atemporal, un manifiesto político que denuncia el abandono juvenil en Brasil.

⁴¹⁹ En esta época, la ciudad de Rio de Janeiro era la capital de Brasil.

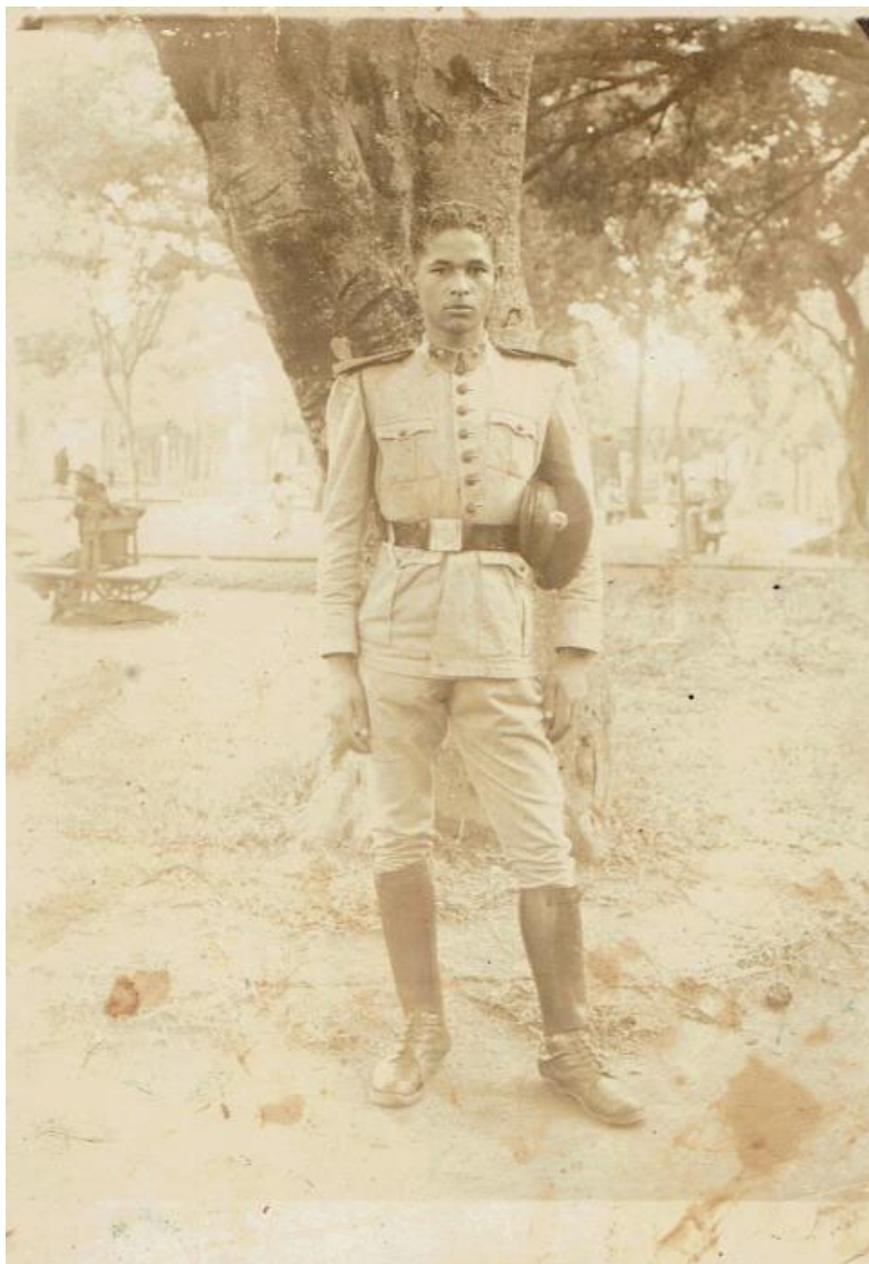
descubrió otros beneficios, tuvo acceso a medios económicos, culturales y sociales que le permitieron experimentar el mundo de otra manera.

Esta institución pública fue responsable del desarrollo de aptitudes físicas y cognitivas; le instituyó valores y le concedió otra posición social. El proceso de convertirse en policía estuvo intrínsecamente ligado al desarrollo de su identidad. Al reflexionar sobre su caso en concreto, podemos considerar que:

La praxis humana se manifiesta también bajo otra luz: es el escenario donde se opera la metamorfosis de lo objetivo en subjetivo, y de lo subjetivo en objetivo; es el centro activo donde se efectúan los intentos humanos y donde descubren las leyes de la naturaleza. La praxis humana funde la causalidad con la finalidad. Y si partimos de la praxis humana como de la realidad social fundamental, descubrimos de nuevo que también en la conciencia humana, sobre la base de la práctica, y en unidad indisoluble, se forman dos funciones esenciales: la conciencia humana al mismo tiempo registra y proyecta, verifica y planea; o sea, es a la vez reflejo y proyecto (Kosík, 1967, pp. 142- 143).

El cuerpo de policía despertó su pasión por el deporte, permitiéndole participar como representante de la policía de Rio de Janeiro en competiciones dentro y fuera del país. Su estructura ofreció condiciones para un joven semianalfabeto, considerado socialmente como un ignorante y vagabundo, pasase a ser un lector compulsivo, que frecuentaba asiduamente el cine y el teatro; un trabajador poseedor de relativo prestigio, que ahora ostentaba un determinado poder. A través del trabajo, Sebastião reconstruyó su propia imagen y alteró su significado en la sociedad. Según el mismo, dejó de ser despreciable para convertirse en objeto de admiración.

IMAGEN 1. El soldado Sebastião (año desconocido)



Fuente propia

En 1944, Sebastião atendía a un perfil útil para desempeñar el uso ‘legítimo’ de la fuerza en un sistema de poder que, históricamente no tiene pudor en utilizar oprimidos para reproducir, desde abajo, las más diferentes violencias, muchas de las cuales, sufridas previamente por el mismo agresor. Al fin y al cabo, ser policía en un Estado opresor es un oficio, y como cualquier labor, no es sólo una acción ejecutada sobre el medio con un determinado fin, es también la recreación de uno mismo. En este sentido, considero que,

sobre la base del trabajo, en el trabajo y por medio del trabajo, el hombre se ha creado a sí mismo no sólo como ser pensante, cualitativamente distinto de otros animales superiores, sino también como el único ser del universo, conocido de nosotros, capaz de crear la realidad (Kosik, 1967, p. 142).

Cuando el proceso formativo del ser social está directamente relacionado con condicionantes producidos por estructura de poder que se articula activamente para su propia reproducción, el trabajo humano tiende ser un componente fundamental para mantener de la orden social vigente. Para Freire Paulo (2012):

el gran problema radica en cómo podrán los oprimidos, como seres duales, *inauténticos*, que «alojan» al opresor en sí, participar de la elaboración, de la pedagogía para su liberación. Sólo en la medida en que se descubran «alojando» al opresor podrán contribuir a la construcción de su pedagogía liberadora. Mientras vivan la dualidad en la cual ser es parecer y parecer es parecerse al opresor, es imposible hacerlo” (p. 34).

El caso de Sebastião es en parte, sintomático, en parte contradictorio; algo extremadamente habitual en cuanto a la variabilidad de matices que performan al ser social. Está claro, que el lenguaje y el comportamiento en una sociedad de clase está directamente relacionados con patrones hegemónicos de un mundo “dado” (Moruno, 2018). Sin embargo, no como reproducción mecánica de idiosincrasias de las élites, sino como modelos aprendidos y enseñados dentro de la clase obrera de forma natural.

El caso de Sebastião nos permite identificar la relación de determinantes sociohistóricos mediados por diferentes factores, entre los cuales, la labor policial es muy relevante, pero, el acceso a lectura y diferentes

espacios de convivencia se unieron para performar su comprensión de la realidad.

En 1945, un año después de que Sebastião entrase en el cuerpo de policía militar, tuvo éxito la presión del alto comando de las fuerzas armadas para que Getulio Vargas dejase el poder (Corsi, 1996; Vianna, 1976). Como consecuencia, en 1946, el general Eurico Gaspar Dutra fue elegido presidente de Brasil.

Quién, como ‘ministro de guerra’ de Vargas, había sido responsable de una violenta persecución a comunistas y disidentes dentro de las fuerzas militares. Dutra, inicialmente cercano a ideales fascistas, se resistió a apoyar a los ‘aliados’ en la segunda guerra mundial. No obstante, durante su gobierno, se aproximó a los Estados Unidos y se desvió del proyecto nacional desarrollista iniciado por Vargas (Saretta, 1995).

Este cuadro político fue acompañado con aprensión por Sebastião, que ahora disponía del ‘saber de la experiencia’ y formación política para leer más adecuadamente los hechos que sucedían. Incorporando influencias que se interconectaban de manera peculiar dentro y a través de él, absorbió fragmentos de ideologías que forman parte del mundo por el conocido, pero que ahora incorporaban este ser social que el mundo pretendía transformar (Godelier, 1989).

Orgulloso de su condición de policía, él estaba atento y receloso a los movimientos políticos dentro de los cuarteles. Sebastião creía que el Estado debería ser fuerte y soberano, pero que su rumbo no podría alejarse de los intereses públicos. Para él, lo mejor para el país, era el retorno de Getulio Vargas al poder, algo que ocurrió mediante votación en 1951. Desde ese momento hasta 1954, año en que Vargas se suicidó, Sebastião, acompañó aprensivo la inestabilidad provocada por sectores internos del país y diferentes actores internacionales. Su muerte, generó una serie de revueltas populares por el país (Sá et al., 2018; Fidelis, 2020) y retardó un posible golpe militar en andamiento, siendo consumado diez años después, en 1964. El fin de la compleja y fascinante era Vargas marcó profundamente el imaginario político de las personas, entre ellas la del policía militar, ahora militante laborista, Sebastião.

4.3. INESTABILIDAD POLÍTICA Y FORMACIÓN DE FAMILIA, RETOS EN DÍAS SOMBRÍOS.

Tras el suicidio de Vargas, asumió la presidencia su vicepresidente, João Fernandes Campos Café Filho. En este periodo, tanto la elección del presidente como del vicepresidente, eran independientes. Eso permitió que, Café Filho estuviera alineado a sectores insurgentes de las fuerzas armadas y organismos al servicio del gran capital internacional (Oliveira, 2009).

Su mandato fue relativamente corto, desde 24 de agosto de 1954 hasta 08 de noviembre de 1955, momento en que dejó la presidencia alegando problemas de salud. Eso provocó que el presidente de la cámara de los diputados, Carlos Luz, asumiese el poder entre el 08 y el 11 de este mismo mes.

Carlos Luz fue depuesto por el “movimiento de 11 de noviembre”, con la alegación que dicho cambio de poder era una maniobra política articulada por Café Filho y oficiales de las fuerzas armadas; el objetivo era que el recién electo presidente, Juscelino Kubitschek, no asumiese el poder (Oliveira, 2009). El levantamiento militar legalista del 11 de noviembre, fue liderado por el ministro de la guerra, Marechal Henrique Lott, que instituyó como presidente temporal, al líder del senado federal, Nereu Ramos. Este tuvo un mandato transitorio, hasta que Juscelino Kubitschek asumió el poder en 31 de enero de 1956. El Marechal Lott quedó en la historia nacional y ganó páginas coloreadas en el imaginario de Sebastião.

En el mismo año en que Kubitschek se tornó presidente (1956) e implementó una serie de medidas liberales (Sanfelice, 2007), para supuestamente apalancar el crecimiento económico de Brasil, Sebastião se casó con Venina da Penha Aguiar⁴²⁰, una joven pobre y analfabeta, oriunda de un ambiente familiar bastante conturbado. Por no disponer de recursos económicos para realizar la boda en la iglesia, la pareja consumó legalmente la unión apenas en el registro civil, hecho tristemente recordado por Venina en todas las bodas de sus hijas.

⁴²⁰ Até esse momento, não havia sido incorporado o nome de casada.



Fuente propia

A priori, la pareja tuvo siete hijas y un hijo: Leila dos Reis (12/03/1957), Leia dos Reis (30/03/1958), Leni dos Reis (27/01/1960), Lenir dos Reis (19/04/1962), Luciene dos Reis (04/10/1963) y las mellizas Lúcia Conceição dos Reis y Lucelena dos Reis (08/12/1965). Todas nacieron en casa con la ayuda de Zinha, una partera seguidora de una religión de matriz africana. Aunque Sebastião se declarase testigo de Jehová y Venina, católica, ambos se sentían seguros, física y espiritualmente, cuando el parto era realizado por ella. El sincretismo religioso de la joven pareja materializa el cúmulo de influencias que se conectaron para formar el complejo imaginario religioso de la sociedad brasileña.

El último hijo de la pareja, fue Ângelo Barbosa. Lo que se sabe, es que, en 1968, con apenas dos años de edad, él fue ofrecido, junto a sus hermanos, delante de una empresa de autobuses, en un barrio próximo a donde residía la familia. Su madre biológica procedía del estado de Pernambuco, en la región nordeste de Brasil. Había dejado el sertão, un área de clima semiárido, caracterizado por la baja incidencia de lluvias. De este lugar proviene un histórico contingente de migrantes internos, generalmente con destino a los estados de Rio de Janeiro y São Paulo (Matos, 2012).

Este cuadro disfuncional de una sociedad extremadamente desigual, fundada con base a la idea de un proyecto común de país, no coincidía con los movimientos políticos de la burguesía, fuerzas armadas e iglesia católica. Ambas instituciones, desempeñaban diferentes papeles para el mantenimiento del orden y se articulaban a partir de lagunas de una estructura que ayudaran a crear (Oliveira, 2009; Sanfelice, 2007).

En 1961, cuando Sebastião, Venina y tres hijas pequeñas, se encuentran sin recursos económicos para pagar el alquiler, viviendo en casa de parientes, el país fue sacudido por la petición de renuncia, del entonces presidente, Jânio Quadros. El sustituto de Juscelino Kubitschek, gobernó apenas entre 31 de enero de 1961 y 25 de agosto de 1961, alegando que no podría seguir por sufrir fuertes presiones de grupos con demasiado poder⁴²¹.

Su vicepresidente, João Goulart, era un político laborista, ex ministro de trabajo de Getulio Vargas y traía consigo el nacional desarrollismo promulgado por su idealizador. Combatido, incluso desde antes de tomar posesión del cargo, João Goulart fue acusado por sectores oligárquicos de intentar implementar el comunismo en Brasil (Oliveira, 2009). En tiempos de guerra fría, el mínimo movimiento en favor de una mayor justicia social del presidente alimentaba el discurso recurrente sobre la necesidad de un golpe para restaurar el orden y la estabilidad.

Lo que intentaron con Vargas, pero su suicidio lo inviabilizó, posteriormente con Kubitschek, pero Lott y sectores progresistas de las fuerzas armadas lo impidieron, finalmente ocurrió en entre 31 de marzo y 01 de abril de 1964. João Goulart fue removido del cargo, instaurando una dictadura militar que duró 20 años. Brasil experimentó nuevos capítulos de una historia marcada por la opresión.

Durante estos veinte años de dictadura, Sebastião ejerció su labor como miembro de una fuerza auxiliar del ejército brasileño. Transitó entre el rigor de la práctica laboral represiva y la articulación política para el

⁴²¹ Años más tarde, justificó tal medida, diciendo que se trataba de un intento desesperado para despertar el clamor popular en favor de su continuidad. Solo así podría hacer frente a las fuerzas golpistas.

retorno de la democracia al país. Criticó ciertos aspectos, aunque en otros, fue complaciente, él reconoce las contradicciones en las que vivía junto a sus colegas de farda.

Al jubilarse, ingresó en el partido político heredero del laborismo de Vargas, estaba convencido de que los años posteriores al fin de la dictadura (1984), serían por fin, la época del nacional desarrollismo, esta vez, personalizada en el gobernador de Rio de Janeiro, Leonel Brizola.

No obstante, la materialidad que los días transcurridos nos ofrecen se sobrepone al análisis de conjetural sobre un presente determinado. Los años noventa, fueron fecundos para el neoliberalismo en Brasil. Las fuerzas oligárquicas se rearticulaban frente a los nuevos paradigmas existentes y mantuvieron su protagonismo en la dirección del país. Pero, esta ya es otra parte de la historia...

5. DISCUSIÓN

Así como las trayectorias personales de tantos brasileños durante el proceso de construcción de Brasil, el caso de Sebastião está permeado por una estructura social que se mueve y se dinamiza a través de las personas, a través de las cuales, se reproduce. Esta dinámica histórica no se reduce a una fuerza motora que coordina, de manera casi mecánica, las acciones de los individuos que forman la sociedad (Durkheim, 1997), tampoco se explica por una especie de acción humana que moldea la realidad social (Weber, 2014); más bien, hace referencia a una expresión concreta de la interdependencia entre individuo y sociedad (Elías, 1990) en la elaboración de los procesos materiales que hacen la vida.

A partir del caso de Sebastião, afirmo, tomando palabras de Marx (1985) que “los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen arbitrariamente, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias directamente dadas y heredadas del pasado” (p.31).

Es la historia del país en proceso, y consecuentemente, las condiciones materiales que ofreció, lo que norteó, sin determinar, los movimientos de Sebastião. La condición política, económica y social con la cual se

deparó, le impuso retos y proporcionó víveres que generaron la comprensión de lo que debería ser ejecutado en cada situación dada. Su reacción ante el mundo no solo fue coherente con las condiciones materiales del mundo que encontró, sino también, estuvo relacionado con la forma que este mundo reverberó sobre él para formar su abstracción de la realidad. Como destaca Henri Bergson (1950):

Nuestro espíritu, que busca bases sólidas, tiene como función principal, en el transcurso de la vida, representarse estados y cosas. Toma, desde la distancia, visiones casi instantáneas sobre la movilidad indivisible de la realidad. De esta manera, obtiene sensaciones e ideas. Substituye entonces/así la continuidad en discontinuidad, la movilidad en estabilidad, la tendencia al cambio en puntos fijos que marcan una dirección de cambio y de tendencia (pp. 211- 212).

Sobre el universo preestablecido, Sebastião construyó significaciones sobre el mundo y actuó sobre él. Esta es una base material, que también está en él y que él reproduce bajo un proceso interno de depuración. Se explica mejor cuando conjeturamos, que “llegar a ser humano es llegar a ser individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas” (Geertz, 2005, p. 57).

Existe una correlación entre el saber no científico que proviene de la experiencia y la dinámica de reproducción social de la vida. Por más que no sea una relación directa, el imaginario proveniente del proceso histórico social por el cual los sujetos inventan sus mundos (Castoriadis, 1975), promueve ideologías que orientan las acciones individuales sobre la realidad. Recogiendo a Paulo Freire (2012), cuando menciona al oprimido en busca de su propia liberación, podemos dimensionar como este enfrentamiento puede promover acciones reactivas contundentes que reflejan su proceso personal, y eso le pueden convertir en opresor en determinados contextos. Por eso la necesidad de una comprensión de la totalidad, en que otros ‘iguales’ son igualmente victimados por una estructura social perversa.

La estructura de su pensamiento se encuentra condicionada por la contradicción vivida en la situación concreta, existencial, en que se forman. Su ideal es, realmente, ser hombres, pero para ellos, ser hombres, en la

contradicción en que siempre estuvieron y cuya superación no tienen clara, equivale a ser oprimidos. Estos son sus testimonios de humanidad (p. 34).

A partir de la materialidad de la vida experimentada, podemos afirmar que, la reproducción de las clases sociales en Brasil es un producto sociohistórico que se sostiene también por herencias emocionales (Souza, 2018). El mantenimiento del orden pasa por el dinamismo interno de personas, que, como Sebastião, narraran sus historias y proyectan para los demás un país que conociera mediante su experiencia. Cabe entonces, aprehender los determinantes que componen la razón moviente que le hace ver la vida como tal, y así aprender más sobre la historia social.

6. CONSIDERACIONES FINALES

Los relatos de Sebastião son fruto de intercambios recíprocos con el medio. En la intersubjetividad es donde se encuentran los parámetros cognitivos manifestados en sus discursos y acciones. Por llevar en sí el mundo social que ayudó a construir su intersubjetividad - en este caso, como base para pensar y no como narrativa constituida en cuanto producto conclusivo - su relato tiene mucho que proporcionar para el conocimiento de la realidad concreta.

Por otro lado, que esta trayectoria se narre en paralelo con hechos políticos ocurridos en Brasil, aunque ambos casos sean bastante resumidos, se ofrece la oportunidad para evaluar el impacto de la dimensión social sobre el individuo, y con ello, dimensionar cómo el individuo absorbe lo social y está dispuesto a recrearlo. De modo que, uno forma parte inherente del otro para construir el proceso que va forjando las complejas páginas de un libro llamado Brasil.

IMAGEN 3. Cumpleaños de Sebastião a sus 95 años (03/01/2022). Él y sus hijas



Fuente propia

BIBLIOGRAFÍA

- Amado, J. (2004). *Capitanes de la arena*. El Aleph.
- Antunes, R. (2006). De Vargas a Lula: caminhos e descaminhos da legislação trabalhista no Brasil. *Pegada*, 7(2), 83-88.
https://adrianonascimento.webnode.com.br/_files/200000125-9cfd9df7b/Pegada7n2_20065Ricardo%20Antunes.pdf
- Baum, A. (Org.). (2004). *Vargas, agosto de 54: a história contada pelas ondas do rádio*. Garamond.
- Bergson, H. (1950). *La pensée et le mouvant: essais et conférences*. (27ª ed.) Presses Universitaires de France.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.- C. (2008). *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. (2ª ed.) Editorial Popular.
- Cano, W. (2007). *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. (5ª ed.) Unicamp/IE.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*. (5ª ed., revue et corr). Seuil.

- Corsi, F. L. (1996). O fim do Estado Novo e as disputas em torno da política econômica. *Revista de Sociologia e Política*, (6/7), 25-36.
<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39336/24152>
- Damasio, A. R. (2018). *La sensación de lo que ocurre: cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*. Debate.
- Del Olmo, M. (2003). La construcción de la confianza en el trabajo de campo. Los límites de la entrevista dirigida. *Disparidades. Revista de Antropología*, 58(1), 191-219.
<https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/168/169>
- Durkheim, É. (1997). *Las reglas del método sociológico*. Akal.
- Elías, N. (1990). *La sociedad de los individuos: ensayos*. Península.
- Fanon, F. (1965). *Por la revolución africana: escritos políticos*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernandes, F. (2008). *A integração do negro na sociedade de classes*. (5ª ed.). Globo
- Fernandes, F. (2012). *Marx, Engels, Lenin: historia em processo*. Expressão Popular.
- Fernández de Rota, J. A. (2005). *Nacionalismo, cultura y tradición*. Anthropos.
- Fidelis, T. (2020). “Só morto sairei do catete!”: a morte de Getúlio Vargas pelo Jornal Última Hora (UH). *Domínios da Imagem*, 14(26), 200-225.
<http://dx.doi.org/10.5433/2237-9126.2020v14n26p200>
- Fonseca, P. C. D. (1999). A gênese regional da “Revolução de 30”. *Estudos Econômicos (São Paulo)*, 29(1), 113-127.
<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/117213-Texto%20do%20artigo-215837-1-10-20160704.pdf>
- Freire, P. (2012). *Pedagogía del oprimido*. (2a ed.). Siglo XXI.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6 (3), 167-191.
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27 (3), 291-305.
- Galtung, J. (1996). *Peace by peaceful means: Peace and conflict, development and civilization*. (vol. 14). Sage.
- Geertz, C. (2005). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Godelier, M. (1989). *L'idéal et le matériel: pensée, économies, sociétés*. Fayard.
- Grill, I. (2004). A “herança trabalhista” no Rio Grande do Sul: parentesco, carisma e partidos. *Sociedade e Cultura*, 7(2), 225-236.
<https://doi.org/10.5216/sec.v7i2.985>

- Horta, J. S. B. (1998). Direito à educação e obrigatoriedade escolar. *Cadernos de Pesquisa*, (104), 05- 34.
<http://publicacoes.fcc.org.br/index.php/cp/article/view/713>
- Jovchelovitch, S. y Bauer, M. W. (2003). Entrevista narrativa. En M. W. Bauer y G. Gaskell (Eds.), *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático* (2º ed., pp. 90- 113). Vozes.
<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxwb3NlbnNpbm9hbHVub3N8Z3g6NjcxODNhNDU0YjJjNzQ3Ng>
- Kosík, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto: estudio sobre los problemas del hombre y el mundo*. Grijalbo.
- Larrosa Bondía, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, (19), 20-28.
- Lévi- Strauss, C. (1993). *Raza y cultura*. Cátedra.
- Llona, M. (2012). Historia oral: exploración de las identidades a través de la historia de vida. En M. Llona (Coord. /Ed.), *Entreverse: teoría y metodología práctica de las fuentes orales* (pp. 15-59). Universidad del País Vasco.
- Marx, K. (1982). *Introducción general a la crítica de la economía política/ 1857. (16ª ed.)*. Siglo XXI.
- Marx, K. (1985). *El 18 brumario de Luís Bonaparte*. Sarpe.
- Matos, R. (2012). Migração e urbanização no Brasil. *Geografias*, 8(1), 7-23.
<https://periodicos.ufmg.br/index.php/geografias/article/view/13326/10558>
- Molina, A. H. (1997). Fenômeno Getúlio Vargas: estado, discursos e propagandas. *História & Ensino*, 3, 95-112.
<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/12697>
- Moruno, J. (2018). *No tengo tiempo: Geografías de la precariedad*. Akal.
- Oliveira, N. D. D. (2009). As Forças Armadas na mira do Serviço Secreto do DOPS-SP: golpe e contragolpe (1955-1956). *Antíteses*, 2(4), 739-735.
<https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/2749>
- Pandolfi, D. (Org.). (1999). *Repensando o Estado Novo*. Fundação Getúlio Vargas. https://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/142.pdf
- Perissinotto, R. M. (1996). Hegemonia cafeeira e “regime político oligárquico”. *Revista de Sociologia e Política*, (6/7), 187-1999.
<https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39349/24165>
- Romanelli, O. O. (1986). *História da educação no Brasil (1930/1973)*. (8ªed.). Vozes.

- Sá, C. P. D., Castro, R. V. D., Möller, R. C. y Perez, J. A. (2008). A memória histórica de Getúlio Vargas e o Palácio do Catete. *Estudos de Psicologia*, 13(1), 49-56.
<https://www.scielo.br/j/epsic/a/MgD64LLjPfVm4n4qFS7vg6h/?format=pdf&lang=pt>
- Sanfelice, J. L. (2007). O Manifesto dos Educadores (1959) à luz da história. *Educação & sociedade*, 99(28), 542- 557.
<https://www.cedes.unicamp.br/publicacoes/edicao/114>
- Saretta, F. (1995). Crescimento e Política Econômicos no Governo Dutra. *Estudos Econômicos (São Paulo)*, 25(3), 415-431.
- Souza, J. (2018). *A ralé brasileira: quem é e como vive*. (3ª ed.). Contracorrente.
- Velasco, H. y Díaz de Rada, Á. (2006). *La lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*. (5ª. ed.). Trotta.
- Vianna, L.W. (1976). *Liberalismo e sindicato no Brasil*. (2ªed.). Paz e Terra.
- Weber, M. (2014). *Economía y sociedad*. (3ªed.). Fondo de Cultura Económica.

JULIA MARTÍNEZ DE VELASCO, LA “HIJA” DEL POLÍTICO QUE RECHAZÓ FORMAR GOBIERNO DURANTE LA II REPÚBLICA ESPAÑOLA

RAFAEL LAHOZ-BELTRÁ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

La Historia con “H mayúscula” es la disciplina que estudia aquellos hechos y personajes que acontecieron y fueron vividos en el pasado, olvidando por lo general las vidas e historias de muchas otras personas vinculadas a los personajes que fueron sus protagonistas. En el caso de la Guerra Civil Española (1936-39), y los años posteriores de posguerra, muchas fueron las historias que con el tiempo se han borrado de la memoria colectiva o corren el riesgo de hacerlo. Durante los años convulsos que anticiparon la Guerra Civil hubo políticos de trayectoria brillante como fue la figura del político español José Martínez de Velasco Escolar. Nacido en 1875 fue un político conservador que en palabras de la Wikipedia⁴²² y otras fuentes similares fue “varias veces ministro durante el periodo de la Segunda República y diputado en Cortes”. Lideró el Partido Agrario Español (1934-36), un partido de derechas que reunió a personajes procedentes de la época de la Restauración Borbónica (1874-1931), y por tanto herederos de las ideas que configuraron el reinado de Alfonso XII y la Constitución española de 1876. El momento culmen de su carrera política tuvo lugar en 1935, fecha en la que recibió el encargo del Presidente de la República para formar gobierno. Por diversas causas rechazó el ofrecimiento recibiendo en su lugar la cartera de ministro de Estado. De aquí a su declive político y personal sólo hubo un paso. Durante los primeros días de la Guerra Civil fue

⁴²² Véase <http://bit.ly/3z9Swk4>

detenido por republicanos que lo llevaron preso a la Cárcel Modelo de Madrid, lugar en el que fue asesinado junto con otros políticos de la época un 22 de agosto de 1936. Los trágicos sucesos allí acaecidos constituyen uno de los episodios más célebres que forman parte de los libros dedicados a la Guerra Civil Española. Sin embargo, todo lo que se documenta sobre su figura se refiere a su perfil público, no recogién-dose apenas datos sobre su vida privada. En cualquiera de las fuentes en las que se busque información alguna sobre su biografía, todo lo que se cita sobre su vida privada es que estuvo casado con Josefina Arias de Miranda Berdugo, fallecida en 1963, e hija de Diego Arias de Miranda y Goitia⁴²³, un célebre político de la época que fue Ministro de Marina durante el reinado de Alfonso XIII. Sobre la vida privada de José Martínez de Velasco, tal y como se comentó anteriormente, apenas se resume a unas pocas líneas al estilo de lo que describe la Wikipedia:

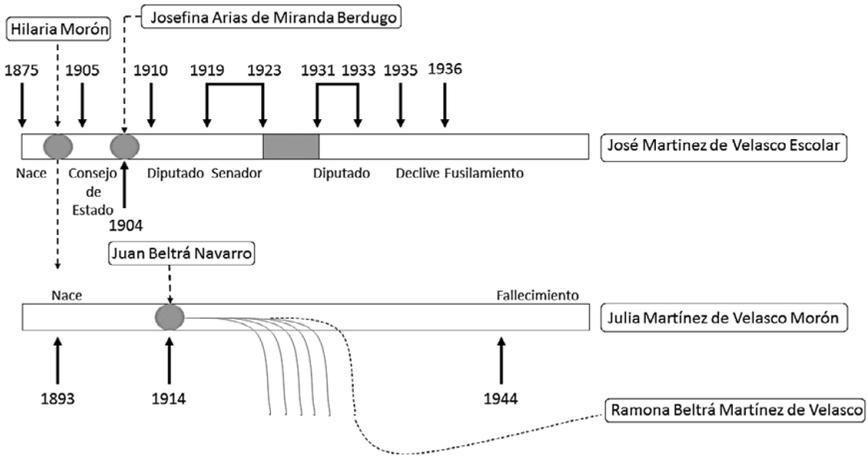
“Está enterrado en el cementerio de Aranda de Duero, donde tenía su feudo político y de donde era su esposa, Josefina Arias de Miranda Berdugo, hija de Diego Arias de Miranda y Goitia, ministro de Marina de Alfonso XIII”.

Aunque para unos historiadores el matrimonio dedicó tiempo y esfuerzo al progreso de su región para otros (Iglesia Berzosa, 2007) representó “el poder paternalista y caciquil de la época de la Restauración [...]”.

Al tratarse de estudios históricos que resaltan los acontecimientos políticos en los que se vio involucrado el personaje principal, en ningún documento consta que el matrimonio tuviera descendencia alguna. No obstante, la historia con “h minúscula” permite conjeturar que *muy probablemente* Julia Martínez de Velasco Morón fue hija de José Martínez de Velasco Escolar. En este artículo presentamos los documentos y testimonios que probarían que Julia fue *hija natural* de este político singular, incluyéndose en el artículo los datos y las fuentes documentales consultadas que corroborarían este hecho. La motivación del trabajo tiene su origen en las conversaciones mantenidas entre el autor y una de las hijas de Julia a lo largo de los años.

⁴²³ Véase sitio web de la Real Academia de la Historia, <http://bit.ly/3zbEvCw>

FIGURA 1. Líneas temporales de José Martínez de Velasco Escolar y su “presunta” hija Julia Martínez de Velasco Morón.



1.1. JOSÉ MARTÍNEZ DE VELASCO: BREVE BOSQUEJO HISTÓRICO

José Martínez de Velasco nace en 1875 y fue hijo del matrimonio formado por el senador José Martínez Escolar y Soledad Velasco y Yagüe. El matrimonio tuvo dos hijos, José y Luís, que se dedicaron a la política. La trayectoria política de Luis (Gil Cuadrado, 2006b) fue eclipsada por la brillante carrera (Figura 1) de su hermano José (Robledo Hernández, 2006) quien entró en política de la mano de su padre y de su suegro Diego Arias de Miranda y Goytia, Ministro de Marina y de Gracia y Justicia con el político liberal José Canalejas (1854-1912). Con el fin de hacer visible su parentesco con Sagasta, otro político liberal de la época y cuyo nombre completo era Práxedes Mariano Mateo Sagasta y Escolar (1825-1903), José unió los dos primeros apellidos de sus padres conservando *Escolar* como segundo apellido (VV. AA., 2006).

En 1905 fue oficial del Consejo de Estado coincidiendo con el político Niceto Alcalá-Zamora (1877-1949), en 1910 Diputado por el distrito de Riaza (Burgos), y Senador por las provincias de Segovia y Burgos (1919-23). Momentáneamente se retiró de la política durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-30), volviendo más tarde como Diputado por Burgos (1931-33), siendo Ministro en los gobiernos de

Alejandro Lerroux (1864-1949), Joaquín Chapaprieta y Torregrosa (1871-1951) y Manuel Portela Valladares (1867-1952). En 1934 fue Alcalde de Madrid por tal sólo 12 días. Fundó el PAE, siglas de Partido Español Agrario (Gil Cuadrado, 2006a), una suerte de partido en minoría de la época que recogía el voto rural y conservador de Castilla, principalmente de campesinos que eran propietarios de sus tierras. Su política económica combinaba el liberalismo económico con la intervención del Estado, sustentándose el partido en tres principios ideológicos: el derecho a la propiedad privada, la familia y la Iglesia Católica. Su “misión” fue aglutinar a los partidos de derechas en un frente común, objetivo que encontró muchas dificultades por desavenencias internas. El PAE fundado en 1934 tuvo una vida corta, extinguiéndose en 1936. Aunque José Martínez de Velasco fue una persona monárquica en sus orígenes, fue fiel y defensor de la II República. En 1935 a la edad de 60 años llega el momento cumbre de su carrera política al recibir el encargo del Presidente de la República Niceto Alcalá Zamora (1877-1949) de formar gobierno, no cuajando la propuesta. Aquí comenzó su decadencia, tanto la del PAE como la de su figura. Durante 1936 la situación política se enrarece bajo el gobierno del nuevo Presidente de la República, Manuel Azaña (1880-1940), teniendo lugar la sublevación militar del “18 de Julio”. En el mes de Agosto José Martínez de Velasco fue detenido y conducido a la Cárcel Modelo de Madrid, siendo fusilado a la edad de 61 años durante la noche del 22 al 23 de Agosto de 1936 (Preston, 2011). A fecha de hoy hay varias versiones sobre su detención. Hay afirmaciones que sostienen que estuvo escondido durante tres semanas, entregándose finalmente a las autoridades republicanas⁴²⁴, encarcelándolo sin causa alguna en su contra. Otra versión asegura que un grupo de milicianos fue a detenerle⁴²⁵ a su casa del Paseo de la Castellana 19, e incluso que en un forcejeo le hirieron, curándole más tarde, y de igual forma acabando también preso. Sea como fuere el destino fue el mismo: recluido en la Cárcel Modelo de Madrid,

⁴²⁴ Artículo publicado en: Máximo López, 2011. “José Martínez de Velasco, 75º Aniversario”. Diario de Burgos, 21 de Agosto.

⁴²⁵ Según el testimonio oral o escrito de su nieta Ramona Beltrá Martínez de Velasco quien afirma recibir este dato de forma directa a través de su padre Juan Beltrá Navarro casado con Julia Martínez de Velasco Morón.

lugar que hoy ocupa el Cuartel General del Ejército del Aire, fue asesi-
nado más tarde.

Más allá de sus andanzas políticas sobre su vida privada poco se sabe. Contrajo matrimonio un 16 de Julio de 1904 con Josefina Arias de Miranda Berdugo (Gil Cuadrado, 2006a), participando el matrimonio en distintos actos públicos. En 1921 Josefina y José asistieron a la reconstrucción de un pueblo burgalés⁴²⁶, su feudo político:

“[...] el senador D. José Martínez de Velasco asistió con su esposa, D^a Josefina Arias de Miranda a la reconstrucción de Huerta del Rey, un pueblo burgalés, destruido a consecuencia de un devastador incendio ocurrido en 1918.”

La participación del matrimonio en distintos actos públicos se mantuvo hasta el inicio de la Guerra Civil Española (1936-39), tal y como recoge en el acto militar⁴²⁷ que tuvo lugar un 22 de mayo de 1935 en la ciudad de Burgos:

“A través de la Revista Mundo Gráfico nº 1229 del 22 de mayo de 1935, podemos recordar un acto militar en la ciudad, con la presencia [...]. En este acto se hizo entrega del estandarte al Sexto Grupo de Intendencia, actuando de madrina Doña Josefina Arias de Miranda, mujer del ministro de agricultura José Martínez de Velasco [...]”

A continuación, en la siguiente Sección presentamos los documentos y testimonios, así como los razonamientos, que probarían que Julia fue *hija natural* de José Martínez de Velasco Escolar.

2. METODOLOGÍA

En el presente trabajo se han utilizado dos fuentes documentales, consultándose por un lado el Archivo Histórico Diocesano de Madrid; y de otro, el testimonio oral y escrito de la única, aún con vida, *plausible nieta* de José Martínez de Velasco Escolar: Ramona Beltrá Martínez de Velasco.

⁴²⁶ 100 años de la reconstrucción del pueblo de Huerta de Rey tras el devastador incendio. TuVozenPinares, 1 Abril 2021. <http://bit.ly/33XsTaH>

⁴²⁷ Véase <http://bit.ly/3JuJsuP>

2.1. DOCUMENTOS ECLESIAÍSTICOS

En los documentos consultados con fecha 27.12.2021 en el Archivo Histórico Diocesano de Madrid aparece *Julio* Martínez de Velasco en lugar de *José* Martínez de Velasco *Escolar*. El punto de partida de esta investigación se sustenta en la hipótesis (Figura 2) de que el nombre de *José* es deliberadamente sustituido por *Julio*, conservando el primer apellido compuesto, Martínez de Velasco, y se omite también de forma intencionada el segundo apellido, Escolar.

De acuerdo con el documento en el que se certifica el bautismo de Julia (Figura 3) se concluye que José mantuvo una relación sentimental con Hilaria Morón Garcés, relación de la que nace un 10.03.1893 una niña, Julia. El nacimiento tiene lugar a las 11 de la noche en la vivienda de la calle Carranza 11. Puesto que José nace en 1875 y la niña en 1893, José es padre a la temprana edad de 18 años. En la partida de nacimiento consta que ambos padres son solteros. Once años después, a la edad de 29 años, José contrae matrimonio (Gil Cuadrado, 2006a) un 16.07.1904 con Josefina Arias de Miranda Berdugo. Entre otros datos, y según la Figura 3 José es natural de Madrid e Hilaria de Soria, lo que en principio no añade nada al argumento principal de este trabajo. Sin embargo, hay otro cambio, posiblemente deliberado, al mencionarse en el documento de la Figura 3 el nombre, no así su lugar de nacimiento, de los abuelos paternos de la niña nacida de la relación sentimental entre Hilaria y José. Al citar a los abuelos paternos se menciona como abuelo a un tal *D. Lucinio* en lugar de *D. José* Martínez Escolar, verdadero nombre del padre de José, Julio en el documento, indicando que es natural de Burgos, siendo este último dato verídico. También se cita a *Dña. Alara* (apellido *ininteligible en el documento original*) en lugar de *Dña. Soledad* Velasco y Yagüe natural de Santander, y que sería el nombre real de la madre de José. Aunque carezca de utilidad el documento en cuestión cita a un tal D. Cirilo y Dña. Antonia como abuelos maternos. La niña es bautizada con el nombre María Julia, siendo su nombre completo: *María Julia Martínez Morón*. Es decir, en el apellido de Julia se sustituye “de Velasco” por Morón escribiendo Julia Martínez Morón, y de nuevo, presuntamente, José sustituye su nombre por el de Julio y omite Escolar de su apellido.

Años después, Julia contrae matrimonio canónico con Juan Bautista Beltrá Navarro, haciéndose constar que ella tiene 21 años y él 27. Con fecha 06.08.1914 en la declaración de los contrayentes (Figura 2) y en el documento que certifica el bautismo (Figura 3) se da fe de que María Julia Martínez de Morón es *hija natural* de Julio Martínez de Velasco y de Hilaria Morón Garcés y que su lugar de residencia es la vivienda de la calle Carranza 11. Asimismo, en la sección reservada para el novio, Juan da fe del nombre de sus padres, y de que lleva viviendo en Madrid desde hace 12 años, es decir desde 1902, en la calle Arlaban 5. Sin embargo, en el documento civil firmado por el Secretario Municipal de la Ciudad (Figura 4) correspondiente al Acta de Consejo para contraer matrimonio Juan con Julia, se certifica con fecha 10.06.2014 que Julia es *hija legítima*. Por el contrario, en el documento de la Figura 3 con fecha posterior, 06.08.1914, se dio fe de que era *hija natural*. Más aún, en el documento de la Figura 4 se dice de forma explícita que los padres de Julia, D. Julio y Dña. Hilaria están *difuntos*.

2.2. TESTIMONIO ORAL Y ESCRITO

Julia y Juan tuvieron seis hijos de los que actualmente sobrevive la menor, su hija Ramona Beltrá Martínez de Velasco, nacida en 1928. Según su testimonio su madre se llamó *Julia Martínez de Velasco Morón* (López García, 2009) y no María Julia Martínez Morón, tal y como consta este último nombre en el documento de la Figura 2. Además, y según su testimonio escrito, Julia fue hija del político José Martínez de Velasco Escolar (Figura 5) e Hilaria Morón. Una vez que fallece la madre de Julia de cáncer, Hilaria, la niña es trasladada a vivir a la calle Carranza 11 con su madrina. Aparece aquí este personaje, la madrina. Es decir, este testimonio confirma que Julia vivió con su padre en el palacete del Paseo de la Castellana 19, trasladándose más tarde a la vivienda de la calle Carranza 11. Pese al tiempo transcurrido, en la actualidad se conserva la casa de la calle Carranza y el palacete del Paseo de la Castellana.

Juan Beltrá Navarro, futuro marido de Julia, nace en 1887 en el pueblo alicantino de Novelda, trasladándose a Madrid en 1903 para comenzar sus estudios de Ingeniero de Caminos, Canales y Puertos. Una vez

instalado en una pensión de la calle Arlaban 5, y con el transcurso del tiempo, conoce a Julia. En esas fechas mi abuelo Juan se había trasladado a vivir a la casa de enfrente, conociéndose Julia y Juan a través de los balcones de las respectivas viviendas. Un día decidieron casarse, motivo por el que Juan fue a “pedir la mano” de Julia a su padre, quien rechazó la propuesta de Juan en un desagradable encuentro (Figura 6). Pese al rechazo paterno Julia y Juan se casaron un 12 de agosto de 1914 en la Iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas.

FIGURA 2. Declaración de los contrayentes ¿Se cambió deliberadamente José Martínez de Velasco Escolar de nombre por Julio?

Declaración de la contrayente.— En la villa de Madrid, a 6 de Agosto de 1914, ante el infrascrito Notario, comisionado por el Ilmo. Sr. Provisor para instruir este expediente, comparece la novia y, juramentada, dice: Que es y se llama Doña Maria Julia Martínez y Marañón, natural de Madrid (S. Justo), diócesis de Madrid, de 21 años de edad, de estado soltera

hija natural de D. Julio Martínez de Velasco y de S.ª Hilaria Marañón García; dif.ª: naturales Madrid y de Marañón "Lana" que reside en Madrid ~~hace~~ siempre: viviendo todo el tiempo en la calle de Carranza n.º 11

Según el testimonio de la Figura 5 la madre de Julia, Hilaria, murió tempranamente de un cáncer, no así su padre según consta en el documento de la Figura 4, ya que José Martínez de Velasco no fallecería por fusilamiento entre el 22 y 23 de agosto de 1936, una vez iniciada la Guerra Civil Española. Además, y según el testimonio de la Figura 6, Juan fue a pedir la mano de Julia a su padre José a su residencia oficial sita en el Paseo de la Castellana 19, y no a la vivienda de la calle Carranza 11, lugar en el que Julia fue a vivir con su “madrina” tras la pérdida de su madre Hilaria. Más aún, Juan Bautista Beltrá Navarro, marido de Julia y padre de Ramona Beltrá Martínez de Velasco, transmitiría de forma oral a sus hijos como fue rechazado inicialmente en la

petición de mano, ya que al parecer “Juan era poco para Julia” (Figura 6). Además, Ramona recordaba el nombre de uno de los testigos, amigo del novio. Entre otros datos no recogidos en este trabajo, Juan transmitió de forma oral a sus hijos cómo José Martínez de Velasco Escolar fue detenido en su palacete por un grupo de milicianos durante el mes de agosto de 1936, para llevárselo detenido a la Cárcel Modelo, lugar en el que sería fusilado pocos días después.

FIGURA 3. Documento en el que se declara que los padres de Julia eran solteros en el momento del nacimiento, siendo Julia hija natural de la pareja.

María Julia ^{1/2} e -
 nuncia hija de
 Julio Martínez
 y de Hilario Bonni

En la parroquia de San Juan y Pastor a los dieciséis
 días de mayo de mil novecientos veintiseis y tres, yo D. Jesús
 Pantoja, Pbro. con licencia del Sr. Causa Jansen, bau-
 tista solemnemente a una niña que había
 nacido el día diez del pasado a las once de la
 noche en la Calle de Canavero, número once,
 segun hija natural de D. Julio Martínez de
 Velasco, soltero y de D.ª Hilario Leonor y Ganes, sol-
 tera, el primero natural de Masclís y la segunda
 de Lesme, Loria. Abuelos paternos D. Luciano
 natural de Pungos y D.ª Plasa, de Santander, y
 maternas D. Cirilo, natural de la Puente, Loria,

FIGURA 4. Documento (Acta de Consejo para contraer matrimonio Juan con Julia) en el que en 1914 se da fe de que los padres de Julia han fallecido. La madre de Julia, Hilaria, probablemente ya habría fallecido de cáncer mientras que José Martínez de Velasco Escolar fue fusilado años más tarde en 1936 en la Cárcel Modelo de Madrid al inicio de la Guerra Civil Española. Además, se hace constar que Julia es hija legítima y no natural, lo que contradice al documento de la Figura 3.

Código Civil, para que contraiga matrimonio cuando lo tenga por conveniente con la Srta. Doña Julia Martínez Morón, de veintinueve años de edad, soltera, con residencia en Madrid, hija legítima de Don Julio y Doña Hilaria, disfuntos. En lo dice y firma con el Sr. Juan quien acordó que se entendiera la presente acta, de la que se expedirá certificar con el interesado, para lectura de la misma.

FIGURA 5. Testimonio escrito por Ramona Beltrá Martínez de Velasco, hija de Julia y única nieta superviviente a fecha 01.0.1.2022 de José Martínez de Velasco Escolar.

Durante su estancia en Madrid conocí a Julia Martínez de Velasco, hija de Don José Martínez de Velasco y de Doña Hilaria Morón, que vivían en la Castellana y donde muere Don Hilaria de un cáncer. Su única hija se va a vivir con su madre a la calle de Carranza nº 11 (existe la casa) y la casita donde está estudiando la carrera. Juan tiene su pajarito que saca al balcón todos los días y Julia sale a verlo. El pajarito que saca al Juan siempre en el bolsillo de los...

FIGURA 6. Testimonio escrito por Ramona Beltrá Martínez de Velasco, hija de Julia y única nieta superviviente a fecha 01.0.1.2022 de José Martínez de Velasco Escolar.

Con la vecindad entre Juan y Julia se enamoran
 y Juan va a ver al padre de Julia, Du. José Martínez de Velasco para decirle que quería casarse con su hija y quien era él; Du. José M. de Velasco le rechaza diciéndole que es muy poco para su hija.
 Sin embargo Juan y Julia se casan el 12 Agosto de 1914; en la edad de 24 años. La boda se celebró en la Iglesia de las Maravillas de la Plaza del 2 de Mayo de Madrid. 111. test. n. n. p. n.!

FIGURA 7. Testigo de la boda entre Juan y Julia. (a) Testimonio escrito por Ramona Beltrá Martínez de Velasco, hija de Julia y única nieta superviviente a fecha 01.0.1.2022 de José Martínez de Velasco Escolar. (b) Documento correspondiente a la boda procedente del Archivo Histórico Diocesano.

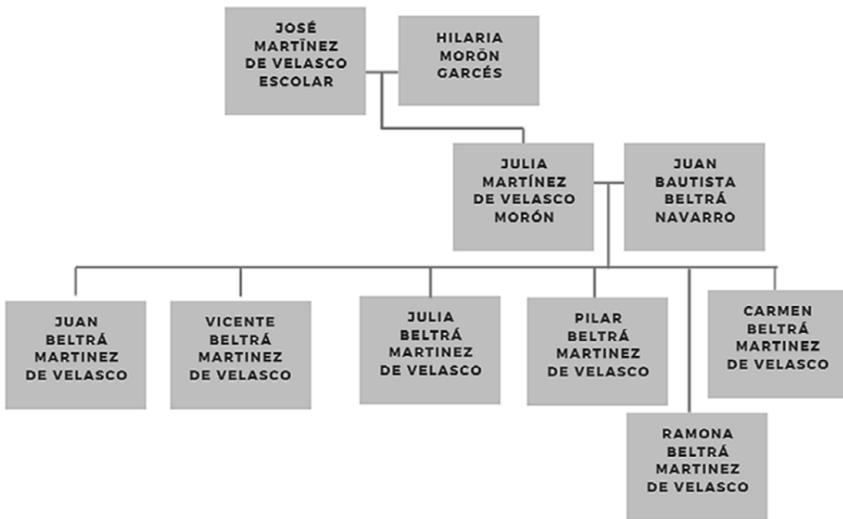
a
 Maravillas de la Plaza del 2 de Mayo de Madrid; sus testigos fueron Carlos Loizorri de Linan, Abogado y muy amigo del novio. Su primer destino profesional fue Palencia en 1914.

b
 Testigo 3.º En Madrid, a 6 de Agosto de 1914 comparece ante mí el testigo de información que manifiesta ser y llamarse D. Carlos 5.º de Loizorri Linan, de 27 años de edad, de estado soltero de profesión empleado, habitante en Jorge Juan 12. Juramentado, dijo: Que conoce a los contrayentes, a él el novio y a ella la novia, viviendo ahora en el lugar de...

3. RESULTADOS

Uno de los argumentos de más peso en este artículo es el hecho de que al realizar la búsqueda en la base de datos del Archivo Histórico Diocesano, sobre el matrimonio entre Juan Bautista Beltrá Navarro y Julia Martínez de Velasco Morón se encontró en todos los documentos consultados que el padre de Julia es *Julio* Martínez de Velasco ¿Por qué este cambio de nombre? ¿por qué se cita en todos los documentos que la vivienda de Julia era la situada en la calle Carranza 11 como atestigua su hija Ramona? Posiblemente, el hecho de que los padres de Julia estuvieran *solteros* concibiendo a la niña a finales del XIX, llevó a que su presunto padre, José Martínez de Velasco, se cambiara el nombre a Julio, y sólo pasara a su hija el apellido Martínez separándolo de Velasco: María Julia Martínez de Morón. Este nombre no coincide con el aportado por la única hija superviviente de Julia, Ramona Beltrá Martínez de Velasco. Además cuando se cita a los abuelos paternos de Julia, el del padre que era natural de la provincia de Burgos, se cambia el nombre pero no la procedencia.

FIGURA 8. *Árbol familiar “no oficial” de José Martínez de Velasco Escolar, si efectivamente fuera cierta la hipótesis de que él fue Julio Martínez de Velasco.*



El *cambio* de nombre de José Martínez de Velasco evitaría a José contraer matrimonio con una mujer que probablemente fuera humilde, concretamente con Hilaria, y así en un futuro le permitiría contraer matrimonio con una mujer de alta posición social, tal y como ocurrió al casarse con Josefina, lo que le ayudó en su carrera política. Además, el fallecimiento temprano de Hilaria, posiblemente le facilitó el cambio de identidad. Pese a ello Ramona, única hija *superviviente* del matrimonio entre Julia y Juan (Figura 8), aportó el dato - en una biografía sobre la figura de su padre Juan Beltrá Navarro (López García et al. 2019) - de que Juan se casó con Julia Martínez de Velasco Morón, y no con Julia Martínez de Morón, nombre de su madre que no reconoce (Figura 9). Más aún, los seis hijos de Julia se apellidaron Beltrá Martínez de Velasco, tal y como ocurre actualmente en el caso de Ramona.

FIGURA 9. José Martínez de Velasco (Izquierda), su hija Julia Martínez de Velasco Morón posando en su Primera Comunión (Centro) y vivienda de la Calle Carranza 11, Madrid (Derecha).



En resumen, de lo expuesto a lo largo del artículo, se puede concluir que *muy probablemente* Julia Martínez de Velasco Morón fue hija del político español José Martínez de Velasco Escolar, teniendo *seis nietos* a los que no llegó a conocer en vida, uno de ellos aún con vida a fecha de 01.0.1.2022: Ramona Beltrá Martínez de Velasco.

4. AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la persona encargada del Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Sra. Isabel, por su amabilidad y apoyo durante la búsqueda de documentos. También a la Iglesia de Nuestra Señora de las Maravillas y la Parroquia de San Ildefonso y de los Santos Justo y Pastor de Madrid, por su ayuda. Agradezco a Ramón Manuel Gonzalvo Mourelo, Doctor en Historia y Catedrático Numerario de Bachillerato y Profesor de Educación Secundaria y Bachillerato en el IES Isabel de España (Las Palmas de Gran Canarias) y Octavio Ruiz-Manjón Cabeza, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada y de la Universidad Complutense de Madrid, quienes en 2014 me animaron a indagar sobre la figura de mi *bisabuelo*, José Martínez de Velasco Escolar. Finalmente, agradezco a Cristina Lahoz Magdaleno sus comentarios, razonamientos y entusiasmo, animándome a llevar a cabo la investigación sobre ésta “pequeña historia”.

5. REFERENCIAS

- Gil Cuadrado, L. T. (2006a). El Partido Agrario Español (1934-1936): Una alternativa conservadora y republicana. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7386/>
- Gil Cuadrado, L.T. (2006b). El Partido Agrario Español (1934-1936). Estructura Interna y Características organizativas. Sociedad y utopía: Revista de ciencias sociales N° 28, págs. 53-76.
- Iglesia Berzosa, F.J. (2007). Aranda de Duero durante el Franquismo, la ciudad soñada (1939-1975). *Estudia investigación 22. El Siglo XX en la Ribera del Duero: Del Duero Sosegado al Duero Apresurado*. <http://bit.ly/3qyIFjX>
- López García, M., Muñoz Peña, N., Ortiz Fernández, F., Ortiz Fernández, J. (2009). *Novelda del Guadiana. Pueblo de Colonización Extremeño*. Cultivalibros, Colección Vegas Bajas, Cultiva Comunicación SL.
- Martínez de Velasco Escolar, José. (30-12-2021). *Senado de España*. <http://bit.ly/3zdYi4w>
- Preston, P. (2011). *El Holocausto Español: Odio y Exterminio en la Guerra Civil y Después*. Random House Mondadori.

- Robledo Hernández, R. (2006). Los Ministros de Agricultura de la Segunda República: política y sociedad en la España del siglo XX. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Centro de Publicaciones, Madrid.
- VV.AA. (2006). Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía IX, Años 2005-2006, pág. 234.
<http://www.ramhg.es/index.php/boletin/anales> Press

CARTAS PROVENIENTES DE LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA EN LA ERA DIGITAL.

CARMEN LAURA PAZ REVEROL

*Academia de Historia del Estado Zulia, Venezuela
Universidad de Sevilla, España*

1. INTRODUCCIÓN, CONTEXTO Y PRETEXTO.

EL PRESENTE ARTÍCULO busca reflexionar sobre diferentes temáticas a partir de un conjunto de cartas epistolares enviadas a la autora por su padre cuando ha estado fuera de su tierra natal ubicada en un caserío indígena en el Municipio Guajira, Estado Zulia, Venezuela. Contar sueños, escribir cartas, enviar audios, hacer llamadas por teléfonos en alquiler se han constituido en vías para mantener una constante comunicación con los familiares que habitan fuera del territorio de la Guajira.

La autora pertenece al pueblo wayuu, nació en Sinamaica, capital del Municipio Guajira. Ser wayuu es nacer de un vientre wayuu que te permite la adscripción al pueblo wayuu, otorga un ei'rrükü o clan matrilineal, en su caso es del ei'rrüku Iipuana, cuyo ancestro mítico común, es el *müshale'e* o caricare, (*Milvago chimachima*). En los clanes matrilineales se reconocen los antepasados femeninos que trazan las líneas de parentesco y la pertenencia al pueblo indígena. Jamás se propuso migrar, pero no es la primera que lo hace, porque ha habido cambios notorios en la vida de los wayuu en su propia tierra. Sin embargo, tal como dicen las personas de su pueblo indígena uno es de la tierra donde yacen los huesos de sus antepasados y a pesar de la diáspora siempre se mantiene la vinculación con la tierra de la Península de la Guajira. La vida de los wayuu está ligada a la madre tierra (mma), de ella se nace y hacia ella se va al morir en un ciclo que se repite hasta la eternidad. (Paz Reverol, CL, 2018)

Los pueblos indígenas constituyen el 2,5% de la población de la República Bolivariana de Venezuela y hay más de 50 grupos indígenas distribuidos a lo largo y ancho del territorio nacional. Según el informe de la Alta Comisionada de las Naciones Unidas, los pueblos indígenas enfrentan los mismos desafíos a sus derechos humanos que la población en general tanto individualmente, a menudo de manera desproporcionada y/o diferenciada. También enfrentan desafíos a sus derechos colectivos como pueblos indígenas (UN, 2019). Los wayuu son un pueblo indígena ubicado entre Colombia y Venezuela. Ocupa la totalidad de la Península de la Guajira. La Guajira es una zona que tiene zonas áridas, semiáridas y, hacia el sur, semi-boscosa. La época de lluvias es breve pero fuerte -octubre y noviembre- y la estación seca es prolongada, diezmando los rebaños y la vegetación y afectando los seres humanos.

El pueblo wayuu ha tenido forzosamente que moverse, fue un pueblo guerrero al que la antigua dominación nunca pudo doblegar, reconocidos por las autoridades monárquicas como la “nación guajira”, y hoy son un pueblo itinerante, ahora están haciendo contracción para el lado colombiano por causa de la crisis que se vive actualmente en el lado venezolano (Paz Reverol, 2017; Paz Reverol, 2021). Los pueblos indígenas están en constante riesgos y amenazas, es importante destacar que ya un viajero llamado Henry Candelier (1994) en el siglo XIX afirmó que los wayuu iban a desaparecer, hoy por hoy continua la resistencia wayuu, en la que se observa mucha vulnerabilidad en los mismos por las actuales circunstancias que se vive en los estados-nación en los que están inmersos, especialmente les ha afectado la crisis humanitaria que enfrenta Venezuela.

La situación humanitaria ha perjudicado desproporcionadamente los derechos económicos y sociales de muchos pueblos indígenas, especialmente sus derechos a un nivel de vida digno, incluido el derecho a la alimentación, y su derecho a la salud. El cierre de las fronteras de Venezuela tuvo consecuencias graves en los grupos indígenas cuyos territorios tradicionales se extienden a ambos lados de la frontera, como los wayuu, yekuana, warao, etc. (UN, 2019)

Hay violaciones de los derechos colectivos de los pueblos indígenas a sus tierras, territorios y recursos tradicionales. Han perdido el control

de sus tierras, incluso debido a la militarización por parte de los agentes del Estado. Su presencia ha provocado violencia e inseguridad en sus territorios en los últimos años, a lo que se suma la presencia de bandas criminales organizadas y grupos armados. El hecho de no consultar a los pueblos indígenas sobre estas actividades constituye una violación de su derecho a la consulta. (UN, 2019).

En los aspectos relacionados con lo digital y al acceso al internet, el Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas aprobó una resolución no vinculante en la que considera que el acceso a internet es considerado por Naciones Unidas como un derecho humano. En esta resolución se hace notar que el ejercicio de los derechos humanos, en particular el derecho a la libre expresión en internet es un asunto de interés creciente, debido al ritmo de desarrollo de tecnologías que permiten a los individuos en cualquier parte del mundo, hacer uso de ellas para informarse y comunicarse (UN, 2016). Asimismo, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, aprobada en el año 2007, incluye en una mención particular en su artículo 16 acerca de su derecho a acceder a todos los medios de información “los pueblos indígenas tienen derecho a establecer sus propios medios de información en sus propios idiomas y a acceder a todos los demás medios de información no indígenas sin discriminación”. (UN, 2007).

Es así como en el caso venezolano está limitado el acceso de las personas al internet, aunado a ello es necesario aclarar que la velocidad de la internet está disminuyendo paulatinamente, debido a la falta de inversión en infraestructura, por ello han surgido empresas privadas que ofrecen el servicio en otras monedas extranjeras y los costos son elevados e inaccesibles para la mayoría (UN, 2019).

De igual manera, las TICs han producido cambios que han sido desiguales tanto a nivel de lo global, en lo generacional como en lo individual. De la misma manera, ha multiplicado las interacciones grupales e individuales. Ahora bien, los cambios son tan rápidos que marcan un ritmo de vida exigente que a veces es difícil de alcanzar, sobre todo para los adultos mayores y aquí podríamos agregar a los pueblos indígenas. Ellos no crecieron en la era tecnológica y con la rapidez de los cambios

y la innovación constante queda, un número creciente de ellos, excluidos (Paz Reverol, et al. 2016)

En Venezuela la utilización de las redes sociales por muchos componentes de la población es limitada. En el caso de los adultos mayores se ha destacado que tienen diferentes motivaciones para usar las tecnologías de la información, de ellas la más utilizada es la de la comunicación con sus familiares tanto del entorno más cercano como los que por una u otra razón se han distanciado. De igual manera, hay barreras, miedo a usar la tecnología que impiden a veces el uso de la tecnología y limitan la interacción (Paz Reverol, et al., 2016). En el marco de este contexto he recibido cartas en diversos años y se analizarán como sigue a continuación.

2. METODOLOGÍA

Se trata de un ejercicio antropológico en el que interpretan una serie de cartas en una doble dimensión de análisis. Se hace la lectura desde la perspectiva de un familiar wayuu que habitan en el contexto de la Península de la Guajira y, se realiza un análisis desde la teoría antropológica relacionada con las migraciones, la dinámica dentro del territorio wayuu y la importancia de reconocer la pertenencia a un pueblo indígena en los recorridos migratorios. El método que se utilizó fue el de la auto etnografía o etnografía desde si misma en un constante diálogo con un conjunto de cartas epistolares enviadas por un miembro del pueblo wayuu. El trabajo con esta correspondencia incorpora muchas palabras en el idioma wayuunaiki que agrega una dimensión hermenéutica específica a esta investigación, que implica la transcripción de la caligrafía y el esfuerzo por sostener una mirada antropológica con una visión desde la cultura, ya que se interpretan prácticas culturales desde la perspectiva de un actor social de la cultura wayuu por lo que no se deben tratar los diferentes aspectos como sobreentendidos por la misma pertenencia de la autora al pueblo indígena.

De este modo se recopilieron durante años varias cartas dirigidas a la autora por el padre de esta, es importante aclarar que todas son digitales, todas llegaron por correo electrónico y se fueron guardando por meses

y luego por años, en sí no obedece a ninguna lógica de clasificación archivística.

Las cartas se organizaron para el análisis en dos fases, según los años en las que fueron enviadas. En la primera fase corresponde a los años 2007-2011, es un conjunto de 31 cartas. La segunda fase 2020-hasta la fecha, son 7 cartas. Se hace la lectura de las 38 cartas mediante una lectura vertical y luego transversal. Se describe de modo general la información recabada, con el apoyo de notas descriptivas. Se identificaron y organizaron en temas similares. Se elaboraron las tipologías y se realizaron esquemas de clasificación relacionados. Se desarrollaron los siguientes códigos: territorio wayuu, lluvias, sequías, inseguridad, desabastecimiento e inseguridad alimentaria, primer velorio, segundo velorio, crisis económica, cambio climático. Se codificaron los datos. Se separó la información formando grupos de segmentos por cada código. Se leyó repetidamente el material por tipos de códigos. Se interpretaron los resultados y se elaboraron conclusiones con el apoyo de notas metodológicas.

3. INTERPRETACIÓN DE LAS CARTAS

Héctor José Paz González, es el autor de las cartas, nació en Carraipía, Colombia un 01 de marzo de 1944, a los 15 días de nacido su madre lo trasladó al sector La Punta, Estado Zulia, Venezuela. Allí lo reconoció su padre y le puso otro nombre diferente al que le habían puesto en Colombia que era José Gregorio González. Su progenitor le agregó su apellido, le cambió su nombre, también en el registro de nacimiento le registraron otra fecha de nacimiento a 16 de marzo de 1944, es decir, una persona con dos identidades totalmente disímiles, pero ha prevalecido en este tiempo su identidad como venezolano.

No obstante, hay un detalle que siempre le ha llamado la atención a la autora y es que Héctor José siempre celebra su fecha de cumpleaños el 01 de marzo y no el 16 como aparece en su documentación venezolana, se enfatiza este hecho de la vida de este actor social para evidenciar las complejidades de la binacionalidad del pueblo wayuu. Siguiendo con la descripción del autor de la correspondencia es el menor de 3

hermanos, pertenece al pueblo wayuu, su eirrükü o clan matrilineal es Uriana cuyo ancestro mítico común es el tigre. Fue Perito Agropecuario en una institución relacionada con la investigación en ganado vacuno. Ha tenido dispositivos móviles, pero los ha perdido, se los han robado por lo que decidió no adquirir ninguno más.

Es importante puntualizar que la concepción de familia wayuu es extensiva, por lo que cada comunicación informaba sobre algún miembro de la familia, los más cercanos, los más lejanos, los que se han visto y los que tienen tiempo sin verse. (PGH, 11/12/2007). Se añaden las fechas de felicitaciones por cumpleaños, semana santa, día de la madre, navidad, año nuevo. (PGH, 21/12/2007).

En las cartas Héctor José revela su preocupación por la adaptación por parte de nosotros al nuevo espacio sin “olvidar el terruño” ni dejar de ser wayuu. (PGH, 03-01-2008). Por ello trata de ser detallado en la descripción de diferentes tipos de eventos históricos, religiosos, elecciones, tal como la inauguración de la Biblioteca María Calcaño, la inauguración del Metro de Maracaibo, la celebración de la Virgen del Carmen, Chiquinquirá (PGH, 01-02-2008)

Hay periodos de inundaciones en la cual se daña la cosecha, se pone en riesgo la vida de los animales. (PGH, 01-12-2008). En cambio, hay época de lluvias con reporte de buena cosecha y bonanza entre los wayuu, las salinas se llenan de agua. Hay suficiente lluvia para irrigar la tierra. En este tipo de periodos de lluvia los wayuu son muy felices y agradecidos con mma que es la tierra, una deidad femenina y Juyá que es la lluvia, una deidad masculina, ambos son esposos según los mitos cosmogónicos del pueblo wayuu. (Pocaterra, 1985)

En la época de bonanza, luego de las lluvias Héctor describe que:

La salina está pintoresca por la llegada de las garzas. Estas aves pescan diversos animales acuáticos en las charcas y en el espejo de agua que quedan nadando en la parte más baja. La gente en expectativa para iniciar la recolección de la sal; muchas familias se benefician, algunos de antemano toman al “fiao” (crédito) cualquier cosa, viene la bonanza. (PGH, 01-02-2008).

Hay periodos en que los pronósticos de lluvias son fallidas. Sigue la sequía en el territorio wayuu. 19/11/2008, la carta siguiente amplía la información:

El verano no pasa, sino que vive aquí. Lo digo porque la anterior estación lluviosa efectivamente fue enana: octubre por lo menos llovió algo, noviembre pasó seco y las cabañuelas de enero ¡fuera! La tierra guajira se retuerce como un pez fuera del agua (viento y arena es lo que hay.) Desde luego, tal situación golpea a muchos, que hasta el pájaro “UTTA” vulgarmente llamado “Pico Gordo” o “Aguanta Piedras” (*Coccothraustes coccothraustes*) lo vieron por ahí buscando algo (agua). ¡Ojalá llueva! (PGH, 28-02-2010)

La primavera o iwa suele describirla del modo siguiente:

Hoy, cuando el sol irradia la gran luz detrás de los celestes peces de Aries, empieza la primavera, los cujíes (*prosopis juliflora*) con platanitos flacos, la salina repleta de sal que indica que no ha caído una gota de agua del cielo; pero ya viene mayo con su brisa perfumada, puede ser que esta estación no se vaya en blanco, ya vendrán garuas o lloviznas, hace falta para refrescar el ambiente primaveral en la tierra guajira (PGH, 24-04-2009).

En la sequía suele haber incendios creados por la mano humana que suelen ser devastadores trayendo pérdidas materiales, de animales. (PGH, 01-02-2008).

La estación seca es descrita del modo siguiente. “Hoy, radiante el cielo, con un sol de mediodía que restalla contra la arena y los cujíes, *la tierra arde*, de no ser por los alisios el clima sería inclemente y cruel; en cambio se torna dócil y fresco por la brisa que sopla constantemente del Mar Caribe. (PGH, 14-03-2008; 15-05-2008). Esta presente una personificación de la estación del verano, cuando llega “tío verano, viene con un saco casi vacío a cuesta, siempre trajeado con pobreza antigua y la camisa rota”. A pesar de esta descripción siempre se ve el terruño desde una visión optimista “– Ahora bien – vivimos, no en un mundo perfecto, sino en el mejor de los mundos posibles y en honor a la verdad tan sólo podemos emplear bien el presente”. (PGH, 19-02-2011)

Hay algunas señales que los wayuu interpretan en relación con el medio ambiente, al clima. Uno de los sabios afirma que “en la cerca de su casa posó recientemente el pájaro negro con el vientre blanco (guaco,

Herpetotheres cachinnans) es indicio de lluvia finalizó”. Otro sabio señaló que los loros mangleros (*Psittacidae*) surcaron el horizonte sabanero con gran algarabía (los loros mangleros no imitan la voz humana) –. (PGH, 19-11-2008). Tomas García (Kautajanashi) reseñó que últimamente, la luna está de canto hacia la región de “Costa”, refiriéndose al Sur del Lago de Maracaibo, caerá agua. Otros más osados refirieron la falsa premisa de que llovería a cántaro por la ira de “Juyá” contra Chávez, según estos charlatanes el personaje mitológico es “escuálido”, palabra que se utilizaba para desvalorizar a quien se oponía el presidente ya muerto en el año 2013.

Muchas veces el verano llega para quedarse de forma permanente:

Estoy en el mismo sitio, sobre la misma tierra – “La Guajira”, antigua Páez- hoy es, una tierra maltratada por un desbordante verano. El verano (El niño) en sus andanzas por América Latina. (Haití, Chile y quizás otros países) se deja ver con sus tres acompañantes que son sus parientes: “Terremoto”, “Maremoto” y “Tembleque” -murieron inocentes. ¿Culpables? – La naturaleza divina. – La naturaleza da siempre una forma imperfecta. – Lo hecho, hecho está, la cuestión es no decaer, el panorama puede estar gris y nublado, todo pasa, en cualquier momento veremos salir el sol de nuevo. – Recordemos las palabras de San Francisco de Asís: “Que Dios me conceda serenidad para aceptar lo que no puedo cambiar, valentía para cambiar lo que sí puedo y sabiduría para ver la diferencia” (PGH, 19-03-2010)

La resiliencia fue necesaria en el año 2010 pues la estación de lluvia causó estragos a los pobladores del territorio wayuu. Esta carta fue titulada como “*La ira de Juya*”, Juya es la deidad de la lluvia, es masculino, móvil, es polígamo (PGH, 20-12-2010).

El prolongado período lluvioso y la desbordante inundación ocurrida en la subregión Guajira es rara, apenas lo hemos visto en leyendas que narran la vida y hazañas de dioses mitológicos entre los Wayuu. ———
—La principal fuente de las leyendas de los mitos son los Jayechii cantados en la época oscura, que versaban sobre seres sobrenaturales, elementos de fuerzas oscuras, o que se parezcan (Puloui, Keralia’a, Wane’asatai’i, Wui’i, etc.). Después de la época oscura los Jayechii trataron sobre fieras donde tuvieron un papel importante los perros. ———
- siguió la épica perteneciente a los Jay3chii de la época heroica (guerras entre clanes). ——— Los jayechii refieren muchos aspectos sobre la mujer (majayura/señorita), ésta se remonta a la época del romanticismo wayúu (tardío en relación con la época del romanticismo en Europa y América), siguen rancheras y vallenatos verracos.

-Retomando el tema de la lluvia, Puloui ... Wui`i, etc. Siempre incurre en faltas o travesuras ingeniosas que provocan la irritación de Juyá (Deidad Lluvia, hipermasculino) – Juyá es de bien, pero sencillamente no cuenta con tecnología satelital, ni bomba inteligente en su armería, arrasa con todo y contra todos, se cobra la deuda y se queda con los vueltos (PGH, 20-12-2010).

Pasadas las lluvias que inundaron el territorio wayuu, una de las cartas da cuenta de

...del mal sabor de la crítica situación causada por la lluvia y las inundaciones, nos encontramos reflexionando sobre la pasada irregularidad. En línea general nos parece terrible, dolorosa, injusta o innecesaria. Abundan opiniones, tanto de religiosos y hasta Científicos: a) Que son sólo momentos de prueba que Maleiwa envía para repicar la campanita (Peter Pan), para que chille Pepe Grillo (Pinocho) o para despertar la voz de la conciencia de los Wayuu y Alijuna (no indígena). b) Efecto invernadero y calentamiento global. Cualquiera que sea la interpretación dada, nunca será correcta ni completa. Ahora bien, recuperado los espacios La casa limpia y nuevamente ordenada, invita al reposo, la meditación, la lectura. (PGH, 24-01-2011)

En los periodos de lluvia atacan determinadas enfermedades como resfriados comunes, pero hay otras como el dengue causado “por el mosquito patas blancas” que ha afectado la salud de algunos miembros de la familia (PGH, 21-12-2007).

El calentamiento global del planeta genera muchas preocupaciones en este actor local wayuu por el impacto que genera en su hábitat y territorio indígena:

De este lado del Atlántico, en el umbral del fin de la primavera, el clima que reina no es propio de la época, no concibo este disparate, jamás se había visto un bochinche temporal durante la primavera. – Un cielo encapotado de nubes oscuras que amenazan lluvia. – Un sol que desprende tibios e incendiarios lengüetazos sobre el suelo guajiro. – Es un contraste que se debe al calentamiento global. Algunos rayos ultravioletas de corta longitud de ondas se cuelean por los agujeros de la atmósfera y alcanzan el suelo, la tierra arde, el hielo del Ártico se derrite, ya no es lo mismo.

Todo esto tiene su efecto invernadero, algunos animales se desplazan, emigran porque su hábitat se ha alterado. – La gente pasa de una semana sin gripe a otra siguiente con gripe... para variar. (PGH, 17-06-2011)

La furia del viento o Joutai causa serios inconvenientes a los pobladores cuando los turistas van a los sitios turísticos de la Guajira.

“Si no es la ira de Juyá, es la furia de Joutai”. Lo que sí se ve clarito es que son terribles los dos. Durante los carnavales de 2011, justo la semana de un bochorno temporal, las personas que viajaban por placer a los paraísos naturales de la sub-región Guajira, caían como palomitas en bebederos.

Los renteros de ranchos y enramadas se babeaban y le bailaban los ojos cuando notaron que se dispararon los precios de los alquileres, olímpicamente la pelota (de billetes) sería grande. Pero, a fin de cuentas, la realidad fue otra. – Una borrasca de vientos, oleajes gigantescos y unas mareas violentas espantaron a los flamantes visitantes. Siendo así, los planes fueron a dar al congelador. – Los estudiosos de la mitología wayuu, quedan en deuda con los afectados, ellos piden una explicación. – Yo paso agachado. Lo único que sé es que nada sé... (Socráticamente). (PGH,21-03-2011).

A pesar de que en algún momento los planes de los turistas puedan verse afectados por fenómenos meteorológicos y atmosféricos este actor social confía plenamente en las potencialidades turísticas de su territorio dividido entre Colombia y Venezuela:

La brisa caribeña, el calor del trópico, la luminosidad del horizonte, el color del cielo convierte a la Guajira en uno de los mejores destinos cercanos, a la hora de viajar. – El Puente Guajira Venezolana, el desbordante Paisaje de la Laguna de Sinamaica, la espesura verde y otros matices de la costa de Caimare, las cumbres del cerro La Teta (Teta de la Guajira) y Los Montes de Oca, es un regalo gratificante a la vista, antes de ver el abisal o profundidades oceánicas (PGH, 14-04-2011)

Los wayuu realizan dos prácticas de enterramientos, conocidas como primero y segundo velorio (Paz Reverol, 2018). En el primer velorio se entierra el cadáver de la persona fallecida. Las cartas me dan cuenta de fallecimientos sensibles para la familia, de la realización de los velorios, de los pésames y acompañamientos necesarios.

Luego de este suceso del velorio, se acostumbra a visitar de modo frecuente las tumbas de los fallecidos, por el día de los muertos, por fin de año y si la muerte es reciente cada mes. Se acostumbra a comer juntos en el cementerio, especialmente si las tumbas están en las tierras de la comunidad. Transcurridos unos años se hace el desentierro, se limpian

las osamentas, se hace una reunión colectiva y se vuelven a disponer las osamentas en un osario individual o grupal. (Paz Reverol, 2018) Las cartas me refieren sobre diversos acontecimientos tales como las misas anuales realizadas por los parientes fallecidos/as, las visitas recurrentes al cementerio, lo que hacían allí, los familiares que vieron allí (PGH, 21-12-2007; 01-02-2008)

Los segundos enterramientos en la Guajira son importantes realizarlos para guiar “el camino de los indios muertos” (Perrin, 1992):

Presumo que durante el año 2007 hubo bonanza y buena cosecha, porque entre mito y rito existe una gran expectativa de los Wayuu con mira a la realización de eventos relacionados con el segundo velorio de los residentes en Jepira, para preparar la partida de algunos hacia el cosmos o espacio sideral por *el camino de los indios muertos*; otros se quedarán en tierra de distinta forma y manifestándose de una u otra manera. (PGH, 03-01-2008)

Hay una preparación previa que puede durar años, las cartas señalan que los segundos velorios suelen realizar de enero a junio. Una de las cartas señalaba “para el 05-01-2008 está previsto sacar los huesos de Cataure, un hijo de tía Auxilia; los Semprún y otras familias tienen su lista de candidatos (a desenterrar”. Es costumbre llorar de nuevo, todas las mujeres que van llegando deben llorar con los allegados del/de la difunto/a desenterrado/a. Los varones suelen reunirse y realizar juegos como dominó, cartas, etc. (PGH, 03-01-2008)

El mes de enero es un mes preferente para la realización del segundo velorio wayuu porque hay “la creencia de que en el lapso Enero-marzo es la única época de los doce (12) meses en que el espíritu de los huesos de los muertos sonríe, son amables y cordiales con los vivos. Esta armonía es aprovechada para la realización del segundo velorio, o lloro de los huesos de familiares muertos” (PGH, 02-02-2009):

Enero el mes escogido por los Wayuu para llevar a cabo las ceremonias del lloro de los huesos, opinan los ancianos wayuu que es el momento ideal, es cuando la madre tierra irradia energías positivas y el resto de los muertos son accesibles porque están en un punto sano o neutro (ANEMIASU-JIMATUSU), asimismo los vivos con la mente en sintonía con la cordialidad han pasado las lluvias y los animales están gordos. Siendo así, se han iniciado puntualmente las programaciones

relacionadas con los eventos del segundo velorio de los familiares ya fallecidos... (PGH, 16-01-2008).

Es muy importante resaltar que los parientes vivos adquieren un compromiso cuando fallecen sus familiares de realizar el rito del segundo velorio wayuu, luego de cumplir el compromiso las personas están más tranquilas de haberlo realizado, al respecto “Tía Auxiliadora está satisfecha porque ya salió de eso, está ahora con la cabeza fresca por el deber cumplido, refirió que ya se puede morir”. Aunque suene funesto y quizás no compartido con alguien distante del grupo familiar, la realización del segundo velorio de los familiares muertos libera a los familiares vivos de dicha deuda. (PGH, 16-01-2008).

Es necesario explicar, según la cosmovisión wayuu, que los mismos consideran que los espíritus de los wayuu muertos permanecen en Jepira, este lugar es donde van los wayuu al morir. Al cabo de unos años hay una segunda muerte en dicho paraíso para viajar al espacio sideral que en wayuunaiki se llama atamuinree y hay un retorno a la mma o la madre tierra, pero Héctor José haciendo uso de su imaginación aporta una invención para relacionar su representación de que las almas no benevolentes al regresar a la tierra atacan por medio de las nuevas tecnologías:

El espíritu de los huesos de cada uno de ellos intentará salir de Jepira hacia el espacio sideral, por el camino de los indios muertos, y después retornarán a la tierra en forma de lluvia... agua... vida. Si algún espíritu falla en el intento quedará como filibustero por los mares y vagabundeando sobre la tierra, se manifestará en forma de enfermedades, hambre, sequía, inundaciones, etc., para molestar a todos aquellos que se mueven dentro de la aldea global. Se meterían en el cuero del internet para mostrarles a los jóvenes el lado maligno de la tecnología... brindarles las informaciones demoledoras del alma humana. PGH, 17-06-2011).

Esta relación entre el internet y los espíritus de wayuu muertos que quedan atrapados "en el cuero del internet" me ha parecido importante destacarla, porque las interpretaciones que tienen los wayuu es que dichos espíritus regresan en forma de hambre, enfermedades que afectan a los seres vivos, tanto hombres como animales (Perrin, 1992).

Señalan las correspondencias sobre la inseguridad en el territorio por la presencia de grupos irregulares armados en el territorio wayuu, al respecto dice:

Venezuela limita por el oeste con la FARC, presuntamente es un estado paralelo con leyes propias que se suelen cumplir. Otros opinan que no solo limitamos, si no que convivimos con ella. (PGH, 09-02-2008)

Se añaden otras problemáticas que convierten el territorio wayuu en un sitio neurálgico en la que

“abundan los acreedores (prestamistas de poca monta, turcos, mayoristas, paracos águilas negras de alto vuelo, paraquitos). Decidle que no estoy y si estoy no me has visto, es una de las salidas más ingeniosas, pero le puede salir caro a quien osa hacerlo”. (PGH, 10-01-2010).

Se debe añadir que es una especie de mundo no conocido, en el que habitan varios grupos irregulares dedicados a la delincuencia, al cobro indebido, al robo además de los funcionarios policiales que se hacen amigos de estos grupos delictivos. Héctor afirma que se denomina “el mundo de los bajos fondos, donde hay malandros, cobravacunas”. Existen “los amigos de los amigos” que son la misma gente de las comunidades y policías de ½ pelo que saludan a los irregulares como hermanos del alma”. (PGH, 10-01-2010)

Las cartas describen haciendas o fincas en la zona fronteriza que se encuentra una “ubicación neurálgica”, es decir, con presencia de irregulares que les impide ir de modo frecuente a su territorio, lo que les impide realizar sus actividades de producción agrícola y pecuaria. (PGH, 01 de febrero de 2008).

Relata sobre la inseguridad en la ciudad siguiendo una “ley de la selva”, habla sobre algunos miembros de la comunidad indígena han sido acribillados, asesinados, asaltados en la ciudad o los delincuentes han robado sus vehículos para luego pedir un pago para rescatar dichas unidades. (PGH, 11-12-2007; 09-02-2008). Fue el caso de uno de sus sobrinos quien sufrió un atraco, menciona que todo se rige por la ley del más fuerte. (PGH, 09-02-2008)

El emisor de las cartas refiere sobre algunos tópicos sobre remedios tradicionales para curar y prevenir las enfermedades, una de ellas es el uso de la bosta de vaca la cual se quema, para alejar las enfermedades:

Hay una creencia antigua entre los Wayuu que señala que la bosta de vaca quemada a manera de sahumero tiene la propiedad de espantar la peste y no hay mejor protección que el cagajón de ganado, pero el humo emana un olor desagradable. La sabiduría humana dice: de dos (2) males se elige el menor, por eso ahora, Lilia al llegar el ocaso solar se dedica a esa faena. El muchacho que le abastece de esas bostas se está llenando el bolsillo. Esta práctica no es magia negra ni brujería, mientras tanto dejadme consultar, después te diré lo que a buen juicio puedo discernir. (PGH, 14-03-2008)

Menciona el Ron de culebra para los traumatismos y dislocaciones de los huesos.

Sobre mejunje: “Ron de Culebra”. La creencia sostiene que, al meter el mencionado reptil en ron, sus propiedades cicatrizantes se pasan al líquido, que al ser tomado ayuda a recuperar rápidamente la fractura de hueso. Aquí hay disparidad de criterio en relación con el tema, unos opinan que la teoría se basa en la falsa premisa de que la bachaquera o Culebra Ciega tiene dos (2) cabezas, cuando en verdad lo que pasa es que la cola se parece a la cabeza. Supuestamente cuando esta culebra se corta con un cuchillo, las dos (2) partes se vuelven a unir por un pegamento que tiene su sangre. Según estos charlatanes eso no ocurre. (PGH, 14-03-2008)

La economía, la política, la cultura, la justicia del país también aparece en las cartas en un apartado llamado “Boletines” que son reflexiones e interpretaciones sobre distintos sucesos que acontecen en el país, por ejemplo, los procesos de paz en Colombia, nuevas hipótesis sobre la muerte de Bolívar, la inseguridad y la delincuencia, la inflación económica y el nuevo billete, las dificultades de conseguir efectivo en moneda de curso legal, el desabastecimiento de algunos productos básicos ya empezaba a ocurrir, entre otros temas. (PGH, 03-01-2008)

En cuanto a la economía del país, emulando al presidente Guzmán Blanco quien dijo en una oportunidad "Venezuela es como un cuero seco. Si lo pisas por un lado por el otro se levanta", así mismo la economía “está como un cuero de res seco, lo pisas por un lado y se te levanta por el otro extremo, así de sencillo, hay un desequilibrio, divisas

altas y baja producción de bienes y servicios, parece ser, que tiene una pata coja, por decir algo”. (PGH, 16-01-2008).

Ya en la primera fase de las cartas señalaba que había desabastecimientos de algunos productos básicos: “el desabastecimiento está en un vaivén”; “Bibisha (esposa) con suma preocupación por el acentuado desabastecimiento de alimento” “Por culpa de unos corruptos, banda de especuladores y contrabandistas que ahora son ‘ricos nuevos’ el desabastecimiento ha tomado dimensiones gigantescas originando kilométricas colas para comprar cualquier cosa. No critico la condición de rico nuevo, lo grave es el medio utilizado para alcanzarlo”” (PGH, 03-01-2008; 01-02-2008;09-02-2008).

En la segunda fase de las cartas refiere sobre el alto costo de los alimentos y sobre la crisis económica, alimentaria y monetaria, pero su tono es empático comparando con la crisis que es más profunda en el mundo:

La crisis económica en la Guajira: quizás en el mundo es más profunda. He aquí algunas reflexiones.

Crisis monetaria: La plata es lo que menos vale, pero es lo que más cuesta. – Me refiero a la plata líquida y circulante. ¿La plata se acaba? – No se acaba, sino que cambia de dueño. De lado del Zulia tener efectivo es muy significativo, porque en un punto de venta, hay que pagar con usura 100% o más.

Crisis alimentaria: La hambruna es brutal. – Los costos de la comida pican y se extienden desencadenando un efecto dominó en el tablero. (PGH, 19-12-2020).

En dicha fase las cartas son menos frecuentes, se envían desde el caserío indígena con la ayuda de familiares ante la imposibilidad de moverse hacia las zonas urbanas por el alto costo de los pasajes, que se cobran en otras monedas extranjeras y la “dificultad del acceso a la moneda de curso legal” (Paz Reverol, 2021).

Hay temas que nos atañen como indígenas wayuu relacionados con la historia, la aprobación de la Ley de Idiomas Indígenas, cuando se aprobó la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas en el año 2007, el Reconocimiento del palabrero como patrimonio de la humanidad. 2009 (PGH, 01-02-2008)

Es muy crítico de las manifestaciones religiosas que le circundan cuando afirma “yo no soy quién para hacer objeciones de tipo mágico y religioso. Eso, es algo que cada día sé más y entiendo menos, no obstante, me preocupa que ciertos supersticiosos y algunos guías religiosos con aires de suficiencia provocan el caos en la mente de los creyentes... (PGH, 17-06-2011)

Los wayuu han sido un pueblo itinerante, que tienen mucha movilidad no sólo dentro del territorio de la Guajira sino también hacia las zonas urbanas. La importancia de las cartas, el envío de la palabra por escrito es lo que cobra relevancia en esta investigación que ya ha sido plasmada en las obras cinematográficas sobre el Pueblo Wayuu como “El Regreso” de Patricia Ortega⁴²⁸ y Shawantama’ana (lugar de espera) de Yanilú Ortega⁴²⁹.

En la ópera prima “El regreso” de la zuliana Patricia Ortega también muestra en dos momentos el significado de las cartas para los wayuu. El primer escenario donde aparece una carta epistolar no es nada idílico,

⁴²⁸ Título original: El regreso

Año: 2013

Duración: 107 min.

País: Venezuela Venezuela

Dirección: Patricia Ortega

Guion: Patricia Ortega

Música: Javier Pedraja

Fotografía: Mauricio Siso

Reparto: Daniela González, Sofía Espinoza, Laureano Olivares, Jessica González

Productora: Mandrágora Films Zulia C.A, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

Género: Drama | Basado en hechos reales

⁴²⁹ Título original: Shawantama’ana (Lugar de espera)

Año: 2012

Duración: 90 min.

País: Venezuela

Dirección: Yanilú Ojeda

Música: Elvis Martínez

Fotografía: Yanilú Ojeda

Género_ Documental

ya que la directora se propuso presentar al espectador el continuo hostigamiento que sufrían los wayuu de Bahía Portete de manos de lo que ellos llamaban “los encapuchados” hasta que tuvo lugar el ataque definitivo, es importante destacar que previo al asalto violento de estos grupos irregulares los wayuu enviaron misivas a distintas autoridades informándole de la situación de riesgo y alarma en la que se encontraban, pero estas cartas nunca fueron respondidas. (Paz Reverol; Fuentes Bajo, 2019:103). El segundo escenario se centra una niña wayuu llamada Shūliwala que huyó de esa zona de muerte y violencia para salvar su vida, en la vida de la ciudad muestra las dificultades que tuvo Shūliwala para sobrevivir en la ciudad, y tratar de comunicarse en un idioma totalmente desconocido para ella, como el español. Es así como aparecen nuevamente las cartas que intentó infructuosamente de enviar la niña a sus familiares desde la terminal wayuu Shawantama’ana. (Paz Reverol; Fuentes Bajo, 2019)

El documental Shawantama’ana muestra la dinámica del terminal de pasajeros particular de este pueblo indígena en la ciudad de Maracaibo, como primero fue en Ziruma, después en El Mamón y finalmente donde está establecido actualmente en el sector de la Bomba Caribe, en el norte de la ciudad de Maracaibo. Las encomiendas que se envían a la Guajira están muy ligadas al envío de cartas dirigidas a los familiares que están en la Guajira para saludarles, informarles de ciertos acontecimientos sea personales o laborales, la relación de los productos comestibles enviados, y la justificación de porqué aún no se viaja a la Península, es así como escribir cartas es un servicio que se ofrece en dicho lugar.

En el mundo de las tecnologías digitales, es importante saber que un pueblo indígena, valora las cartas escritas para comunicarse con entre sus miembros, especialmente la familia. En el documental Shawantama’ana uno de los que transporta las cartas y las encomiendas afirma:

Todavía hay cartas. La carta tiene más de 2.000 años, por más que vengan los celulares, por más que envíen mensajes, la gente no deja su cartica, siempre escribe cartas. La carta es más segura, mientras que el celular no lo es, además se descarga, hay que meterle saldo sino no envía (el mensaje). La carta no cuesta nada escribirla, se niega a desaparecer. La carta me guía, me dice lo que llevo.

Las cartas son indispensables para el reparto adecuado de las encomiendas en el territorio wayuu, al respecto el transportista dice:

Una carta me habla de esta manera. La carta es para fulano de tal, lleva dos chivos de tal color. La carta va dirigida a fulano de tal, lleva un saco de maíz, un saco de sal. Lleva cualquier encomienda, porque los sacos de atrás no me hablan, en cambio la carta sí. Una encomienda que viaja sin carta está propensa a perderse, porque no es un saco lo que yo llevo, llevo más de 30 sacos.

Las cartas escritas plasman la voluntad de la palabra hablada, de la oralidad que es característica de este pueblo indígena, tanto la escritura, como repartir las cartas, transportarlas, digitalizarlas para su envío requiere algunos esfuerzos, ganas de hacerlo, cumplir los acuerdos, no mentir, son intercambios, comunicaciones para el bienestar de las personas y de la comunidad.

La particularidad es de este trabajo el uso indirecto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación para seguir enviando cartas escritas a mano para mantener la comunicación entre los miembros de un grupo social. Para culminar este apartado cierro con una poesía del poeta wayuu Libio Suárez referenciado en el Documental Shawantama'ana: "Los caminos de mi tierra están tristes por tu partida. Wayuu regresa pronto que tus caminos te esperan para besar tus cuarteados pies"

4. conclusiones

Se concluye que mantener formas de comunicación escritas, orales, no necesariamente online son alternativas para el diálogo constante con comunidades alejadas de la tecnología, sin la posibilidad de contar con internet, servicios de mensajería instantánea. Es así como se aprovechan las tecnologías de la información y la comunicación de modo indirecto porque se envían fotos de cartas escritas a mano que luego se les saca fotos a las páginas y finalmente se envían a través de un correo electrónico y más recientemente a través de un usuario de WhatsApp, lo que permite seguir manteniendo el contacto gracias a la ayuda de otros intermediarios que facilitan la comunicación.

Las cartas de la Guajira permitieron recibir noticias de un miembro de la familia sobre la familia y noticias más relevantes del pueblo wayuu, de la geografía, del clima y del contexto país. Las mismas hicieron posible entrever un relato de la memoria histórica y colectiva de los tiempos y espacios desde la perspectiva wayuu de cara al comportamiento ambiental, social y político del pueblo wayuu.

Es importante destacar que hay formas de apropiación de las TIC's de modo directo o indirecto para interactuar con los familiares y amigos que no se encuentran en su entorno inmediato. Las cartas digitalizadas y enviadas por correo electrónico y por Whatsapp muestra el valor de la tecnología en su vida que al no poseerla y al no dominarla se recurre a otros familiares, amigos, allegados para combinar con formas tradicionales de comunicación.

Las cartas también ponen en escena el aspecto de la migración que implica la separación física del núcleo familiar original o ancestral, pero ello no necesariamente significa la ruptura de las relaciones familiares. Las tecnologías de la comunicación juegan un papel clave a la hora de posibilitar que, a pesar de la distancia física, las familias extensivas mantengan la comunicación, el conocimiento de lo que pasa en el territorio tradicional.

5. REFERENCIAS

Candelier, Henry. (1994). Riohacha y los indios guajiros. Ediciones ECOE, Departamento de la Guajira, Secretaría de Asuntos Indígenas.

Comunicación Paz González Héctor (PGH) 11-12-2007

Comunicación PGH 21-12-2007

Comunicación PGH 03-01-2008

Comunicación PGH 16-01-2008

Comunicación PGH 01-02-2008

Comunicación PGH 09-02-2008

Comunicación PGH 14-03-2008

Comunicación PGH 15-05-2008

Comunicación PGH 19-11-2008

- Comunicación PGH 01-12-2008
- Comunicación PGH 02-02-2009
- Comunicación PGH 24-04-2009
- Comunicación PGH 28-02-2010
- Comunicación PGH 19-03-2010
- Comunicación PGH 20-12-2010
- Comunicación PGH 24-01-2011
- Comunicación PGH 19-02-2011
- Comunicación PGH 21-03-2011
- Comunicación PGH 14-04-2011
- Comunicación PGH 17-06-2011
- Comunicación PGH 19-12-2020
- Ortega, Patricia. (2013) Película “El Regreso” Título original: El regreso. Mandrágora Films Zulia C.A, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
- Ojeda, Yanilú, (2012) Documental Shawantama’ana (Lugar de espera)
- Perrin, Michel. 1992. El camino de los indios muertos. Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Paz Reverol, Carmen Laura (2017) Pueblo Wayuu. Rebeliones, Comercio, Autonomía Una Perspectiva Histórica-Antropológica. Abya Yala.
- Paz Reverol, Carmen Laura. (2021). “La Medicina Tradicional Del Pueblo Wayuu En Tiempos De La Pandemia Del Covid-19” En: Puebla Martínez, Belén; Vinader Segura, Raquel (Coordinadoras). Ecosistema de una pandemia. Covid-19, la transformación mundial. Dykinson.
- Paz Reverol, Carmen Laura; Fuentes Bajo, María Dolores (2019). “Itinerarios culturales, espacio y femineidad en El regreso (2013)”. En; Oscar Lapeña Marchena (editor): El cine va de viaje. Université Paris Sud.
- Paz Reverol, Carmen Laura. (2018). Los Ritos De Muerte Y Dobles Enterramientos En El Pueblo Wayuu. Interacción Y Perspectiva. Revista De Trabajo Social. Vol. 8, Nro. 1. Pp. 67-92. Universidad del Zulia.
- Paz Reverol, Carmen Laura. (2016). García Gavidia, Nelly; Fernández, Jenniffer; Maestre, Gladys E. El uso de las TIC en adultos mayores en Maracaibo (Venezuela). Opción, vol. 32, núm. 12, 2016, pp. 169-188. Universidad del Zulia.

- Pocaterra, Jorge. (1985). Cuentan los viejos wayuu. Un cuento sobre el origen del wayuu, Dirección de Cultura, La Universidad del Zulia.
- UN. United Nations High Commissioner for Human Rights. (2019) Human Rights Council: Human rights in the Bolivarian Republic of Venezuela. Report of the United Nations High Commissioner for Human Rights on the situation of Human rights in the Bolivarian Republic of Venezuela United Nations; 2019 05 July 2019. Contract No.: A/HRC/41/18.
- UN. United Nations. General Assembly. Human Rights Council: Promotion and protection of all human rights, civil, political, economic, social and cultural rights, the promotion, protection and enjoyment of human rights on the Internet including the right to development. 27 June 2016. Contract N°: A/HRC/32/L.20.
- UN. Resolución aprobada por la Asamblea General [sin remisión previa a una Comisión Principal (A/61/L.67 y Add.1)] 61/295. Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los Pueblos Indígenas. 107ª. Sesión Plenaria. 13 de septiembre de 2007. N°: A/RES/61/295.

CULTURA NACIONAL E IDENTIDAD CULTURAL EN EL ECUADOR

YOVANY SALAZAR ESTRADA
Universidad Nacional de Loja
EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA
Universidad Nacional de Loja

1. INTRODUCCIÓN

Según la conceptualización institucional asumida por la UNESCO, la cultura constituye el conjunto de los rasgos “distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, las formas de conciencia, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias” (Velasco, 2012, p. 98). Con base en esta conceptualización se colige que la cultura incluye tanto los valores materiales y espirituales de un pueblo, así como los procedimientos utilizados para crearlos, aplicarlos y transmitirlos. Valores que se manifiestan, por tanto, en los productos del trabajo y en el trabajo mismo, en las actividades humanas, en las formas de asociación, en la creación y utilización del lenguaje, en la expresión oral o escrita, en las formas de vestirse y alimentarse, en las costumbres, tradiciones y creencias, en los modos de vida, en las representaciones simbólicas, en las manifestaciones artísticas, en el pensamiento individual y colectivo, en la ciencia y la tecnología, en las relaciones e interacciones humanas (Salazar, 2014).

La identidad cultural, en cambio, se la define como el conjunto de obras, modos y estilos de vivir, que permiten reconocer y aprender una cultura a través de la historia y, por ello, en tanto base de los pueblos, “brota de su pasado y se proyecta en su porvenir, de tal modo que ‘no es nunca estática sino a la vez histórica y prospectiva, por estar siempre en marcha hacia su mejora y su renovación’” (Aínsa, 1986, p. 18). Por

razones históricas y por la propia dialéctica que caracteriza a la identidad cultural, esta según Aínsa, “debe aparecer como una noción dinámica y abierta a su permanente reconsideración. Cualquier variable introducida en el sistema debe permitir un examen del conjunto en función del nuevo elemento” (1986, p. 20). Desde esta perspectiva, la identidad cultural aparece como un conjunto interdependiente de formas de “comportamiento humano, de regulaciones existentes en un medio social, encausamiento fugaz (una canción, una danza) u objetivado en forma persistente (un libro, una partitura musical), pero siempre constituyendo ‘un sistema totalizador o global, un todo social en principio coherente’” (1986, p. 25).

La identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social, con el que se comparten rasgos culturales, materiales e inmateriales, como religión, mitos, ritos, ceremonias, cosmovisiones, ideologías, costumbres, tradiciones, hábitos, conocimientos ancestrales, sistemas de valores y creencias, lengua, artes, música, artesanías, relaciones sociales, etc. (Tamayo, S.F). A través de la identidad cultural, “los individuos, los grupos y las comunidades se reconocen a sí mismos y entre sí y a la vez se distinguen” (Tello, 1997, p.18). La identidad cultural así configurada oscila “entre la solidez y la fragilidad, entre la permanencia y el cambio, entre la tradición y la innovación” (Pérez, 2001, p. 60); motivo por el cual, a la identidad cultural no se la puede asumir como una categoría fija e inmutable, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta continuamente de la influencia exterior (Pinza, 2014).

En criterio de Claudio Malo González, la identidad cultural “ha estado siempre presente en los pueblos, ante los interrogantes ¿Qué somos como colectividad? ¿Qué nos diferencia de otros conglomerados humanos? Esta inquietud se ha reforzado en los últimos años debido a la creciente expansión del fenómeno de la globalización” (Malo, 2005). Más adelante agrega que la identidad cultural “no se fabrica de la noche a la mañana, se forja lentamente a lo largo de años y siglos y se manifiesta como presencia en el presente de elementos que se iniciaron y se gestaron en el pasado” (Malo, 2005, p. 334).

Para Juan Valdano, la identidad cultural tiene un peso determinante en la constitución de las personas y de las sociedades, por cuanto “somos producto de la cultura; nacemos dentro de ella, la vivimos y respiramos cada momento y a ella tornamos como una necesidad de vernos y entendernos, sobre todo cuando estamos lejos, en medio de una sociedad extraña” (Valdano, 2007, p. 86). Este ensayista remarca que la identidad cultural, como en la metáfora del río y sus aguas en Heráclito de Éfeso, permanece en constante construcción, reconstrucción, cambio y transformación, no solo en sí misma sino también porque la mentalidad y cosmovisión de quienes la van generando y valorando también se muda con el paso de los años, en una dinámica que nunca tiene fin. Por ello, Valdano, bien se podría decir que “la identidad cultural de un pueblo es un ser y un estar al mismo tiempo, es, en definitiva, un ‘estar siendo’” (2007, p. 90).

2. METODOLOGÍA

La metodología propia de la investigación bibliográfico documental, recurriendo a dos tipos de fuentes de información: las primarias, que comprenden los textos sobre cultura, identidad y ensayos elegidos como objeto de análisis. Y, secundarias, que incluyen las obras de fundamentación teórico-conceptual en torno a la cultura e identidad.

El proceso analítico se inició con una relectura de ensayos, novelas; y en un segundo momento se procedió a la lectura de las fuentes secundarias vinculadas con las categorías objeto de análisis; para, en una tercera fase, extraer las citas que se consideraron más representativas y pertinentes, para desarrollar el análisis crítico de los aspectos priorizadas.

3. RESULTADOS

La cultura nacional y la identidad cultural en el Ecuador, con relación a la cultura nacional, Iván Carvajal dice que ésta siempre constituye una cultura articulada desde los intereses de las clases dominantes, una cultura que fluye por toda la sociedad, que se organiza y distribuye desde las instituciones “culturales, educativas, religiosas, a través de los

partidos, y que se aprende junto con el aprendizaje de la lengua materna. Su eficacia se sustenta en cuanto crea consensos, en cuanto fluye por el tejido social y forja la conciencia individual” y tiene como principal cometido la legitimación de “la existencia misma de la nación y del Estado nacional” (Carvajal, 2006, p. 196).

Para Humberto García Ortiz, la cultura nacional hace referencia a lo que hace la nación y que tiene por “función típica, peculiar y justificativa la de mantener la ‘unidad de fines culturales’ de una sociedad dada” (García, 1986, p.204). Debido al carácter clasista de la sociedad, la denominada cultura nacional no siempre es la que representa a la mayoría de población, sino que “el tipo dominante de cultura no siempre implique, como acaso podría sospecharse, ‘cultura de la mayoría’, sino cultura de una minoría, justamente la minoría dominante” (García, 1986, p. 211).

En cuanto al fomento de la cultura nacional sostiene que debe existir una necesaria dialéctica entre lo propio que singulariza a la cultura ecuatoriana y lo que viene de fuera de su seno:

En todo caso, el pueblo ecuatoriano, en cuanto unidad parcial de cultura no ha de perder lo que podemos llamar, con metáfora harto conocida, su *personalidad cultural*, si es que se esfuerza por consolidarla como le incumbe; ni, por otra parte, ha de poder marchar de modo excéntrico, dentro de un círculo cerrado, lejos de la órbita común del sistema social íntegro del Continente, fuera de lo que estaría bien llamar el *tono* fundamental de un sistema cultural americano, conceptualmente posible y necesario. (García, 1986, p. 236)

En referencia a la cultura nacional ecuatoriana se ha enfatizado en que esta tiene unos orígenes bastantes complejos, porque “de los escombros de una cultura aborígen destruida y los brotes raquíuticos de una cultura exótica mal aclimatada, nace la cultura todavía informe del Ecuador de hoy” (Cueva,1986, p. 298). De allí devienen las limitaciones de la cultura nacional ecuatoriana, la misma que el mismo Cueva argumenta que “no es firmemente mestiza en cuanto no ha logrado un verdadero y sólido sincretismo, capaz de definirla como entidad original y robusta” (1986, p. 301). Además, como es natural que acontezca, la influencia colonial no terminó con el proceso de independencia política del Ecuador de la Corona Española, en virtud de que las luchas por la

independencia “si bien produjeron la ruptura de los vínculos de dependencia política que nos unían a España, dejaron intactos y aún consolidaron, los vínculos de dependencia económica y cultural que nos unían a Inglaterra y Francia” (Tinajero, 1986, p. 54).

No obstante, lo hasta aquí expresado, la integración de los otros segmentos de la sociedad ecuatoriana solo se hace posible cuando los artistas de la generación del treinta y cuarenta del siglo XX, bajo la influencia de las ideas socialistas y comunistas, “han empezado por convertir la condición de indio, y por consiguiente la del mestizo –para los demás motivos de vergüenza–, en bandera de coraje y reivindicación” (Cueva, 1986, p. 305). Desde esta perspectiva, es necesario relieves el aporte de la izquierda socialista y comunista del Ecuador, en la organización de los indígenas como sujetos sociales constructores de la nacionalidad ecuatoriana. Adviene, entonces, la posibilidad de pensar y forjar una cultura auténticamente nacional y se desarrolla “el primer gran movimiento cultural ecuatoriano, movimiento que años más tarde será reivindicado pero que en su época, dado el clima intelectual y moral, tuvo que enfrentar el rechazo de los cenáculos literarios de la clase dominante” (Silva, 1986a, p. 68). En esta direccionalidad, los grupos literarios surgidos en distintas ciudades: Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja sentaron las bases para la integración nacional; puesto que la producción literaria giró en torno a una idea integradora de la nación y la consolidación “de un movimiento cultural nacional” (Silva, 1986a).

De manera adicional, en el proceso de construcción de la identidad cultural ecuatoriana, también hay que tomar en cuenta el aporte que han realizado las culturas minoritarias como la indígena, negra, árabe y china, las cuales:

han ejercido una gran influencia en la conformación de nuestra identidad mestiza, están siempre con nosotros, unas veces en la lengua, otras en las comidas, también en nuestro comportamiento diario, en los rasgos faciales, en la visión del mundo, en el orgullo y en la humildad, en las supersticiones, en el color de la piel (...), en la literatura (...), en las ciencias sociales (...), en el atletismo (...), en el fútbol (...), en los juegos, en la pintura (...), en la escultura (...), en las creencias, en las fobias, en las distintas maneras de caminar, en la tristeza y en la alegría, en la insurgencia (...), en las formas de soñar, de enfurecernos, todo como un fenómeno natural, como el resultado de un proceso histórico,

de una honda, profunda interacción que ha trascendido prejuicios y prohibiciones, estratos sociales y razas. (Donoso, 1998, p. 45)

En el inacabado proceso de construcción de la identidad y la nación ecuatoriana, es pertinente recordar, asimismo, que frente a la mutilación territorial del Ecuador que se legalizó con la suscripción del Protocolo del Río de Janeiro, el 29 de enero de 1942, Benjamín Carrión planteó la teoría de la “Nación Pequeña”, “según la cual no importaba la pequeñez territorial del país pues ‘como lo han demostrado Israel y Grecia, naciones muy pequeñas en territorio y en potencia económica pueden pesar mucho más que otras en la historia por su aporte cultural’” (Silva, 2004b, p. 32). Parte de este proyecto de cultura nacional ecuatoriana fue la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), que después tomó el nombre de uno de sus principales mentalizadores: Benjamín Carrión, en cuya fundación estuvieron presentes “los intelectuales de todos los bandos, desde la derecha conservadora hasta los escritores y los artistas comunistas y socialistas” (Carvajal, 2006, p. 52).

4. CONCLUSIONES

La cultura nacional y la identidad cultural ecuatoriana, incluso a inicios del nuevo siglo y milenio que decurre, adolece de incompletitud porque, históricamente, en su proceso de constitución, desde una perspectiva colonialista y neocolonialista, se olvidó o relegó a los grupos indígenas, montubios, negros y otros sectores sociales excluidos y se les negó su legado cultural y “a partir de aquí podremos entender que la identidad ecuatoriana no es unívoca, sino diversa, plural y heterogénea y que, justamente en este carácter radica su riqueza y posibilidad” (Sierra, 2005, p. 70).

Con fundamento en lo hasta aquí expresado, al referirse a la identidad cultural en el Ecuador y su permanente proceso de construcción, reconstrucción, cambio y transformación lo más adecuado es tomar en cuenta e integrar los más diversos rasgos culturales, ya no solo de blancos y mestizos integrantes de la clase dominante, sino también los que corresponden a las catorce nacionalidades aborígenes, distribuidas en las tres regiones continentales del país, así como las aportaciones

culturales de los montubios, los afro descendientes y los inmigrantes procedentes de distintas latitudes.

5. REFERENCIAS

- Ainsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Gredos. Madrid,
- Carvajal, A, I. (2006). “Volver a tener patria”. En Fernando Albán y otros. *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*. Corporación Cultural Orogenia, p. 194-297. Quito
- Cueva, A. (1986). “Sobre nuestra ambigüedad cultural”. En Fernando Tinajero Villamar (estudio introductorio y selección). *Teoría de la cultura nacional*. Corporación Editora Nacional, p. 291-320. Quito, Banco Central del Ecuador
- Donoso, P, M. (1998). *Ecuador: identidad o esquizofrenia (ensayo)*. Quito, Eskeletra
- García, O, H. (1986). “El Ecuador como forma cultural: nación”. En Fernando Tinajero Villamar (estudio introductorio y selección). *Teoría de la cultura nacional*. Corporación Editora Nacional, p. 197-238. Quito, Banco Central del Ecuador
- Malo, G, C. (2005). “Las artesanías y la expresión de la identidad ecuatoriana”. En Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. *La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional*. Global Graphics, p. 331-358. Quito
- Pérez T, J, A. (2001). “¿Identidades sin frontera? Identidades particulares y derechos humanos universales”, en Gómez García, Pedro (coordinador). *Las ilusiones de la identidad*. Cátedra. p. 55-98. Madrid
- Pinza, S, B. (2014). *Fisonomía, identidad y talento lojano*. Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo Provincial de Loja
- Salazar, E, Y. (2014). *La emigración internacional en la novelística ecuatoriana*. (Tesis doctoral en Filosofía en un mundo global). San Sebastián, España, Universidad del País Vasco
- Sierra, F, N. (2005). “Ecuador un país de colores, quenas y tambores”. En Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas. *La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad nacional*. Global Graphics, p. 61-78. Quito

- Silva, Ch, E. (1986a). “El terrigenismo: opción y militancia en la cultura ecuatoriana” En Fernando Tinajero Villamar (estudio introductorio y selección). *Teoría de la cultura nacional* Corporación Editora Nacional, p. 419-493. Quito, Banco Central del Ecuador
- Silva, Ch, E. (2004b). *Identidad nacional y poder*. Quito, Abya-Yala
- Tamayo, V, L. (S.F.). “Identidad cultural en los migrantes”. En *Perspectiva: Revista Trabajo Social*, 183-194 UNAM
- Tello, A. (1997). *Extraños en el paraíso: inmigrantes, desterrados y otras gentes de extranjera condición*. Barcelona, Flor del Viento Ediciones
- Tinajero, V, F. (1986). (estudio introductorio y selección). *Teoría de la cultura nacional*. Quito, Banco Central del Ecuador / Corporación Editora Nacional
- Valdano, M, J. (2007). *Identidad y formas de lo ecuatoriano*. Cuarta reimpresión. (Prole de vendaval, Vol. I). Quito, Eskeletra
- Velasco, J. C. (2012). “Migración y diversidad cultural, una cuestión de derechos”. En Peña Echeverría, Javier (coordinador). *Inmigración y derechos humanos*. Grafolex, p. 61-87. Valladolid

DEL ATLÁNTICO EN LAS DOS ORILLAS. VOCES Y MEMORIA DE MUJERES OLVIDADAS

ADELAIDA SAGARRA GAMAZO
Universidad De Burgos

M. ISABEL GEJOSANTOS
*I.E.S. Francisco Salinas
Gir Ihmage De La Usal^[1]*

1. INTRODUCCIÓN

La historia oral nos permite cambiar el enfoque de las investigaciones realizadas y dar protagonismo a actores que no son tenidos en cuenta, que no tienen voz y permanecen fuera de los sectores sociales más visibles. La posibilidad de entrevistar a mujeres nacidas a un lado y otro del Atlántico, todas con una significativa herencia étnica, educativa y cultural procedente de sus padres y de un entorno social y político muy definido, nos va a permitir analizar aspectos intangibles como su estilo de vida, su identidad cultural o sus sistemas de valores y creencias.

Plantearemos un formato de entrevista, la historia de vida, cuyo relato no rompe el hilo narrativo de la persona entrevistada. No obstante, las historias de vida no pueden reducirse a meros itinerarios personales o de un colectivo determinado. Las historias de vida son relatos que posibilitan examinar un proceso histórico en sentido inverso y puede equivaler al relato de vida, de lo vivido o de la experiencia interior.

⁴³⁰La presente publicación es fruto de la colaboración de las dos autoras en el III Seminario Internacional de Investigación en Patrimonio Inmaterial Musical Histórico y Cultural (3SIIM), coordinado por el GIR IHMAGINE. Este Seminario se encuadra en el Proyecto de Innovación Docente de la USAL ID2021/136 "Memoria oral femenina en la música tradicional: prácticas coeducativas con estudiantes de Patrimonio Musical inmaterial y Etnomusicología". El título exacto del Seminario Metodológico es: Las fuentes orales como herramienta de Aprendizaje-servicio desde la Etnomusicología, y tuvo lugar el pasado quince de octubre de 2021.

Esta publicación tiene vocación de construir una breve síntesis sobre algunos aspectos de la metodología de la investigación empleada para el análisis de una experiencia de historia reciente en países de la América hispana y en España.

2.OBJETIVOS

En la primera parte de este documento se brindan algunos elementos del enfoque teórico aportados por la historiografía anglosajona y, también, por la francesa, nacida en los años sesenta del siglo XX y en la que confluyen planteamientos procedentes de la antropología, la sociología, la filosofía y la historia social. Además, nos concentramos en el análisis de la historia oral como una herramienta que enriquece al conocimiento científico del período y de las mujeres de distintos países hispanoamericanos. Nuestras entrevistadas proceden de Venezuela, Argentina, Panamá, Guatemala, Puerto Rico y España⁴³¹.

En un segundo plano, mostramos historias de vida con nombre y apellidos, con referencias culturales, familiares, sociales y educativas muy diferentes. Todas son singulares y únicas, todas son transmisoras y guardianas de un patrimonio cultural e inmaterial, musical y etnográfico único. Muchas de ellas tuvieron proyección en un determinado espacio geográfico y social, otras forman parte anónima de la sociedad en la que les tocó vivir y, sin embargo, desde el punto de vista histórico, son paradigma de un modelo educativo, cultural y de valores que definió una determinada época. Sus historias se han convertido en piezas de un engranaje perfecto de recuperación de la memoria, de las sombras y las luces, de la historia más reciente de la América hispana y de España.

⁴³¹Las entrevistas han sido realizadas por la Dr^a. Adelaida Sagarra en distintas estancias de formación e investigación en universidades de Argentina, Panamá, Puerto Rico y Guatemala.

3. LA IMPORTANCIA DE LAS FUENTES ORALES PARA RECONSTRUIR LA VIDA DE LAS MUJERES A UNO Y OTRO LADO DEL ATLÁNTICO. HISTORIAS CON NOMBRE PROPIO

El tema de la memoria es un tema emergente en la historiografía desde los años sesenta y setenta del siglo veinte. No es nuevo en sí, pero, en este momento, nos aporta el interés por el tiempo en el que vivimos, el interés por la gente sin historia. Esto es, es el relato de todos aquellos que han podido entrar en la historia a través de la memoria. Por otro lado, hay que señalar un segundo aspecto significativo: el interés por otras fuentes y la enorme ventaja que supone para el historiador tener la posibilidad de construir sus propias fuentes. Primero, recoge la memoria y después, la “envasa” en un cierto relato que denominamos en muchos casos “historia de vida”. Es un proceso complejo que el historiador debe realizar siguiendo una metodología concreta pero que, indudablemente, le permite estudiar cualquier acontecimiento e incluir cualquier colectivo, cualquier grupo, cualquier persona.

El tema de la memoria no es una creación reciente, ni puede atribuírsele a la Escuela francesa en los años sesenta y setenta, sino que está en los orígenes de la propia historiografía. Los primeros creadores de la historia como, por ejemplo, Tucídides, Heródoto o Julio César recogen la memoria para escribir historia. Lo mismo ocurrió con los evangelizadores en la América de los siglos XV y XVI, que aprendieron las lenguas indígenas, recogieron sus testimonios orales y luego los fijaron por escrito en castellano para darlos a conocer. Es el caso de Ramón Pané, Bernardino de Sahagún, Andrés de Olmos o Diego de Landa.

Mientras realizábamos nuestras primeras entrevistas, no éramos conscientes de que entrevistar equivalía a hacer “historia oral”, eso lo aprendimos poco después, cuando comenzamos a buscar bibliografía sobre el tema.

En esa búsqueda metodológica y bibliográfica redescubrimos a la Dr^a. Mercedes Vilanova, quien tenía fama de historiadora oral cuando lo que defiende es una “historia con fuentes orales”, que es algo distinto. Para ella “entre la Historia del Tiempo Presente y la Historia Oral hay tres

grandes puntos de contacto: la urgencia de crear fuentes nuevas, la necesidad de ayudar a construir la memoria y la importancia creciente de las imágenes” (Vilanova,1998,496) como camino hacia la palabra y, también, como elementos culturales.

La historia oral entendida como “una técnica específica de investigación contemporánea” (Folguera,1994,7) y no como un tipo de historia basada exclusivamente en la tradición o testimonio orales, nos sirve como fuente necesaria en aquellos aspectos objeto de investigación donde las fuentes escritas no existen o no son suficientemente clarificadoras. Además, la historia oral aporta a la Historia “la materialización de una experiencia, de un testimonio, de un relato, en definitiva, de una mirada” (Marinas-Santamarn, 1993,10). Más aún, Vilanova (1988, 498) afirma que “al utilizar fuentes orales ampliamos las posibilidades interpretativas con la dimensión de los entrevistados, y facilitamos la explicación de los puntos de vista de nuestros lectores, a los que hacemos partícipes introduciéndoles en el escenario”.

3.1. ARCHIVOS DE LA MEMORIA

Para la corriente denominada archivística, la historia oral consiste exclusivamente en la recuperación sistemática de información oral para posteriormente ser utilizada por parte de los investigadores (Edmonds Hill, 1979). Es decir, para esta corriente, la función de la historia oral no es otra que la de recuperar los testimonios de personas que vivieron en esa época y que de otro modo quedarían olvidados. El historiador oral debe recoger, catalogar y asumir la custodia de los materiales de historia oral para una futura valoración e interpretación de la evidencia oral. Como veremos en las siguientes líneas, este tipo de enfoque ha sido matizado de forma significativa recientemente.

En las últimas décadas, y gracias a la definición de herencia cultural intangible realizada por la UNESCO, la orientación es constituir centros globales que no solo realicen la labor de recuperación y conservación de los testimonios orales, sino que posibiliten la utilización y difusión de estos. Así lo hacen, por ejemplo, el Museo Memoria Abierta de Buenos Aires y el Museo de la Civilización de Quebec. En España, desde el año 2000, hemos asistido a un incesante aumento del interés

por los proyectos de recuperación de la memoria. Es una tendencia que sigue en crecimiento y resulta tremendamente esperanzadora para quienes, desde hace años y desde distintas tribunas, reclamamos la necesidad de crear centros de recopilación y conservación de la memoria que faciliten el desarrollo de estudios basados en fuentes orales⁴³².

El *Imperial War Museum Sound Archive* y el *National Sound Archive: Labour Oral History Project* de Londres son dos buenos ejemplos de entidades de referencia mundial destinadas a custodiar fuentes orales. El desarrollo de la historia oral en el país británico se remonta al año 1930 con la creación de los denominados “Sound Archives” por parte de la BBC en Londres y su posterior utilización por parte de los historiadores sociales y por los antropólogos. La creación de un gran número de universidades durante los años sesenta favoreció el desarrollo de nuevas experiencias interdisciplinarias. Los ejemplos más significativos son, entre otros, Ronald Blythe y Paul Thompson.

Al otro lado del Atlántico, en suelo estadounidense, la universidad de Berkeley en California o la Universidad de Columbia son también dos buenos ejemplos de instituciones dedicadas a la elaboración sistemática de fuentes orales para ser utilizadas por los estudiosos a posteriori⁴³³.

Para muchos estudiosos, la historia oral constituye la única posibilidad de recuperar el testimonio de aquellos que vivieron y protagonizaron el hecho histórico. Gracias a las nuevas tecnologías esos testimonios pueden ser recogidos y almacenados sin que sufran modificación alguna. De esta forma, la historia oral permite aproximarse a la realidad de grupos sociales alejados de la esfera de poder, de los grupos de decisión y que, por esa razón, no han dejado huella escrita de su experiencia y de su participación en la Historia. En el caso de nuestras entrevistadas,

⁴³²Dejamos constancia de alguno de los nuevos archivos de la memoria que han nacido en los últimos años en suelo español: AHOA en el País Vasco; AFOHSA o el Archivo de Fuentes Orales para la historia social de Asturias; Devuélveme la Voz de la Universidad de Alicante o DARA (Documentos y Archivos de Aragón) recoge una sección de testimonios orales en relación con la Guerra Civil española, la transición y el franquismo.

⁴³³ “Regional Oral History Office” pertenece a la Universidad de Berkeley y “Columbia Oral History Office” a la Universidad de Columbia.

sólo dos de ellas, han alcanzado altos cargos en la administración⁴³⁴. En ese sentido Paul Thomson (1988, 344) señala:

La historia oral le devuelve a la gente la historia en sus propias palabras. Y al tiempo que les hace entrega de un pasado, les suministra también un punto de apoyo de cara a un futuro construido por ellos mismos [...] Le da la vida a la propia historia ampliando así su enfoque. Habla de personajes no sólo extraídos de entre los líderes, sino también de entre la mayoría desconocida de la gente.

Vilanova (1998,499-500), en la misma línea argumental, es más elocuente:

La creación artificial de un relato coherente de la propia biografía, que en nuestra jerga denominamos historias de vida, es la convicción de que todos tenemos derecho a la autobiografía. En parte, de la defensa de esa posibilidad arranca la presunción de que las fuentes orales son esencialmente democráticas [...]porque en la autobiografía se relaciona la vida personal con la vida social.

El testimonio de Carmen, la emigrante gallega que llegó a Buenos Aires desde su aldea natal en 1955 o de Sara Carballeira de Huasti, hija de inmigrantes españoles son una buena muestra de lo señalado tanto por Thomson como por Vilanova. Las dos conservaron parte de su identidad española, pero, a la vez, se integraron ampliamente en la sociedad que las acogió y, en el caso de Sara Carballeira contribuyó incluso a la mejora de ésta a través del voluntariado cultural con presos o desde su trabajo en el Instituto de Seguridad Social, Seguros y Préstamos en el Chaco argentino.

George Ewart Evans defiende la idea de que la técnica, el método que se utiliza para recogerlos testimonios orales, no sirve para hacer otra historia sino para recuperar el testimonio de aquellos que aparecen invisibles a los ojos de la historia. Evans (1973, 57-71) enfatiza en un sentido muy concreto: “la historia oral no es otra historia, no es una historia diferente”. Muchas de nuestras informantes tuvieron importante presencia en la comunidad o ciudad en la que vivieron o viven.

⁴³⁴ La guatemalteca Otilia Lux Cotí fue ministra de Educación al igual que Lucy Molinar en Panamá.

Sin embargo, sus historias no han trascendido el ámbito local o nacional en el que transcurrió su vida personal o profesional.

3.2. MUJERES INFORMANTES: LA VISUALIZACIÓN DE LA ATMÓSFERA INTANGIBLE. NUEVOS ENFOQUES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Merece la pena que destaquemos el potencial que poseen las fuentes orales para reconstruir las vidas y las formas de vida de una generación de mujeres nacidas en Argentina, Venezuela, Panamá, Puerto Rico, Guatemala y España entre los años veinte y cincuenta del siglo veinte. Se trata de varias generaciones de mujeres que participaron de forma más o menos activa en favor de mejorar la vida de otras mujeres desde sus puestos de responsabilidad o fueron transmisoras de una identidad cultural (se puede citar a la guatemalteca Otilia Lux de Cotí).

Así la posibilidad de entrevistar a los protagonistas de un hecho histórico, en un tiempo histórico concreto (la dictadura de Ubico, la Guerra de las Malvinas, la dictadura franquista, los movimientos en favor de las mujeres indígenas en la década de los noventa del siglo XX) explica su postura protagonista en una sociedad en la que las mujeres tienen un papel doblemente secundario: por ser mujer y por no pertenecer al grupo de poder.

Precisamente Ronald Fraser (1979,87) insiste en esta perspectiva específica de la historia oral pues considera que ésta “revela la atmósfera intangible de las cosas”. Los informantes han sacado a la luz sociedades a un lado y otro del Atlántico con un fuerte déficit de libertades civiles y con importantes dificultades para ser reconocidas por ser minorías étnicas y culturales (las mujeres mayas quiché o las mujeres olo dule son una buena muestra).

Gracias a los testimonios hemos descubierto, en nuestro caso, la memoria de un colectivo (las mujeres mayas quiché o las mujeres gunas a través de las entrevistas a Otilia Lux de Cotí y Arysteides Turpana, respectivamente) y en particular, su memoria cultural de minoría indígena, que no es la suma de memorias individuales. Descubrimos los patrones,

los modelos de “historia digerida” que se han desarrollado en estas generaciones concretas (Von Plato, 2006,67-71).

Además, las entrevistas nos han proporcionado el descubrimiento de fuentes primarias y secundarias, que, de otro modo, no hubiéramos tenido acceso a ellos. Los límites del mundo de los estudiosos no llegan más allá de los libros de actas o de contabilidad. Los historiadores orales pueden actuar como los editores: pensar qué evidencia se necesita, buscarla y alcanzarla. Los informantes aportan algo más intangible que documentación privada o personal: nos muestran “lugares etnográficos” (Díaz G. Viana, 2007,105). Espacios urbanos o rurales desaparecidos a lo largo del tiempo y que están aún vivos en la memoria de los receptores y protagonistas. Pilar Ferrero Giménez de Anta nos describió la Barcelona en la que ella vivió y lideró varias asociaciones de mujeres empresarias durante los años sesenta. La ciudad condal descrita por Pilar era muy distinta a la actual. Por su parte, Leonor Echániz Inza hizo lo propio con la ciudad de Vergara y Pamplona, ambos centros de gran tradición carlista.

3.3. UNA RECONSTRUCCIÓN DEL PASADO DESDE LAS CALLES

Otro detalle significativo sobre la historia oral. Ésta permite hacer un juicio equitativo: podemos citar aquellos protagonistas alejados de los focos. No nos interesan exclusivamente los grandes nombres propios de la política o la cultura (Jorge Ubico o Jorge Videla, por citar dos personalidades presentes en los testimonios de nuestras informantes) sino aquellos que vivieron los acontecimientos históricos en primera persona, de forma anónima, como las madres y hermanas de los soldados que participaron en la Guerra de las Malvinas (testimonio de la profesora Gabriela Quiñonez) o las protagonistas de las marchas silenciosas contra la dictadura de Ubico (testimonio de Mila Sandoval). Este enfoque facilita una reconstrucción del pasado más realista y justa, una alternativa a la interpretación establecida. Se trata de enfocar no la Casa Rosada, el Palacio de las Garzas en Panamá o el Palacio Nacional de Guatemala, por citar tres sedes de gobierno de países donde viven nuestras informantes, sino las calles de la ciudad de Guatemala o de Corrientes en Argentina, los penales de Resistencia, en el Chaco argentino por donde se movió Sara Carballeira de Huasti. Pero no es simplemente

un cambio de enfoque, sino abrir nuevas y significativas vías de investigación. Cambia el enfoque y el contenido. Thomson (1989,16) asevera que “el uso de la evidencia oral derriba las barreras entre los cronistas y su audiencia, entre la institución docente y el mundo exterior”.

3.4. LOS CUATRO NIVELES DE LA MEMORIA

La memoria no se limita a conservar y transmitir, ese papel lo desempeñan ampliamente los diarios personales, los epistolarios y otros documentos. La memoria realiza una síntesis de lo vivido a través de un proceso que concluye cuando dejamos de vivir. La integridad de la memoria es para Emmanuel Kattan un ideal a alcanzar, una meta a perseguir o una finalidad en la vida. Kattan define cuatro niveles posibles de integridad. Dichos niveles abarcan ámbitos distintos que se viven en la memoria de cada cual de manera simultánea:

- 1-El nivel personal se refiere a los objetivos que nos fijamos individualmente y a la valoración que hacemos de nosotros mismos.
- 2-El nivel de grupo se refiere a nuestras relaciones efectivas con los más próximos.
- 3-El nivel de integración tercera se refiere al estado y
- 4-el cuarto a la humanidad.

Sirva de ejemplo sobre la teoría de Kattan (2002), precisamente, uno de los protagonistas objeto de estudio en esta investigación. Al analizar la experiencia de Otilia Lux de Cotí, en el nivel personal destacamos su pertenencia al entorno de Santa Cruz del Quiché, su esfuerzo por formarse, su lucha contra la discriminación a base de talento y pundonor. Un segundo nivel, su pertenencia al movimiento de mujeres indígenas junto a Rigoberta Menchú y Rosalina Túyuc. El tercer nivel corresponde a su salto de la esfera local a la nacional a través de su papel institucional en el Ministerio de Educación y en la Defensoría de la Mujer Indígena. Por último, el cuarto nivel haría referencia a su papel como promotora de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico y lectora del informe final de clara proyección nacional e internacional. Además, Otilia fue vicepresidenta del Foro Permanente para las Cuestiones Indígenas de las Naciones Unidas y, ocupó el cargo de

Representante de Guatemala ante la Junta Ejecutiva de la UNESCO. En la actualidad su proyección internacional se consolida a través de su colaboración activa con ONU Mujeres Guatemala desde la Plataforma de Mujeres Indígenas, como integrante del Grupo Asesor de Sociedad Civil de ONU Mujeres en Guatemala.

FIGURA 1. *Otilia Lux de Cotí.*



Fuente: <https://bit.ly/32zG8hq>

3.5. TIEMPO HISTÓRICO, MÍTICO Y CÓSMICO

Luis Díaz G. Viana (2007, 105-106) realiza una aportación teórica significativa: “el tiempo histórico es recuerdo más que memoria, un hecho que ha quedado ocasionalmente recogido en el pasado cuando fue noticia [la fecha exacta de la muerte de Franco, ¿qué y dónde estaba haciendo yo?; las fechas exactas que jalonaron la dictadura de Ubico; la vida de los Bacardí desde su llegada a suelo cubano; la trayectoria vital de los Onís en Puerto Rico]. El tiempo mítico o “presente etnográfico” sí que es, fundamentalmente, memoria, continuidad de lo que se sabe”. El amplio abanico de informantes, que han contribuido con sus testimonios a reconstruir parte de la historia de sus respectivos países, nos transmite el tiempo mítico o presente etnográfico en el que ellos seleccionan sus recuerdos. Éste es circular, es memoria hecha con retazos de

verdades y ficciones, se transmite oralmente y por este motivo se actualiza cada vez que se expone. En cambio, el tiempo histórico es lineal, es recuerdo de una noticia que también podemos recuperar en documentos escritos.

La Dr^a Josefina Cuesta Bustillo (2008, 57-58) señala que “la relación y confrontación entre historia y memoria se reproducen también en la concepción del tiempo. Existe una dialéctica entre el tiempo vivido y el tiempo histórico”. Por su parte Ricoeur (1981, 191) afirma que, en el proceso historiográfico, el momento crítico de la localización del acontecimiento en el orden del espacio se corresponde con la datación en el orden del tiempo [...] En su empeño en desentrañar la transición de la memoria viva a la posición “extrínseca” del conocimiento histórico, del paso del tiempo vivido al tiempo histórico, considera la noción de un tercer tiempo [...]: el tiempo cósmico”.

En el caso de nuestros informantes, el tercer tiempo o tiempo cósmico es el acontecimiento fundador (su fecha cero) que define su eje del tiempo es, a saber, la llegada de Jorge Ubico al poder y el exilio de su padre para Mila Sandoval o la emigración a Argentina para la joven que abandonó su aldea gallega.

3.6. MEMORIA INDIVIDUAL Y MEMORIA COLECTIVA

No es fácil para los grandes teóricos de la historia de la memoria definir si la memoria es siempre individual o, por el contrario, es colectiva. De hecho, es una cuestión polémica. No queremos entrar en debates estériles, pero sí dejar un breve apunte de algunas posturas cimentadas por importantes historiadores europeos.

Así, el filósofo Maurice Halbwachs distingue tres niveles de la memoria: los recuerdos individuales (relacionados con las experiencias vividas); la memoria colectiva, que se construye, a la vez, de recuerdos comunes a todos los individuos de un grupo, que han conocido los mismos acontecimientos y han guardado las huellas objetivas dejadas por estos acontecimientos; la tradición que emerge cuando los actores de los acontecimientos considerados han desaparecido. Los rituales, los mitos,

los relatos colectivos, los peregrinajes ocupan entonces un lugar del recuerdo (Noiriel, 1998,198).

En cambio, el investigador Gérard Namer (1987, 21 y ss.) matiza y asevera que la memoria colectiva, como memoria de grupo y la memoria social, memoria en y de la sociedad, independiente y sin el soporte de ningún grupo.

Noirel (1998,198-99) afirma sobre el mismo tema tres ideas para tener en cuenta: la memoria colectiva se escribe siempre en presente (la memoria colectiva reconstruye el pasado en función del presente); el carácter concreto de la memoria y, por último, su carácter subjetivo, no aspira a la universalidad sino perpetuar la identidad colectiva del grupo, exaltando los elementos comunes del grupo. Las entrevistas que nos acercaron a las mujeres gunas sacaron a la luz la memoria colectiva de un grupo que pretendía preservar su identidad y su futuro a través de unas costumbres bien definidas, los ritos de paso femeninos y el canto del Pab Igalá en Onmaket Nega. El significado preciso de la vestimenta y el sentido profundo de la mola sólo debe y puede ser interpretado en clave de memoria e identidad colectiva.

FIGURA 2. *Imagen de mujer Guna*



Fuente: <https://bit.ly/3qHtAgh>

La memoria es la presencia del pasado, una representación selectiva del pasado, un pasado que nunca es del individuo solo, sino de un individuo

integrado en un contexto familiar, social y nacional. Por eso, Maurice Halbwachs afirma que la memoria es por definición siempre colectiva. En muchos de los testimonios que hemos recogido, se observa ese sentido de pertenencia a un colectivo a través de la memoria común, a la vez que se mantiene claramente definida la memoria individual.

3.7. FUENTES ORALES. SELECCIÓN E INTERPRETACIÓN

Mercedes Vilanova hace hincapié en que “rememoración y fuente oral son equiparables cuando se produce la entrevista; pero las palabras una vez dichas y fijadas ya son del pasado y pueden archivar”. Y añade a la idea anterior: “La historia escrita sólo documenta hechos a partir de quienes los presenciaron. Nada certifica que algo sucedió si no consta que fue visto” (Vilanova, 2006, 101).

Trevor Lummis (1988, 83-96) sugiere dos criterios de selección e interpretación: en primer término, la fuente oral debe seleccionarse en función del grado en el que la entrevista individual contiene información veraz y, por tanto, objeto de ser generalizada y, en segundo término, el grado en el que la experiencia del individuo entrevistado es característica de un espacio o campo determinado⁴³⁵.

En este sentido, es necesario insistir que los documentos orales y los escritos han sido sometidos por igual a un proceso de selección por parte de los autores y pueden sufrir, problemas de distorsión u omisión, como resultado de la falta de memoria o de una determinada posición ideológica. Pilar Folguera (1992,19) insiste en que:

Las fuentes orales deben ser tratadas de igual forma que las fuentes escritas: debe admitirse la subjetividad implícita en ellas, y por ello deben realizarse las acotaciones necesarias para establecer la veracidad y verificar de igual forma que los documentos escritos, a partir de la consulta de todas las fuentes de información al alcance de los historiadores:

⁴³⁵El autor británico de la Universidad de Essex especialista en historia social y oral del siglo XIX y XX insiste en que los testimonios aportados por individuos sólo pueden valorarse con la ayuda de las fuentes históricas. Además, señala las directrices necesarias para desarrollar una entrevista: a quién entrevistar, cómo entrevistar y después, cómo analizar la información. Aborda de igual modo si se debe hacer una entrevista o crear un archivo, los problemas que surgen y la veracidad de estos.

fuentes hemerográficas y bibliográficas, documentos privados y datos estadísticos.

En la mayoría de nuestro grupo de informantes se da una doble dimensión de su testimonio: una primera dimensión como experiencia interior vivida que equivaldría perfectamente al relato de vida y una segunda dimensión denominada histórica. Es la sensación personal e individual de ser parte de la historia lo que lleva al informante a tratar de aportar fechas, acontecimientos, nombres propios de personas lugares o representantes de instituciones. En palabras de Fernand Dumond (1968, 197) “la transcripción de los puntos de referencia que ordenan el tiempo social en los territorios personales en los que el sujeto consciente reconoce su temporalidad”. Bajo la noción de conciencia histórica distinguimos tres modalidades diferentes de reconstrucción del tiempo: la conciencia histórica per se, cuando se ha entrevistado acerca de la historia oficial o se ha logrado expresar “nuestra verdadera historia”; la representación social del cambio que permite la objetivación del pasado y, finalmente, una imagen personal del tiempo (Gagnon, 1993,43).

3.8. ENTREVISTAS Y PRESENTACIÓN DE LOS TESTIMONIOS ORALES

Una vez definimos el grupo de informantes, es necesario plantearse el tipo de entrevista que debemos hacer. La entrevista es ante todo una técnica que sirve al historiador para recopilar información no recogida en documentos escritos. El entrevistador: “Debe mostrar interés, respeto y flexibilidad hacia el entrevistado; debe tener capacidad de demostrar simpatía y comprensión hacia los puntos de vista que exponga y, sobre todo, predisposición a sentarse y a escuchar”. (Thompson, 1989, 222-242)

Hay diversos tipos de entrevistas y de cuestionarios. Las entrevistas pueden implicar todo tipo de escalas, desde las rígidamente determinadas tanto en las preguntas como en las respuestas, a aquellas no estructuradas es decir no hay preguntas y respuestas determinadas antes de la entrevista. En nuestro caso, hemos optado por entrevistas no dirigidas. En otras palabras, la persona entrevistada tiene total libertad para expresar sus opiniones y puntos de vista. La segunda característica de

estas entrevistas es su carácter informal y conversacional, incluso en aquellas que hemos tratado de acercarnos a personajes singulares como Federico de Onís o Facundo Bacardí ⁴³⁶. (Thompson, 1989, 221-222).

Philippe Joutard (1979,9-18) propone utilizar un método semi-directivo, en el que se incluye una primera entrevista escasamente dirigida, en la que se debe aceptar el número de digresiones que surjan de forma espontánea con el fin de determinar si un hecho es importante en el consciente del informante, y una segunda entrevista para concretar y precisar mejor los hechos que deseen conocerse de forma más exhaustiva.

En este sentido la investigadora Miren Llonca (2012,32) aboga por la historia de vida como una entrevista que: “Busca conectar con la interpretación reflexiva que una persona hace de su propia vida”.

Este tipo de narración conversacional que pretendemos conseguir con este tipo específico de entrevista tiene como objetivo mucho más amplio que obtener información, nuestro fin es descubrir el modo en el que hablan de su vida, cómo la ordenan, qué omiten o enfatizan, las palabras que utilizan.

Existen fundamentalmente tres formas de presentar los testimonios orales según el profesor Paul Thompson: la primera forma corresponde a las historias de vidas, si son realmente representativas de un periodo o hecho histórico o de un grupo social, pueden utilizarse como fuente historiográfica. En este caso, sólo es necesario hacer una breve presentación sobre el personaje objeto de la entrevista. La segunda forma de presentación corresponde a un grupo de entrevistas o de historias de vida que ayudan a reconstruir un periodo o hecho histórico más amplio. Con el fin de articular este conjunto de testimonios se suele utilizar un listado de temas comunes. La última forma de tratar las fuentes orales es utilizar los testimonios como cualquier otra fuente historiográfica.

⁴³⁶ El autor británico en el capítulo titulado “La entrevista”, clasifica las entrevistas entre: 1-informal y conversacional 2-formal y controlada. El primer caso es más adecuado para el informante común, a ese informante al que se le pide información sobre su vida y sobre el grupo social al que pertenece. El segundo tipo sería más conveniente para entrevistar a personalidades de los distintos ámbitos de la vida pública.

En este caso, debe integrarse el relato entre la exposición detallada y analítica del contexto histórico, incorporando pequeños extractos que ilustren o confirmen el argumento expresado (Thompson, 1989, 266-67).

A la primera forma corresponden los testimonios de Otilia Lux de Cotí que nos aporta una visión nítida de las mujeres mayas quiché de las cuatro últimas décadas o de Matilde de Bacardí quien custodia el patrimonio inmaterial de su familia política, esto es, la historia de la familia Bacardí desde su llegada a suelo cubano hasta la salida del mismo tras la revolución castrista.

La segunda forma de testimonio se materializa en Carmen Dolores Hernández y las hijas de Margot Arce para reconstruir la labor del Seminario de Estudios Hispánicos fundado por el salmantino Federico de Onís en Río Piedras, Puerto Rico e, incluso, la presencia de Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí en el mismo espacio geográfico y temporal.

El último formato corresponde aquellos testimonios que nos han servido para matizar, clarificar, confirmar o completar aspectos muy concretos de nuestro discurso narrativo. Es el caso de los testimonios de Mila Sandoval con relación a la dictadura de Ubico o de Leonor Echániz Inza como modelo de mujer carlista, antes, durante y después de la Guerra Civil española, muy diferente de las mujeres de la Sección femenina. Al igual que Pilar Ferrero Giménez de Anta, mujer emprendedora, creativa, impulsora de la formación de la mujer como una herramienta no sólo para la igualdad sino para el progreso durante la dictadura franquista. Tanto Pilar Ferrero como Leonor Echániz rompen el modelo historiográfico único y rígido de mujer que vivió durante la dictadura de Franco y muestran otras realidades femeninas diferentes y reales al margen de los cánones oficiales.

Las tres formas de utilización y presentación de testimonios orales son complementarias y no excluyentes. Se pueden alternar las tres formas de presentación de las fuentes orales tal y como hemos hecho en este trabajo de investigación.

El último punto que debe ser analizado en este apartado de carácter metodológico es cómo interpretamos los distintos testimonios y cómo los

relacionamos con unos modelos y teorías de la historia más amplios. Se trata de ampliar la mirada con el fin de pasar de lo singular o local –la historia de las mujeres de una determinada etnia o en un país concreto– a lo más general, a lo nacional –el desarrollo de los movimientos protagonizados por mujeres en contextos de violencia y represión–. Muchas de estas claves históricas sólo han podido ser descubiertas gracias a la memoria de quienes vivieron ese tiempo o el inmediatamente posterior y han querido compartir sus recuerdos con nosotros.

4-CONCLUSIONES

La Historia oral es una historia construida en torno a la gente. Así lo hemos puesto de manifiesto en este proyecto de investigación. Introduce la vida en la Historia, es más viva, fresca y eso hace que se amplíen sus puntos de vista.

A lo largo de estas páginas hemos tratado de, a partir de un marco teórico, mostrar la vida de mujeres de distintos países a un lado y otro del Atlántico. No hemos concluido nuestro trabajo. La posibilidad de entrevistar y sacar a la luz un número importante de historias de vida pertenecientes a mujeres procedentes de Venezuela, Ecuador, Colombia, Cuba o Perú (como muestra de los países de origen de muchas mujeres en suelo español) es un proyecto de investigación necesario. No nos interesa obtener datos estadísticos (edad, formación, nivel de estudios, situación familiar, etc.), trabajo magistralmente hecho ya por sociólogos, psicólogos, trabajadores sociales o geógrafos. El cometido del historiador es diferente: descubrir rostros, nombres y trayectorias personales que de otra forma serían invisibles, permanecerían en el olvido más absoluto; ayudar a poner en valor la importancia de recordar y hacer que se recuerde.

5. REFERENCIAS

- Bertaux, D. (2005). *L'enquête et ses méthodes. Le récit de vie*. Armand Colin.
- Barrios Rivera, R. (2000). La modalidad de la historia de vida en la metodología cualitativa. *Paidea puertorriqueña*, 2 (1), 1-17.
- Chárriez Cordero, M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*, 5 (1), 50-67.
- Cuesta Bustillo, J. (2008). *La odisea de la memoria*. Alianza Editorial.
- Díaz G. Viana, L. (2007). Oralidad y mentalidad: las narrativas del tiempo en la construcción social del pasado. En AA.VV. *La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*. Fundación Joaquín Díaz, 105-198.
- Douzou, L. (2010). Biografía y relato de vida. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, I (43), 171-194
- Dumond, F. (1968). *La lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*. HMH.
- Edmonds Hill, R. (1979) Oral history: A methodological overview, 1-14. Paper delivered at Society of American Archivist.
- Evans, G.E. (1973) *Approaches to Interviewing Oral History*, I (4), 57-71.
- Folguera, P. (1994) *Cómo se hace historia Oral*. Eudema.
- Frase, R. (1979). *Blood of Spain. An Oral History of the Spanish Civil War*. Hardcover-Pantheon.
- Gagnon, N. (1993). Sobre el análisis de los relatos de vida. En J. M. Marinas y C. Santamarn (Eds.). *La historia oral: métodos y experiencias*. Editorial Debate.
- Hernández, K. S. (2009). El método historia de vida: alcances y potencialidades. Recuperado en <https://bit.ly/3pH50MW>
- Kattan, E. (2002): *Penser le devoir de mémoire*. Paris: PUF.
- Llona, M. (2012). Historia oral: la exploración de las identidades a través de la historia de vida. En M. Llona (Coord.) *Entreverse. Teoría y metodología práctica de las fuentes orales*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Lummis. T. (1988). *Listening to History: The Authenticity of Oral Evidence*. Rowman & Littlefield, 83-96.
- Marinas, J. M. y Santamarn, C. (1993). *La historia oral. Métodos y experiencias*: Ediciones Debate.
- Namer, G. (1987). *Mémoire et société*. Meridiens Klincksieck.

- Noiriel, G. (1998). ¿Qué es la historia contemporánea? Hachette.
- Ricoeur, P. (1981). La mémoire, l'histoire, l'oubli. Seuil
- Ruiz Olabuénaga, J.L. (2012). Historias de vida. En Metodología de la Investigación Cualitativa. Universidad de Deusto,267-313.
- Sagarra Gamazo, A. (2002). De Olonailasob a Olowaili notas acerca de las mujeres de la cultura Olo Dule de Panamá. En AA. VV. Actas del IX Congreso Internacional de Historia de América. Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura,309-316.
- Thompson, P. (1988). La voz del pasado. La historia oral Valencia: Alfons El Magnánim-Institució Valenciana D' Estudis I Investigació.
- Vilanova Ribas, M. (1998). Reflexiones en torno a las fuentes orales y a la historia sin adjetivos. En Estudis. Revista de Historia Moderna, 24.
- Vilanova, M. (2006). Rememoración y fuentes orales. En L. Carnovale, y Pittaluga (Comps) Historia, memoria y fuentes orales. Argentina: Asociación Memoria Abierta.

ANÁLISIS JURÍDICO DESDE LA SOCIOANTROPOLOGÍA SOBRE LA ŞAĤĪFAT AL-MADĪNAH O CONSTITUCIÓN DE MEDINA

JAVIER ANTONIO NISA ÁVILA

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCCIÓN

La Şaĥĭfat al-Madīnah o Mīthāq al-Madīnah conocida como la Constitución de Medina Dastūr al-Madīnah del año 622 d.C es una gran desconocida desde la perspectiva socioantropológica del derecho. Si ejecutamos un análisis bajo una perspectiva socioantropológica aplicada al derecho. La constitución de Medina otorgada poco después de la Hégira pretendió generar un ambiente de concordia en base a una serie de normas emanadas desde del profeta Mahoma pero con un ámbito integrador interreligioso y con extensión a los no creyentes. La pretensión de reorganización social entorno a una norma superior con intenciones vertebradoras y tuitivas fue su principal misión. La capacidad tuitiva de la constitución de Medina se puede considerar teniendo en cuenta diferentes aspectos básicos como una constitución en si misma desde un punto de vista antropológicojurídico por los preceptos contenidos. Por ello, aunque sólo se pueda considerar como una protoconstitución o un anacronismo, debería ser considerado el primer gran avance constitucionalista en el Islam que da pie a una serie de avances sociales que suponen un punto de partida donde impulsar derechos sociales básicos tanto individuales como colectivos.

Por ello se van a establecer una serie de objetivos básicos que vamos a ir desglosando. El primer objetivo general es analizar la constitución de Medina respecto al contenido de la misma y en base a que argumentación jurídica se puede considerar una protoconstitución. Asimismo, se va a realizar un análisis evolutivo histórico de la propia constitución de

medina y como se fue mejorando su estructura a lo largo de los años siguientes a su promulgación. Dar a conocer la situación a lo largo del tiempo de dicho documento y cuáles fueron las repercusiones sociales. Teniendo en cuenta todo lo indicado y partiendo de los diferentes antecedentes mencionados, la pretensión de este objetivo primero no es otro que ofrecer los argumentos antropologicojurídicos suficientes para construir una concepción teórica acerca de cómo la Constitución de Medina Dastūr al-Madīnah tanto desde un punto de vista socio jurídico, así como tras un análisis lingüístico jurídico de la misma contiene conceptos vinculados a ciudadanía y estructuras constitucionalistas. Asimismo, la intención es ofrecer un enfoque socio jurídico que ofrezca no sólo una perspectiva puramente legal sino de qué forma contextualizado en el año que se ejecuta el análisis el 622 d.C esta promulgación normativa supuso una revolución social que en perspectiva respecto al actual marco normativo europeo e internacional es un descubrimiento importante para el análisis de los campos jurídicos implicados. La pretensión es establecer un marco común general teórico, puesto que la aplicabilidad es extensiva a cualquier marco histórico que cite dicha documentación histórica independiente del campo jurídico en el que se encuentren los diferentes análisis a ejecutar. Por todo lo anterior no podemos olvidar que el lenguaje es necesario en una rama técnica, sino se pierden parte o el completo deber al que se encamina ese campo técnico.

Para poder establecer un correcto análisis del objetivo precedente se realizará una definición conceptual de todos los elementos que componen el concepto de lingüística jurídica. Asimismo, se definirán algunos conceptos legales que nos permitirán otorgar una perspectiva técnico legal a toda la cuestión socio jurídica.

El segundo objetivo es analizar las deficiencias existentes en dicha carta desde una perspectiva histórica y antropológica, así como cuáles son los logros teniendo en cuenta la fecha en la que se enmarca históricamente dicho documento respecto a la consideración de estado social y democrático de derecho actual.

De esa forma, en segundo lugar, se va a analizar la situación actual desglosada en el objetivo primero con el fin de ofrecer una exégesis sucinta

de la situación antropológicojurídica de la época en concordancia con la actual para posteriormente ponerlo todo en perspectiva a los efectos de realizar un análisis en el objetivo segundo desde el punto de vista jurídico obtenido en el objetivo primero respecto a la construcción teórica de una lingüística administrativista y la regulación acerca de la misma. La finalidad del objetivo segundo pasa por analizar las situaciones socio jurídicas en comparativa con las actuales bajo la perspectiva técnica del objetivo primero. La situación jurídica de facto nos arrojará una conclusión general que en perspectiva a la actual reflexión sobre el tema de ciertos sectores.

Todo ello, dependiendo del marco teórico de referencia el cual cambia con la regulación actual y que debe ser examinado a la luz de la misma para entender cómo se encuentra ahora representado respecto a las inquietudes y necesidades en la sociedad actual y el eje protector que tiene el derecho respecto a la misma. Asimismo, se analizará el tratamiento lingüístico del mismo, así como las posibles problemáticas. Todo ello en concurrencia con el derecho natural respecto al concepto de lingüística jurídica versus gobernanza.

Por ello, en tercer lugar, se quiere realizar una vez expuestos los dos objetivos anteriores un análisis de la situación respecto al marco teórico resultante. La pretensión no es otra que localizar los errores actuales y subsanarlos bajo el prisma de un análisis jurídico el cual ayudará al legislador hacia la creación inequívoca de nuevas normas que permitan a aquellas conseguir su objetivo natural que no es otro que el de generar una administración desde un punto de vista tecno jurídico eficiente y justa respecto a todos sus administrados en cuanto a los conceptos de derechos y deberes. El problema por explicar radica en la ejecución de un análisis traductológico jurídico aplicando sus resultados al campo de la sociología jurídica y la antropología jurídica teniendo en cuenta la perspectiva histórica que se le debe aplicar.

Asimismo, para finalizar como último objetivo y el principal de todo ello que vertebra este capítulo del libro, se va a realizar una labor de análisis global de la situación de la *Şahīfat al-Madīnah* o *Mīthāq al-Madīnah*. La finalidad es la de localizar las posibles incongruencias entre el marco teórico bajo el que se pudo desarrollar adscrita a un nuevo

marco teórico tras su análisis lingüístico jurídico que se propondrá como objetivo final y cual puede llegar a ser el factor de riesgo existente respecto a la génesis jurídica principal que no es otra que facilitar una visión integral de los gobernantes administrantes de la época respecto a sus administrados ciudadanos. Todo el análisis se realizará bajo una perspectiva jurídico-proyectista y con una pretensión básica de que todo marco teórico debe brindar una univocidad doctrinal que permita a través del principio de refutación consolidar el paradigma científico elaborado con el fin de conseguir generar una normativa lo más acorde a la propuesta doctrinal que se realiza. Tras realizar dicho análisis, se terminará concluyendo cual es la realidad jurídica de todo ello y la situación actual teniendo en cuenta el auge islamófobo y como todo ello debería converger en nuevas claves jurídicas de un nuevo futuro legal más integrador que se encuadre dentro de un nuevo marco teórico que no debe tener otro fin que el de dar respuesta a los retos actuales.

Por ello, la metodología empleada para el presente capítulo es una metodología basada en la investigación analítica. Por ello, el desarrollo que se va a presentar a continuación se basa en una investigación jurídico-proyectista con naturaleza propositiva y bajo un sistema que emplea fundamentalmente un método inductivo-comprensivo con diferentes momentos en los que se usará una metodología hipotético-deductiva para la exposición del nuevo marco teórico acorde a la propuesta teniendo en cuenta la respuesta al paradigma actual. Asimismo, se propondrá la ejecución de un análisis metodológico proponga un nuevo paradigma jurídico al amparo de un análisis de los datos respecto a la génesis teórica en perspectiva al objetivo a proteger.

2. CONCEPTOS

El análisis de los diversos conceptos de lingüística jurídica que necesitamos aplicar al ámbito de estudio del uso de la *Şaḥīfat al-Madīnah* o *Mīthāq al-Madīnah* en el ámbito implica el conocimiento de las técnicas de escritura legislativa respecto a su análisis de contenido y las cuestiones detectadas entorno a su significante y su significado. Por todo, esto pasa previamente por una definición de conceptos básicos. La

definición de estos conceptos nos permitirá identificar los correlativos objetivos a desarrollar respecto a las problemáticas detectadas.

Existe una necesidad de en primer lugar antes de abordar un texto legislativo conocer y comprender ciertos conocimientos básicos entorno al lenguaje jurídico.

En primer lugar, necesitamos definir el concepto de metalenguaje. El metalenguaje es un punto de partida importante, alcanzando rango casi de pilar fundamental. Por todo, debemos partir entendiendo por metalenguaje al lenguaje que se usa como función glosadora con el fin de confirmar si por un lado el emisor y por otro lado el receptor de un mensaje transmitido ambos se encuentran interpretando el mismo mensaje. Para conseguir dilucidar esta cuestión debemos usar una herramienta. La herramienta que se usa como función científica es el metalenguaje. El metalenguaje debemos entenderlo como una herramienta que se usa desde un punto de vista lingüístico para relacionar el lenguaje primario con el lenguaje que se pretende hacer llegar a un receptor, mediante un análisis metalingüístico (Loureda, 2009).

De esa forma nos encontramos con el concepto de función metalingüística. La función metalingüística nos resulta necesaria también definir para poder ejecutar un análisis pormenorizado de los textos que vamos a seleccionar por su relevancia sociojurídica. La razón radica en que es necesario conocer este concepto teniendo en cuenta que la función metalingüística es aquella función la cual usa términos específicos con el objeto de definir la propia lengua. Por ello podemos y debemos entender por lo que respecta a la función metalingüística, que ésta es una función derivada del término metalenguaje conteniendo un significado equivalente al que en un paradigma tendría el concepto metateoría. Por todo lo anterior se podría definir a la función metalingüística como la teoría que hace de la otra teoría o teorías su objeto de su reflexión científica acogiendo el lenguaje como vía principal que hace a su vez al lenguaje su objeto de reflexión (Tauste, 1992).

Asimismo, debemos tener en cuenta el concepto de Lenguaje Legal. El Lenguaje Legal sería el último de los conceptos a definir, y debemos entender el lenguaje legal como aquel conjunto de términos que se usan

entre el lenguaje legal y el lenguaje de la ley, con la finalidad de ofrecer un corpus iuris que permita ser usado en el ámbito jurídico. Por ello y teniendo en cuenta todo lo anterior, el lenguaje legal se compondría de dos factores. Por un lado, por el lenguaje legal y por otro el lenguaje de la ley, íntimamente relacionados pero divididos por su diferencia de aplicación en el campo jurídico y su reflejo lingüístico.

El lenguaje legal será aquel lenguaje que usa expresiones de carácter más general donde asimismo resulta necesario tener un conocimiento concreto del campo científico donde se usa para de esa forma poder entender el léxico legal utilizado y el vocabulario jurisprudencial en su uso. A su vez el lenguaje legal podría indicarse que es el sistema global de palabras, términos y conceptos que son operados por los profesionales del derecho en base a la ley en todas sus manifestaciones jurídicas posibles.

El segundo de los conceptos dentro del concepto del lenguaje legal es el lenguaje de la ley. El lenguaje de la ley es el léxico que se usa por parte de los actos legales reglamentarios y los actos de interpretación administrativos que usan la interpretación del léxico del lenguaje de la ley para aplicarlo a los diferentes ámbitos jurídico protectores. (Ol'ga, Kornushkina, Naruzhnaya, Tonkov y Turanin, 2019)

De la misma forma nos encontramos con el concepto de lenguaje jurídico como vehículo de la metalingüística jurídica. El lenguaje jurídico desde un punto de vista conceptual sería aquel tipo de lenguaje que constituye por diversas razones lingüísticas una de las formas en las que se emplea una lengua independientemente del idioma que se use. El lenguaje jurídico por ello se debe entender que se encuentra incluido dentro de los tipos de lenguajes denominados lenguajes de tipología especializada o lenguas de uso profesionalizado. Estos lenguajes especializados o profesionales se definen como las variedades que una lengua adopta cuando es utilizada bajo un medio de comunicación formal y con características funcionales y entre un conjunto de individuos especializados en una materia específica. Por todo ello podemos entender al lenguaje jurídico como un lenguaje de carácter especializado y profesionalizado con una tipología de lenguaje de tipo registro o una

variedad de lenguaje funcional con una variabilidad de carácter técnico (Mattila, 2006).

Por todo ello una vez visto los conceptos que componen el objeto de estudio resultará más fácil llegar a entender las conclusiones de la problemática de la lingüística jurídica y el desarrollo de servicios web y aplicaciones por la administración pública. Por ello todos estos conceptos a la luz de la investigación en composición con la problemática existente nos facilita la tarea investigadora.

Por último, es necesario definir el concepto de protoconstitución. Primero debemos tener en cuenta que estamos ante una palabra compuesta de la raíz *protos* procedente del griego *πρωτο* que tiene como significado preeminencia o prioridad y de la palabra *constitución* que tiene como significado a una ley superior al resto que tiene como fin definir los derechos y libertades de los ciudadanos delimitando los poderes de la organización política (Real Academia de la Lengua, 2021).

3. CONCEPTUALIZACIÓN DISCURSIVA DEL LENGUAJE JURÍDICO ANTE SU APLICACIÓN A LA ŞAĤĪFAT AL-MADĪNAH O MĪTHĀQ AL-MADĪNAH

Por otro lado, necesitamos contextualizar la forma en la que se va a realizar el análisis de la *Şaĥĭfat al-Madĭnah* o *Mĭthāq al-Madĭnah*. Por todo, el análisis de la lingüística jurídica y las técnicas de escritura legislativa y cuál es su estado actual respecto a las necesidades comunicativas del derecho en perspectiva a los conceptos constitucionales básicos son una reflexión necesaria. Todo ello resulta necesario para poder definir que ámbitos de la lingüística jurídica se encuentran recogidos y de qué forma interaccionan entre sí para el uso e implantación de los diferentes conceptos de los cuales necesita una constitución para vertebrar la sociedad donde se promulga.

El lenguaje de la ley es el origen del primero de los problemas que provoca que se arrastren sus deficiencias al ámbito del lenguaje legal que se usa a su vez para interpretar y articular dicho lenguaje de la ley al uso general del lenguaje jurídico por parte de los profesionales que se dedican al ámbito del derecho. Teniendo en cuenta todo ello, el reto es

generar una convergencia entre lenguaje legal y el lenguaje convencional sin que se pierda la naturaleza jurídica que expresa el lenguaje de la ley.

Para comenzar cabe decir que tanto el lenguaje de la ley, como el lenguaje legal tienen un problema de origen. El hecho de que se use desde hace siglos un lenguaje legal con un carácter barroco, así como también rebuscado y no solo en la utilización a la hora de interpelar con sus leyes; genera inseguridad jurídica. El uso innecesario en multitud de ocasiones de un vocabulario técnico en el que se generan una serie de abusos en lo que respecta al empleo de latinismos, estilismo arcaico o fórmulas estereotipadas es un problema de base que provoca una legibilidad y comprensión lectora imprecisa jurídicamente. La interpretación de la norma no tiene que generar problemas inferidos de su redacción. Asimismo, el uso de verbos no finitos y la nominalización o sustantivación de estructuras, así como la elección de estructuras impersonales o pasivas, genera una inseguridad jurídica derivada de un mal uso del lenguaje legal que a su vez parte de un lenguaje de la ley que arrastra los mismos problemas de base (Cuccatto, 2017).

Por otro lado, es necesario analizar la diferencia entre significante y significado. El significante y el significado se presentan vinculados por una relación de presuposición. A lo que nos referimos es que se encuentran vinculados a una grafía o sonido concreto asociado a un significado específico, pero que esta relación debe tener la característica de ser arbitraria. La referencia que queremos ofrecer es que el significado de una palabra no se puede comunicar por medio de otro significante, es decir del mismo modo que en dos lenguas diferentes se dice de forma distinta un mismo significado con diferentes significantes (Saussure, 1982). Por ello no debe existir relación directa causal entre la pertinencia de un significado hacia un significante, deben tener una relación lo más abstraída entre sí que sea posible para que la interpretación legal de problemáticas se asocie a un significante concreto sin necesidad de interpretaciones para localizar su significante.

Asimismo, también debemos ver en qué medida influye la necesidad de una constante tecnificación en la administración sobre el uso de ese lenguaje legal y su adaptación a las necesidades de lenguaje legal acorde

a dicha tecnificación. Por ello tenemos que ver en primer lugar la primera característica del signo lingüístico aplicable al lenguaje legal y el lenguaje de la ley, que es la arbitrariedad. La relación en el ámbito del lenguaje jurídico que une el significante con el significado desde un punto de vista legal es la arbitrariedad. Por ende y por ello la característica básica y fundamental respecto a lo que el signo lingüístico se refiere en el ámbito legal y del constructo jurídico por parte de los legisladores es la de la arbitrariedad de la norma dependiendo de su redacción. A lo que se refiere esta característica no debe dar lugar a confusión. La arbitrariedad desde el punto de vista del análisis metalingüístico jurídico que se está realizando se refiere al hecho de que entre el significante de la norma y el significado de esta existe una libre elección por parte del sujeto lector y del sujeto hablante respecto a su significancia. La inmotivación de la norma debe ser tal que no exista vínculo natural con la realidad de los hablantes de forma que la redacción de la norma sea lo más abstraída de asociaciones semánticas con realidades específicas que conlleven a generar premisas de aplicación erróneas de base conceptual. Esta abstracción nos debería permitir asociar mejor el lenguaje legal, respecto a lenguaje de la ley y el significante a incluir en aplicaciones y servicios web respecto al significado que se debe transmitir con las adaptaciones de dicho lenguaje que se hagan hacia esas plataformas.

Tras analizar todo ello realmente existen dos tipos diferentes de lenguajes jurídicos. Los dos lenguajes jurídicos existentes en cualquier esfera legal se componen por el lenguaje legal y el metalenguaje jurídico. El lenguaje legal está compuesto como hemos indicado por el lenguaje de la ley y el lenguaje legal que es el lenguaje que expresa la relación entre una norma y una conducta jurídicamente tipificada. El lenguaje legal es por extensión el lenguaje del derecho positivo, el discurso jurídico que usa el Poder Legislativo y la administración pública para generar normas que compondrán un ordenamiento jurídico. El lenguaje legal tiene como función la prescripción y la legalidad de los enunciados jurídicos que indican la acción que genera su tipo impositivo regulado a través del lenguaje legal. Por todo ello este es el único lenguaje legal real de uso efectivo para la síntesis protectora social que tiene en su objetivo

primario el derecho frente a toda sociedad. El metalenguaje jurídico, es como hemos indicado el lenguaje que habla del lenguaje, en este caso el lenguaje que habla del lenguaje legal, analizado científicamente como tal. Por ello debemos tener en cuenta que el metalenguaje y la función que tiene no es otra que mostrar que el lenguaje legal es el significado del lenguaje de la ley, aunque se encuentren enmarcados dentro del mismo significado tanto significado como significante.

El metalenguaje jurídico por todo lo anterior es la construcción de proposiciones que tienen entre otros la construcción de referentes sobre el significado de otra proposición del lenguaje legal. Por extensión todo lo que se diga del lenguaje legal es metalenguaje jurídico, y todo el análisis científico del metalenguaje jurídico no es otra cosa que argumentación jurídica respecto a proposiciones legales concretas con la finalidad de mejorar dichas proposiciones con nuevos significantes y significados jurídicos que mejoren su esfera protectora legal. Esta realidad nos lleva a que los problemas de interpretación del lenguaje legal se deban buscar en las interpretaciones del metalenguaje jurídico (Ribeiro Toral, 2003).

Según el derecho natural las normas jurídicas se manifiestan usando la lengua y el lenguaje, por extensión el resultado de los fallos de los tribunales que son los que aplican las normas para dirimir conflictos entre ellas, en la práctica son básicamente lenguaje. Además de todo ello en el caso de que la norma escrita tenga visos de ser interpretada por tener un significante incierto, lo que está escrito en el corpus iuris, todo se materializa a través del lenguaje escrito. Por extensión el lenguaje tiene la capacidad de ser interpretado asimismo por el lenguaje y el resultado que ofrece se expresa de nuevo por medio del propio lenguaje (Aarnio, 2000).

Por ello podemos ver que la lengua es el vehículo de la profunda expresión jurídica dentro del derecho natural y tiene una importancia vital para conseguir el objetivo ulterior de cada significado jurídico propuesto a través de los diferentes significantes existentes.

Asimismo, desde un punto de vista iusnaturalista, el lenguaje jurídico siempre ha sido causa de discusión en el ámbito jurídico quedando una

interpretación del lenguaje jurídico desde puntos de vista el instrumentalista y el constituvista (Roman, 2008).

Los instrumentalistas consideran que el derecho usa el lenguaje basándose sus enfoques jurídico-teóricos que ven al lenguaje como un instrumento que describe la realidad. Por otro lado, los constituvistas piensan que el derecho es lenguaje en sí mismo y el lenguaje es un elemento fundamental para la construcción de la realidad jurídica.

Por otro lado, los instrumentalistas creen que el lenguaje entendido de forma natural puede generar problemas a la hora de expresar el lenguaje jurídico, y ven como un problema semántico el problema del vocabulario jurídico. Por el contrario, los constituvistas piensan que lenguaje natural y jurídico son un uno en sí mismo con sus problemas y salvedades, de la misma forma que el problema del vocabulario es pragmático y no semántico.

Por último, los instrumentalistas piensan que el diccionario y la gramática son una ayuda para solucionar los posibles problemas de la norma, mientras que los constituvistas piensan que la solución no está en la gramática ni el diccionario sino en las propias características del lenguaje.

4. ANÁLISIS SOCIOANTROPOLÓGICO

La versión del texto de la *Ṣaḥīfat al-Madīnah* o *Mīthāq al-Madīnah* que se va a usar es una versión traducida partiendo del texto original de la Constitución de Medina por Muhamad Hamidullah. La versión que vamos a abordar se basa en una serie de fuentes originarias de raíz histórica. Las fuentes referidas son las de la *Seerah* del autor Ibn Hisham y *al-Bidayah-wan-Nihaya* de Ibn Kathir (Hisham, 2018).

Para ello seleccionaremos cinco apartados del texto que analizaremos a la luz de la antropología y la lingüística jurídicas.

El primero de ellos es:

(1) Esta es una prescripción de Muhammad (صلى الله عليه وسلم), el Profeta y Mensajero de Dios (para operar) entre los fieles y los seguidores del Islam de entre los Quraish y la gente de Medina y aquellos que pueden estar bajo ellos., puede unirse a ellos y participar en guerras en su compañía.

(2) Constituirán una unidad política separada (Ummat) a diferencia de todas las personas (del mundo).

La referencia 1 y 2 de la Constitución de medina hace referencia a dos conceptos básicos, estado y ciudadanía. La referencia 1 no indica la posibilidad de que no solo seguidores de Islam puedan participar de la presente constitución sino cualquier persona que se encuentre en medina o que pueda estar de alguna forma "los nacidos" o los reconocidos como habitantes de Medina aunque no vivan constantemente o en ese momento allí. Asimismo, la referencia 2 indica claramente la constitución como unidad política separada del resto del mundo, es decir una declaración de intenciones de que son un nuevo ejecutivo declarado en dicho documento.

(12) (a) Y los creyentes no dejarán a nadie, agobiado por deudas, sin proporcionarle algún alivio, a fin de que los tratos entre los creyentes estén de acuerdo con los principios de bondad y justicia. (b) Además, ningún creyente celebrará un contrato de clientela con alguien que ya esté en tal contrato con otro creyente.

(13) Y las manos de los creyentes piadosos se levantarán contra toda persona que se rebela o intente adquirir algo por la fuerza o sea culpable de cualquier pecado o exceso o intento de esparcir daño entre los creyentes; sus manos se levantarán todas juntas contra tal persona, aunque sea un hijo para cualquiera de ellos.

La referencia 12 y 13 a modo de ejemplificación de otras referencias que se encuentran en el texto de características similares, no contienen un carácter constitucional como podrían ser el 1 y el 2 sino un carácter jurídico más vinculado a normativas básicas. Por todo, en este caso como se puede apreciar son normas vinculantes relativas a cuestiones básicas de derecho natural.

(14) Un creyente no matará a un creyente [en represalia] por un no creyente y no ayudará a un no creyente contra un creyente.

(16) Y que aquellos que nos obedezcan entre los judíos, recibirán ayuda e igualdad. Pero aquellos que no nos obedezcan no serán oprimidos, pero no se les brindará ayuda.

(25) Y los judíos de Banu 'Awf serán considerados como una sola comunidad (Ummat) junto con los creyentes; para los judíos su religión y para los musulmanes la suya, será un solo cliente o patrón.

Las referencias 14, 16 y 25 establecen un concepto básico en todo texto que posteriormente se calificarían como constitucionales, la igualdad ante la ley, uno de los tres pilares del estado moderno. Estas referencias indican la igualdad entre personas de diferente credo, el reconocimiento de las diferentes religiones como válidas en un mismo territorio, es decir aconfesionalidad del lugar donde se promulgó este texto. Asimismo, en el 16 establece un "sistema de acceso" a la ciudadanía que reconoce esta "constitución" que es por el mero hecho de someterse a la misma, sin necesidad de someterse a ninguna religión ni renunciar a cuestiones culturales propias.

Por otro lado, de la referencia 26 a la 36 se reconocen que las diferentes tribus formantes de Medina tendrán todos los mismos derechos, aunque sean de diferentes religiones, nadie está por encima de nadie, incluyendo varias referencias para futuras tribus desconocidas o no citadas en dicho texto (Frederick, 1977).

(37) (b) Y si alguien lucha contra la gente de este código, su ayuda mutua (es decir, la de judíos y musulmanes) entrará en funcionamiento, y habrá consejo amistoso y comportamiento sincero entre ellos; y fidelidad y sin quebrantamiento del pacto.

La referencia 37 b) establece otro concepto básico el de "unidad" mediante el cual en caso de agresión se debe fidelidad por la unión que les implica la aceptación del texto.

Asimismo, existían una serie de derechos específicos adicionales a los citados para los no musulmanes. Estos derechos establecían que todos los grupos de personas se encuentran bajo la seguridad de Dios, entendiéndose en este caso a un dios como concepto asociado a "estado" puesto que reconoce la libertad de culto y no establece una religión predominante. Por otro lado, los no musulmanes tienen los mismos derechos políticos y culturales que los musulmanes. Tienen autonomía y libertad

de religión. Por último, nadie estaba obligado a la hora de una guerra religiosa de luchas en ningún bando sino quería, era voluntario (Arjomand, 2009).

Por todo ello, este texto se tiene que interpretar como una llamada a la creación de un contrato social a caballo entre este concepto y el de constitución (Khan, 2006). Así el contrato social es aquel concepto mediante el cual la sociedad mediante el reconocimiento de un estado establece una serie de acuerdos para la convivencia. Si esto lo complementamos con diferentes reconocimientos de libertad religiosa e igualdad entre ciudadanos sea cual sea su condición. Nos encontramos frente a una protoconstitución que se promulgó en el siglo VII.

5. CONCLUSIONES

La *Ṣaḥīfat al-Madīnah* o *Mīthāq al-Madīnah* conocida como la Constitución de Medina *Dastūr al-Madīnah* es desde un punto de vista del estudio socioantropológico jurídico una gran desconocida en la que sólo se han quedado en análisis aislados sin contextualizar o profundizar más allá.

El texto que en sus inicios fue ambicioso, años más tarde fue completándose con otros preceptos y referencias la cual fue permitiendo su ampliación hasta convertirse en un referente legal más allá de la propia Medina cuando el Islam se convirtió en Imperio.

El islam como imperio fue un imperio integrador donde todos cabían, no importaba religión, cultura o lengua el único vehículo de convivencia era la paz, la ciencia y el progreso. El hecho de que la Constitución de Medina fuese el germen de lo que posteriormente se iría convirtiendo en algo distinto es todo un hecho simbólico que abre caminos a nuevas investigaciones.

La promulgación de uno de los pilares básicos de una democracia como la igualdad, o la libertad es importante reseña socio jurídica, pues evidentemente no se puede considerar una constitución al carecer de muchos otros requisitos jurídicos. Pero supone un antes y un después que implica un cambio de paradigma social, instaurando una serie de

valores entre la sociedad donde se promulgó como la igualdad, la fraternidad, la libertad religiosa, la prohibición del robo o el mantenimiento hacia los propios trabajadores por parte de un empresario, incluyendo aprendices.

Todo ello resulta de vital importancia para ir viendo el desarrollo y retroceso a lo largo de los siglos, tanto en occidente como en oriente.

El establecimiento de todos estos derechos supone un cambio de mentalidad a nivel social, otorgando una serie de derechos a una ciudadanía reconocida en un territorio, con una serie de conceptos únicos y pioneros para la época donde se encuentra enmarcado dicho documento.

6. REFERENCIAS

- Aarnio, A. (2002). *Derecho, racionalidad y comunicación social. Ensayos sobre Filosofía del Derecho*. México: Biblioteca de Ética, Filosofía del Derecho y Política.
- Khan, A. (2006). *The medina constitution. Understanding Islamic law*
- Arjomand, S. A. (2009). *The Constitution of Medina: a sociolegal interpretation of Muhammad's acts of foundation of the umma*. *International Journal of Middle East Studies*, 41(4), 555-575.
- Cucatto, M. (2017). *Lenguaje jurídico y rutinas cognitivas: de la escritura de sentencias judiciales a la reflexión metalingüística sobre textos jurisdiccionales*.
- Frederick, D. (1977). *Umma en la Constitución de Medina*. *Journal Of Near Eastern Studies - The University Of Chicago Press*, 36, 44. Retrieved 30 December 2021, from.
- Hisham, I. (2018). *Constitución de Medina*. Hmong.es. Retrieved 30 December 2021, from https://hmong.es/wiki/Constitution_of_Medina.
- Loureda, Ó. (2009). *De la función metalingüística al metalenguaje: Los estudios sobre el metalenguaje en la lingüística actual*. *Revista signos*, 42(71), 317-332.
- Mattila, H. E. (2016). *Comparative legal linguistics: language of law, Latin and modern lingua Francas*. Routledge.
- Medina Guerra, A. M. (2010). *Manual de lenguaje administrativo no sexista*.

- Ol'ga, V., Korniyushkina, A. Y., Naruzhnaya, E. A., Tonkov, E. E., & Turanin, V. Y. (2019). El lenguaje jurídico como medio de comunicación intelectual y jurídico. *Revista científica del Amazonas*, 2(3).
- Real Academia de la Lengua. (2021). Recuperado el 30 diciembre de 2021, desde <https://dle.rae.es/constituci%C3%B3n?m=form>.
- Ribeiro Toral, G. (2003). *Teoría de la argumentación jurídica*. Plaza y Valdés.
- Román, J. O. A. (2008). La relación lenguaje y derecho: Jürgen Habermas y el debate iusfilosófico. *Opinión Jurídica*, 7(13), 139-162.
- Sarmiento González, R. (2007). *Manual del lenguaje administrativo del Ayuntamiento de Madrid*.
- Saussure, F. (1982). *Curso de lingüística general*. Nuevomar. Mexico
- Tauste, A. M. V. (1992). Función metalingüística y uso del lenguaje. *Epos: Revista de filología*, (8), 123

LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO⁴³⁷

LUIS XAVIER GARAVITO TORRES

Universidad Autónoma de Baja California, Facultad de Derecho Mexicali
<https://orcid.org/0000-0002-0000-0000>

ANA EDITH CANALES MURILLO

Universidad Autónoma de Baja California, Facultad de Derecho Mexicali

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación analiza la evolución histórica de los Derechos Humanos (DDHH) en México, se presentan sus antecedentes constitucionales previos a la reforma constitucional en materia de DDHH de junio de 2011, desde la Constitución Liberal de Cádiz de 1812 hasta la renovación constitucional de garantías individuales por DDHH derivada de la reforma de junio de 2011, sus novedades y repercusiones, y su evolución. Esto es, se analiza el tratamiento de los DDHH en México, tanto antes de la reforma constitucional de junio de 2011 como posterior a la misma. Así mismo, se incluye un apartado en el que se realiza la aclaración terminológica entre garantías individuales, derechos fundamentales y derechos humanos.

Como consecuencia y evolución de los DDHH en México se abordan tanto las reformas constitucionales del 6 y el 10 de junio de 2011, en que la primera fue respecto del juicio de amparo en la que se amplía su campo de aplicación a cualquier norma general, incorpora su procedencia por motivo de vulneración de DDHH contenidos en tratados

⁴³⁷ El presente trabajo de investigación forma parte del trabajo de tesis denominado "El régimen jurídico de las sociedades mercantiles en México frente al avance los derechos humanos", que para obtener el grado de doctor en ciencias jurídicas elaboro Luis Xavier Garavito Torres, trabajo que será editado para su posterior publicación. El tema que se presenta fue editado y ajustado en colaboración con Ana Edith Canales Murillo.

internacionales de los que México sea parte; amparo adhesivo e intereses legítimos, individual y colectivos, causas de violación por omisión de autoridades, declaratoria general de inconstitucionalidad, jurisprudencia por sustitución y la creación de plenos de circuito. Los artículos constitucionales reformados en materia de Amparo fueron el 94, 103, 104 y 107.

Sin duda, la reforma del 11 de junio de 2011 constituye la mayor aportación en materia de DDHH. Mediante esta reforma se modifican los artículos 1, 3, 11, 15, 18, 29, 33, 89, 97, 102 y 105 de la Constitución mexicana, con lo que el Estado mexicano integra nuevos DDHH a su catálogo y da cumplimiento a diversas obligaciones internacionales

La esencia de esta reforma se encuentra contenida en el artículo primero constitucional, que es abordada en este estudio científico.

2. OBJETIVOS

- Analizar el tratamiento constitucional a los DDHH antes de la reforma de junio de 2011.
- Realizar la aclaración terminológica entre garantías individuales, derechos fundamentales y derechos humanos.
- Analizar la reforma constitucional sobre DDHH de junio de 2011.
- Desarrollar la esencia de la reforma de 2011 en materia de DDHH contenida en el artículo primero constitucional.
- Identificar los alcances y beneficios de la referida reforma.

3. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO

3.1. LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO ANTES DE LA REFORMA DE 2011.

En México, nuestras constituciones anteriores no incluían un listado de DDHH, sin embargo, incluían la protección de derechos. Dentro de su evolución, los diversos textos constitucionales integraron

paulatinamente ciertos DDHH o bien, garantías individuales, como fueron referidos en ese entonces. (Woldenberg, 2016, pp. 32-33)

3.1.1. Antecedentes constitucionales

Si bien es cierto, existen antecedentes de DDHH en México incluso antes de la Constitución Liberal de Cádiz de 1812, será a partir de dicha Constitución con la que se inicia nuestra referencia evolutiva de los DDHH en México.⁴³⁸

Comencemos con la Constitución Liberal de Cádiz de 1812. (Solís, s.f., p. 94) Constitución Política de la Monarquía Española, (Bribiesca, 2002, s.p.) primer Constitución en nuestro territorio, aún como Colonia española, se pretendía fungiera como protectora de los derechos fundamentales. Dentro de sus aportes, referido por Octavio Hernández como “vago reconocimiento de los derechos individuales”, refiere a la libertad civil, propiedad, libertad personal y protección del patrimonio, aunado al paso inicial al derecho de igualdad por motivo de raza o grupos sociales (Martínez, 1989, p. 915); posteriormente, la Constitución de 1814 (Bribiesca, 2002, pp. 916-917) que adoptó las bases de los “Sentimientos de la Nación” (Solís, s.f., p. 94) como Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana y referida como Constitución de Apatzingán, sin vigencia jurídica, considerado el primer texto constitucional mexicano, sancionado el 22 de octubre de 1814, que sirvió de base para el Acta Constitutiva de la Federación, del 31 de enero de 1824. (Tormo, 2015, pp. 297-302)

Sin establecer una declaración de DDHH, integró un capítulo V, especial para los mismos, el cual se tituló “De la igualdad, seguridad, propiedad y libertad de los ciudadanos” (Aureoles, 2014, p. 21), dentro del cual figuraron DDHH (González, 2016, p. 31) tales como el de igualdad, legalidad, debido proceso, presunción de inocencia en materia penal, inviolabilidad del domicilio, de petición, propiedad privada, libertad (de industria, comercio, expresión e imprenta, este último con sus

⁴³⁸ Para más información en cuanto a la evolución de los DDHH en México, previa a la Constitución Política de la Monarquía Española, véase Cienfuegos, 2017.

restricciones), del sufragio y bases para el derecho a la educación. (Martínez, 1989, pp. 918-919)

Nuestra primer Constitución (Martínez, 1989, p. 923), la Constitución de 1824 (Solís, s.f., p. 95), tomo como bases el Plan de la Constitución Política de la Nación Mexicana de fecha 28 de mayo de 1823 y el Acta Constitutiva de la Federación emitida el 31 de enero de 1824, en su artículo primero destaco que “los derechos de los ciudadanos son los elementos que forman la nación” seguido de la enunciación de algunos derechos como el de propiedad e imprenta, así como diversos derechos que generaron un bloque de garantías de seguridad jurídica. No obstante, la inclusión de derechos específicos en esta Constitución, se carecía de mecanismos de tutela efectiva de los mismos. (Martínez, 1989, pp. 924-925)

El 15 de diciembre de 1835, se emitieron las denominadas bases constitucionales, mismas que lo único a lo que se le hubiera podido llamar derecho fundamental incluido fue el reconocimiento de derechos a los extranjeros. (Andrews, 2019, p. 1567) Pese a lo mencionado, después de un año, se emitieron las Siete Leyes Constitucionales de 1836 (Solís, s.f., p. 95), dentro de las cuales, la primera de ellas establecía los “Derechos y obligaciones de los habitantes de la Republica”; por lo que fue la primer Constitución mexicana que consagro un catálogo de derechos. Dentro de los derechos incluidos se encontraban varios dentro del de seguridad jurídica, a la propiedad privada, de imprenta y expresión en materia política y los políticos. (Martínez, 1989, pp. 927-928)

Las garantías individuales para todos los habitantes y el amparo para su protección fueron integradas en el Acta Constitutiva y de Reforma de 1847. (Solís, s.f., p. 96) Cronológicamente, el artículo primero de la Constitución de 1857, integro los derechos del hombre, y desde ese entonces, establecía que toda ley y autoridad debía respetar las garantías en ella contenidas (Olivos, 2011, p. 23), dichas garantías se mantuvieron dentro del texto de nuestra Constitución vigente y con al menos 250 reformas (Diputados, s.f., s.p.), la de 1917, “Inauguró a nivel internacional la era del constitucionalismo social, a través del artículo 123.” (Farfán, 2017, p. 10)

El Estado mexicano, después de 12 años de aceptada la competencia contenciosa de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (Corte Interamericana o Corte IDH), dio cumplimiento a sus obligaciones internacionales con las reformas constitucionales en materia de DDHH de junio de 2011, la que reestructura el juicio de amparo, del 6 de junio y la del 10 de junio, que cambia la denominación del capítulo I del Título Primero del nuevo apartado De los Derechos Humanos y sus Garantías y reforma y adiciona los artículos 1o., 3o., 11, 15, 18, 29, 33, 89, 97, 102 y 105. Con una fuerte carga por ser signatario de la gran mayoría de los tratados y convenciones en materia de DDHH, tanto del sistema universal como regional interamericano. (Pelayo, 2013, p. 13)

3.1.2. Garantías individuales, derechos fundamentales y derechos humanos: su precisión terminológica

La terminología para referirse a los DDHH es variada, por tal motivo es necesaria su precisión. Algunos términos utilizados como sinónimos de los DDHH (Fierro, 2012, p. 3) son derechos fundamentales, garantías constitucionales y garantías individuales (Olivos, 2011, p. 28), así como libertades públicas, derechos públicos subjetivos, derechos personalísimos, derechos y libertades individuales, derechos esenciales, derechos naturales y derechos morales, sin embargo, el uso de esos términos como sinónimos, ha generado la necesidad de que se realicen las aclaraciones y precisiones terminológicas para su diferenciación. (Ramírez, 2011, p. 24)

En este trabajo hacemos especial mención a tres de los mencionados vocablos, por considerarlos los más utilizados y con mayor grado de confusión, nos referimos a garantías individuales, derechos fundamentales y DDHH, con la aclaración de que no existe un término universal o uniforme para la acepción DDHH. (Olivos, 2011, p. 28)

Dentro de los factores que generan la diversa terminología utilizada, la doctrina especializada ha señalado la compleja realidad a la que se refieren los “sinónimos”, su difícil unificación depende de la diversa aplicación que se le da a los DDHH. El proceso de positivación es referido como otro de los factores de la variedad de nomenclaturas, así como la estrategia de justificación para reconocer los deberes frente a los

DDHH y la influencia de la filosofía del derecho. (Ramirez, 2011, pp. 24-26)

Garantías individuales

Según lo establece Burgoa Orihuela (2008, p. 165), el termino garantía se debe desglosar como garantía propiamente dicha, como el elemento que garantiza y como derecho humano, la materia garantizada. Este autor manifiesta que “las garantías individuales se han reputado históricamente como aquellos elementos jurídicos que se traducen en medios de salvaguarda de las prerrogativas fundamentales que el ser humano debe tener para el cabal desenvolvimiento de su personalidad frente al poder público.” (Burgoa, 2008, p. 178)

El término “garantías individuales” apareció por primera vez en el texto constitucional mexicano en el Estatuto Orgánico Provisional de 1856, con vigencia de un año, para volver a aparecer en nuestra actual constitución, la del 17, (Martínez, 1989, p. 3) que fue reformada en 2011 con el cambio de denominación del Capítulo I por “De los Derechos Humanos y sus Garantías” en que la alusión a garantías se aclara en que “la obligación del Estado es "promover, respetar, proteger y garantizar", la garantía ofrecida a todas las personas es que la autoridad ofrecerá prevención, investigación, sanción y reparación en cuanto a las amenazas o violaciones contra sus derechos.” (Ramirez, 2011, pp. 28-29)

Antes de la reforma en materia de DDHH de 2011, la Suprema Corte de Justicia de la Nación (SCJN) definía las garantías individuales como “derechos públicos subjetivos consignados a favor de todo habitante de la Republica que dan a sus titulares la potestad de exigirlos judicialmente a través de la verdadera garantía de los derechos públicos fundamentales del hombre que la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos consigna, esto es, la acción constitucional de amparo,” (SCJN, 2005, p. 49) de lo que se percibe, que en ese entonces, el termino de referencia se utilizaba como sinónimo de DDHH.

Sin embargo, coincidimos con lo referido por Héctor Fix-Zamudio (citado en Olivos, 2011, pp. 28-29) en relación con que las garantías

individuales se refieren a los medios legales procesales tendientes a restituir los derechos constitucionales con motivo de su vulneración, lo cual es secundado por Carbonell, quien no acepta la integración de derechos dentro del término que nos ocupa.

Derechos Fundamentales

Antonio E. Pérez Luño (citado en Ramirez, 2011, p. 28) identifica que “para los derechos fundamentales existen garantías de cumplimiento en el ordenamiento jurídico, localizadas en la normativa constitucional,” esto es, será derecho fundamental todo aquel derecho incluido en el listado de derechos contenidos en cada Constitución, por lo que los derechos fundamentales podrán variar según la integración constitucional de derechos de cada Estado. (Fierro, 2012, p. 3) Aunado a lo anterior, será también derecho fundamental aquel contenido en los tratados internacionales de los que el Estado correspondiente sea parte y que los eleve a rango constitucional. (Olivos, 2011, p. 29)

La expresión derechos fundamentales surge en Francia, antes de la conclusión del siglo XVIII, integrándose en el texto de la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano en 1789. (Carbonell, 2004, p. 8)

Derechos Humanos

El término DDHH se imprime por primera ocasión en sede internacional en la Carta de la Naciones Unidas (NU), específicamente por su numeral 68 (Spector, 2015, pp. 1521-1522), en el año de 1945. (NU, s.f., s.p.) Es un término más amplio que los antes analizados, y aplicado con menos exigencia jurídica que los derechos fundamentales. (Carbonell, 2004, p. 6) Todo derecho fundamental es un derecho humano constitucionalizado, sin dejar de ser DDHH. (Carbonell, 2004, p. 9) Los DDHH, son inalienables, universales, muestran y protegen la dignidad del ser humano por el simple hecho de serlo. (Ramirez, 2011, pp. 29-30) Los DDHH tienen como característica fundamental la de ser anteriores a la legislación vigente, surgen del derecho natural. (Olmeda, 2014, p. 29)

Los DDHH implican un mayor matiz filosófico, guardan una connotación prescriptiva y deontológica, y carecen de su constitucionalización, en cambio, los derechos fundamentales aplican a los DDHH reconocidos y garantizados por el derecho positivo de los Estados. (Carpizo, 2011, p. 14)

En conclusión y resumen, el termino *garantías individuales* es incorrecto desde la perspectiva de que más que un derecho, se trata de un medio de protección o reposición del derecho vulnerado, (olivos, 2011, p. 29) “la garantía ofrecida a todas las personas es que la autoridad ofrecerá prevención, investigación, sanción y reparación en cuanto a las amenazas o violaciones contra sus derechos”; (Ramirez, 2011, p. 29) los *derechos fundamentales* derivan de su positivación constitucional o convencional, en su caso, y; los *derechos humanos* surgen de manera natural sin necesidad de ser incluidos en la norma fundamental, aplican a las personas por el simple hecho de serlo, en consecuencia, el termino más amplio e ilimitado es el de DDHH.

3.2. LOS DERECHOS HUMANOS EN MÉXICO DESPUÉS DE LA REFORMA DE 2011.

En junio de 2011, México realiza la reforma constitucional en material de DDHH. Son dos las publicaciones en esta materia, la primera, la publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 6 de junio de 2011, y la segunda la publicada el día 10 de junio de 2011. (Martínez, 2014, p. 30)

3.2.1. Reforma del 6 de junio de 2011

Esta reforma se concreta respecto del juicio de amparo, por tanto, comenzamos con una breve explicación sobre el juicio de referencia como medio de control constitucional. Dentro de nuestra Constitución se encuentran contenidos diversos medios de control constitucional, como lo son, primero los de trámite judicial correspondientes a la federación: el juicio de amparo, las acciones de inconstitucionalidad, las controversias constitucionales, el juicio para la protección de los derechos político electorales y el juicio de revisión constitucional; en segundo término, las denominadas no jurisdiccionales, consistentes en recomendaciones

emitidas por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) y el juicio político. (Garita, s.f., pp. 9-10)

Uno de los medios de control constitucional que se pudieran ejercer para garantizar los DDHH a que nos referimos en este trabajo de investigación es la *acción de inconstitucionalidad*, misma que se puede conceptualizar como el medio de garantía constitucional mediante el cual se solicita a la SCJN determine la existencia de contraposición de una norma general con el bloque de constitucionalidad, cuya legitimación excluye la protección de derechos o afectaciones personales, lo que la hace exclusiva para los entes señalados en el artículo 105 constitucional, en el ámbito de sus competencias, por lo que no es accesible a toda persona. (Soto, 2016, pp. 162-165)

Como se mencionó, dentro de los medios de control constitucional no jurisdiccionales se encuadran las recomendaciones emitidas por la CNDH, sin embargo, las mismas, son no vinculantes. (Espinoza, 2016, p. 347)

En conexión con los medios de control constitucional apenas referidos, nos avocamos al *juicio de amparo*, en definitiva, el protector de los DDHH, instrumento mediante el cual se pretende dar efectividad a un DDHH vulnerado, “al servicio de la persona y que su radio de protección se extiende tanto a leyes como a actos”. (Zapata, 2017, s.p.)

Como Silos Rodríguez cita a Coaña en una conceptualización con que coincidimos “El juicio de amparo es el medio de control de constitucionalidad, convencionalidad y legalidad de los actos u omisiones provenientes de autoridades o ciertos particulares, previsto en favor de las personas (físicas y morales), cuyo objetivo es proteger los derechos humanos reconocidos y las garantías otorgadas para su protección por la Constitución y los tratados internacionales de los que México sea parte”. (Silos, 2019, s.p.)

Por tanto, el amparo, es el medio idóneo para que cualquier persona que considere se le ha vulnerado algún DDHH, acuda al órgano jurisdiccional federal para su protección y resarcimiento.

Con la reforma a que se atiende respecto del juicio de amparo es de enfatizar que se le amplía su campo de aplicación a cualquier norma general, que incorpora su procedencia por motivo de vulneración de DDHH contenidos en tratados internacionales de los que México sea parte; amparo adhesivo e intereses legítimos, individual y colectivos, causas de violación por omisión de autoridades, declaratoria general de inconstitucionalidad, jurisprudencia por sustitución y la creación de plenos de circuito. (Supremo ..., 2012, pp. 6-7) Lo artículos constitucionales reformados en materia de amparo fueron el 94, 103, 104 y 107.⁴³⁹

Pese a la antigüedad del juicio de amparo en México y por tanto su cumplimentación con los compromisos interamericanos de proporcionar medio de protección a los DDHH, según lo requiere el artículo 25 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos (CADH o Convención Americana), con esta reforma se viene a dar una mayor extensión al juicio, al aplicar respecto del bloque de constitucionalidad, esto es, se amplía a los tratados internacionales de que México es parte. (Zapata, 2017, s.p.)

3.2.2. Reforma del 10 de junio de 2011

Sin duda, la mayor aportación en materia de DDHH. Mediante esta reforma se modifican los artículos 1, 3, 11, 15, 18, 29, 33, 89, 97, 102 y 105 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM). Así también, el **Capítulo 1** del Título Primero paso de ser “De las garantías individuales” a “De los derechos humanos y sus garantías”.

A continuación, se analiza y desarrolla la esencia de esta reforma, la cual se encuentra contenida en el artículo primero de la CPEUM.⁴⁴⁰

⁴³⁹ DECRETO por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de los artículos 94, 103, 104 y 107 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, publicado en el Diario Oficial de la Federación (DOF) de fecha 6 de junio de 2011.

⁴⁴⁰ DECRETO por el que se modifica la denominación del Capítulo I del Título Primero y reforma diversos artículos de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, publicado en el DOF de fecha 10 de junio de 2011.

Dentro de la reforma de referencia, a parte de la integración de nuevos DDHH al catálogo contenido en nuestra Carta Magna, se redimensiona el artículo primero, sin duda el mayor aporte en materia de DDHH. Con el decreto del 10 de junio de 2011, el Estado mexicano da cumplimiento a diversas obligaciones internacionales, en concreto con el numeral 2 de la CADH y con las exigencias derivadas de la sentencia que responsabiliza al Estado mexicano en el Caso Radilla Pacheco.⁴⁴¹

Con motivo de la importancia y trascendencia del nuevo artículo primero constitucional, el mismo será analizado a detalle a continuación.

Esencia de la reforma del 2011. El artículo primero constitucional

Al presente ejercicio corresponde enlistar y realizar un análisis desglosado de las novedades incluidas en el artículo que en este apartado se analiza, con el propósito de adentrarnos en los temas que de las mismas derivan. El artículo 1 de la CPEUM, dispone e incorpora lo siguiente:

1. Se cambia la denominación del Capítulo I del Título Primero “De las Garantías Individuales” a “De los Derechos Humanos y sus Garantías”, título y capítulo en que se encuentra la redacción del artículo primero constitucional; lo que implica una apertura internacional. (Pelayo, 2013, p. 23)
2. Sustituye el termino de individuo, que denota ser humano o persona física, por, el termino persona, con lo cual se amplía la protección de DDHH a las personas morales o jurídicas. (SCJN. Tesis P./J. 1/2015 (10ª.). Registro 2008584)
3. Deja de referirse a garantías individuales para dar protección a DDHH. (Orozco, 2011, pp. 86-87)
4. Adiciona, a parte de los DDHH reconocidos en la Constitución, aquellos DDHH contenidos en los tratados internacionales; no solo tratados internacionales especializados en materia de DDHH, si no respecto de todo y cualquier tratado internacional, por ejemplo, comercial, pero que contenga DDHH, y que el Estado mexicano sea signatario. (Orozco,

⁴⁴¹ Véase Corte IDH, 2012, s.p.

- 2011, pp. 87-89) A esto se le conoce como principio de interpretación conforme. (Orozco, 2011, pp. 90-92)
5. Hace referencia a las garantías para la protección de los DDHH. (Serrano, 2013, pp. 11-119)
 6. Se integra al bloque de constitucionalidad, la interpretación conforme, control de convencionalidad y principio *pro persona*. (SCJN. Tesis: 1a./J. 37/2017 (10a.). Registro: 2014332)
 7. Sin estar establecido en la CADH, pero al formar parte del Sistema Interamericano las interpretaciones de la Corte Interamericana,⁴⁴² se hace extensiva la obligación de garantizar, proteger, promover y respetar los DDHH (Salazar, 2014, pp. 112-117)⁴⁴³ a toda autoridad sin importar al poder dentro del que ejerzan funciones, con lo que se da por integrado al bloque de constitucionalidad el control difuso de convencionalidad. (SCJN. Tesis: (III Región) 5º.J/10 (10ª.). Registro 2005941)
 8. Las obligaciones establecidas en el punto anterior deben de garantizarse en términos de los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad. (SCJN. Tesis: XXVII.3º. J/24(10ª.). Registro 2008515)
 9. Por último, se integra la obligación de prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a los DDHH, denominadas obligaciones específicas. (Salazar, 2014, pp. 117-119)

Con la reforma al artículo apenas desglosado, a parte de la incorporación de un catálogo extenso de DDHH, el Estado mexicano viene a dar cumplimiento con una obligación que tardo en realizar, ya que ese mandato se originó desde el momento en que se adhirió a la Convención Americana desde 1981. (Ferrer, s.f., p. 322) Por lo que se puede afirmar que a partir de esa fecha México cuenta con un “bloque de

⁴⁴² Véanse las interpretaciones dadas en este sentido por la Corte Interamericana como antecedente y referencia el Caso Gelman Vs. Uruguay. Fondo y Reparaciones. Sentencia de 24 de febrero de 2011, el Caso de personas dominicanas y haitianas expulsadas Vs. República Dominicana. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 28 de agosto de 2014 y el Caso Rochac Hernández y otros Vs. El Salvador. Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 14 de octubre de 2014.

⁴⁴³ Denominadas obligaciones genéricas.

constitucionalidad” el cual se ha ampliado con regularidad y continuara su integración conforme se amplié el Sistema Interamericano y el Universal.

Dentro del presente trabajo se desarrollan, analizan y explican las inclusiones a que hemos hecho referencia, que inicia con los principios rectores bajo los cuales toda autoridad debe promover, respetar, proteger y garantizar los DDHH.

Principios rectores de los Derechos Humanos

El artículo primero constitucional, en su tercer párrafo, establece la obligación de toda autoridad para promover, respetar, proteger y garantizar los DDHH, conforme a los principios rectores de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad. Bajo los referidos principios se establece un sistema para la interpretación, aplicación e implementación de los DDHH que toda autoridad debe aplicar; (Serrano, 2013, p. 91) una breve descripción de cada uno de ellos es proporcionada enseguida.

Principio de Universalidad.

“Los Derechos Humanos corresponden a todas las personas, sin discriminación alguna...”. (CNDH México, 2016, p. 9) Nuestra Constitución en su párrafo quinto del artículo primero retoma la no discriminación al establecer su prohibición ante toda discriminación que atente contra la dignidad humana que anule o limite los derechos y libertades de las personas. (CNDH México, 2016, pp. 9-10) La universalidad de los DDHH va de la mano con el principio de igualdad y no discriminación. (Vázquez, s.f., p. 143) Los DDHH son moldeables, tienen flexibilidad en virtud de la evolución de los tiempos y condiciones de vida (SCJN. Tesis: I.4o.A.9 K (10a.). Registro 2003350), deben responder y se deben de ajustar a las necesidades de las personas en base a su entorno, se deben personalizar a cada comunidad. (Salazar, 2014, p. 91)

Dicho de otra forma, el derecho a la igualdad se debe atender a la desigualdad para garantizar y proteger de manera efectiva los DDHH (Salazar, 2014, p. 94), lo que implica su renovación. (Serrano, 2013, p.

127) La universalidad de los DDHH conlleva la conjugación armónica de la diversidad y la igualdad. (Cianciardo, 2020, p. 127)

Este principio se refiere a que los DDHH aplican a toda persona, sin excepción y por igual. El principio de universalidad de los DDHH significa que éstos corresponden a todas las personas por igual, es decir, tienen tanta importancia que toda persona debe disfrutar de ellos. Todos somos iguales y por lo tanto todos tenemos exactamente los mismos derechos. (Caballero, 2004, p. 243)

Principios de Interdependencia e Indivisibilidad

Los DDHH están vinculados entre sí, no pueden separarse, deben ser tratados como una unidad, por tanto, la violación de un derecho conlleva la violación de otros, consecuentemente, las autoridades están obligadas, al proteger un derecho, a no violar otro. (CNDH México, 2016, pp. 10-12) Interdependencia se refiere a la vinculación entre los derechos e indivisible la imposibilidad de ser separados. (Vázquez, s.f., p. 152) Indivisibilidad se refiere a que todos los DDHH están entrelazados, que conforman un todo, un universo. (Vázquez, s.f., p. 155) Ningún derecho es más importante que otro, deben tomarse en cuenta en conjunto y no de manera aislada, reforzándose recíprocamente. (SCJN. Tesis: I.4o.A.9 K (10a.). Registro 2003350) Ambos principios se encaminan a eliminar jerarquías entre los DDHH. (Guerrero, 2015, p. 92)

Principio de Progresividad.

Implica la no regresividad en cuanto a la protección y garantía de los DDHH [gradualidad y progreso]. (Vázquez, s.f., p. 159) Se trata de alcanzar el pleno cumplimiento de la protección con el transcurso del tiempo. (CNDH México, 2016, pp. 11-12) La gradualidad no será instantánea, supone un proceso para el logro de la efectividad de los derechos. (Vázquez, s.f., p. 159) En cuanto mayor desarrollo de un Estado mayor compromiso de garantizar los derechos. (SCJN. Tesis: I.40.A.9 K (10a.). Registro: 2003350)

Dentro de este principio existe la posibilidad de integrar nuevos DDHH de fuente internacional, siempre y que no impliquen un retroceso en relación con los ya existentes e incluidos por el bloque de

constitucionalidad (Guerrero, 2015, p. 99), ya que todo derecho humano que forma parte de este bloque, sea por estar incluido en el listado de DDHH en nuestra Constitución o bien, proceda de fuente internacional, no podrá ser eliminado o limitado, que de suscitarse estaríamos bajo la presencia de un supuesto de regresividad que contraria el principio de progresividad. (Guerrero, 2015, pp. 175-176)

La obligación Estatal en cuanto a la aplicación de los principios rectores de los DDHH, debe quedar en claro que no es exclusiva de los órganos jurisdiccionales, ni exclusiva de competencia federal, aplica también respecto las autoridades administrativas y legislativas, es vinculante para los tres niveles de gobierno, federal, estatal y municipal. (Salazar, 2014, p. 100)

Principios para la salvaguarda de los Derechos Humanos

Dentro del artículo primero constitucional se contienen principios distintos a los rectores de los DDHH que recién examinamos, estos se denominan bloque de constitucionalidad, interpretación conforme y *pro persona*, mismos que desarrollaremos enseguida de manera breve, a manera de introducción para de manera resumida desarrollar el principio de convencionalidad, que sin estar contenido en el artículo que analizamos, fue implementado por la jurisprudencia interamericana y mexicana, que integra los tres primeros principios de referencia.

Comenzamos con el *Bloque de constitucionalidad*, (Góngora, 2014, pp. 301-327) el cual, para Cesar Astudillo (2015, p. 121), “representa la unidad inescindible y permanente de derechos fundamentales de fuente constitucional e internacional reconocidos por el ordenamiento jurídico mexicano, caracterizados por estar elevados al máximo rango normativo y, como consecuencia, compartir el mismo valor constitucional, sin que ninguno de ellos tenga una preeminencia formal sobre otros.”

“Se trata de un concepto en donde se amplía el contenido constitucional pues el enfoque es material más que formal, expandiéndose los alcances de la Carta Magna a otros órdenes que no tienen su nacimiento propiamente en la máxima norma, pero que adquieren ese rango (el de norma suprema en cuanto parámetro de validez) en virtud de lo expresado por

ella misma. Como lo refiere la Mtra. Graciela Rodríguez Manzo, “...en términos generales podemos sostener que se trata de una categoría jurídica (un concepto) del derecho constitucional comparado que se refiere al conjunto de normas que tienen jerarquía constitucional en el ordenamiento jurídico de cada país; así, el bloque de constitucionalidad parte del supuesto según el cual “las normas constitucionales no son sólo aquellas que aparecen expresamente en la Carta sino también aquellos principios y valores que no figuran directamente en el texto constitucional pero a los cuales la propia Constitución remite.” (Prado, 2015, pp. 100-101)

Tenemos otros términos afines al de *bloque de constitucionalidad*, el cual se refiere al derecho sustantivo relativo a los DDHH, es por eso algunos autores prefieren utilizar el término de *bloque de derechos* [humanos] por incluir tanto el bloque de constitucionalidad como el de convencionalidad, el termino *parámetro de regularidad constitucional*, fue integrado por la SCJN en la contradicción de tesis contradicción de tesis 293/2011, termino con sustento procesal o adjetivo, por lo que de fondo son términos que se refieren a lo mismo, integración de derechos. (Maldonado, 2019, pp. 91-93)

Otro avance en nuestra reforma constitucional en materia DDHH es la inclusión de la *Interpretación conforme*, que no es otra cosa que la obligación del Estado mexicano de aplicar no solo las normas constitucionales al interpretar los DDHH, si no como ya lo analizamos, en base al bloque de constitucionalidad, esto es, en consideración de lo dispuesto por nuestra Constitución y los tratados internacionales suscritos por el gobierno mexicano. Se parte de normas sobre DDHH de contenido mínimo requeridas por los sistemas internacional o regionales a los Estados, que pueden ampliarse en mérito del bloque constitucional. (Cabrero, 2013, pp. 58-61)

La integración de los DDHH contenidos en tratados internacionales amplía el catálogo de DDHH contenidos en la Constitución, derivado de esto, podría considerarse el hecho del surgimiento de alguna pugna entre los establecidos por ambos ordenamientos, sin embargo, su solución la establece el principio *pro-persona*, ya que se debe aplicar el derecho más amplio en favor de la persona. A lo anterior corresponde a su vez

lo dispuesto por el artículo 133 constitucional, que establece la aplicación de los DDHH contenidos en los tratados internacionales con el propósito de integrar, complementar o ampliar los ya contenidos en la Constitución. (Olivos, 2011, pp. 64-65)

Otra de las novedades del artículo primero constitucional es la inclusión del principio *pro-persona*, la implementación de este principio se refiere a que el Estado debe aplicar la norma más amplia para la protección de DDHH y la menos limitante al momento que corresponda restringirlos, esto, respecto de las normas nacionales e internacionales integrantes del bloque de constitucionalidad. (Fierro, 2012, p. 243) La cláusula de interpretación conforme se refiere a la conglomeración del bloque normativo y el principio *pro-persona* regula que la aplicación e interpretación de esa diversidad normativa debe aplicarse siempre la que más favorezca a la persona o la que limite sus DDHH en menor grado, en caso de discrepancia. (Caballero, 2013, pp. 52, 57 y 58)

El también denominado principio *pro homine*, estrechamente ligado con el ya analizado principio de interpretación conforme, complementa la obligación del Estado de aplicar el bloque de constitucionalidad al imponerle que la disposición a aplicar, entre las normas internas e internacionales, debe ser la que más beneficie a la persona o bien, la que menos restrinja sus derechos.

Las reglas de interpretación conforme y *pro-persona*, forman parte fundamental del *principio de control de convencionalidad* (Aguilar, 2015, pp. 133-170) que en México está integrado por la normativa y jurisprudencia internacional, regional e interna, que sirve como instrumento vinculante para que el Estado garantice la efectividad de los DDHH. (Esquivel, 2015, p. 317)

Karlos Castilla (2014, pp. 149-172) se refiere al “falso control de convencionalidad” como “una forma de aplicar el derecho internacional de los derechos humanos, incluyendo la jurisprudencia del tribunal interamericano. (Castilla, 2014, p. 151) ... una mera aplicación de la Convención Americana, esto es, de un mero cumplimiento de las obligaciones internacionales adquiridas por ser parte de esta, si el Estado

incumple, subsidiariamente hará que se cumpla con ellas la Corte Interamericana”. (Castilla, 2014, p. 165) Como lo expresa Esquivel Leyva (2015, p. 319): “El control de convencionalidad, es el modelo que los tribunales nacionales e internacionales deben utilizar”.

En el entendido de que el control de convencionalidad en su generalidad es la aplicación de los tratados internacionales en materia de DDHH y sus interpretaciones, en base a la jurisdicción y competencia de la autoridad correspondiente, es necesario identificar los métodos de control de convencionalidad (Nuñez, s.f., p. 242), para lo cual “se establece un *control de convencionalidad concentrado* en manos exclusivamente de la Corte IDH como intérprete auténtica de la CADH, y uno *difuso* a cargo de las autoridades nacionales”. (Salazar, 2014, p. 179)

El *Control Concentrado de Convencionalidad* (García, 2011, p. 126) es el realizado por la Corte Interamericana, mediante el cual ejerce su competencia en sede internacional, para interpretar y aplicar la CADH. (Camarillo, 2016, p. 129) El Control de los instrumentos interamericanos que realiza la propia Corte IDH (Salazar, 2014, p. 61) en su carácter de guardián e intérprete final de la Convención Americana y sus resoluciones son definitivas e inapelables y las que los Estados Parte se han comprometido a cumplir. (Ferrer, 2011, p. 368)

La función de la Corte IDH es determinar si actos o normas de derecho interno son contrarias a la CADH, que en supuesto que así resulte, deberá decretar la responsabilidad y reparación correspondiente, así como la reforma o abrogación si se tratare de normas, en procuración de la protección de los DDHH mediante la armonización del derecho interno con el convencional (Camarillo, 2016, pp. 136-137), coadyuvante o complementaria de la que ofrece el derecho interno de los Estados miembros de la Organización de Estados Americanos (OEA). (Corte IDH, 2005, p. 89)

Mediante este control, la Corte Interamericana realiza una ponderación entre el derecho interno Estatal y lo establecido por la CADH; resuelve sobre la convencionalidad de las controversias que se someten a su jurisdicción. (Camarillo, 2016, pp. 129-130)

En cambio, derivado del concepto que otorga Castilla Juárez (2014, p. 162) de *Control Difuso de Convencionalidad*,^{□□} se identifican sus características:

1. La obligación del Estado de proteger y garantizar los DDHH, corresponde a todos los poderes, esto es a todas las autoridades,⁴⁴⁵ que incluye a los jueces y órganos de administración de justicia en todos los niveles.⁴⁴⁶
2. El garantizar y proteger los DDHH de manera oficiosa y en el marco de competencias y regulaciones procesales correspondientes el ejercicio de control de convencionalidad, entre las normas internas y las de la CADH.⁴⁴⁷
3. Con obligación de aplicar a su vez, la jurisprudencia de la Corte Interamericana como último interprete de la Convención Americana, o, dicho de otra manera, sus interpretaciones.⁴⁴⁸
4. Así como el principio *pro-persona*. Entendiéndose por este, velar no sólo en base a los DDHH establecidos en los tratados internacionales de que el Estado sea parte, sino a su vez por aquellos contenidos en la propia Constitución, mediante la aplicación de la interpretación que más favorezca al derecho humano que se analice. (Haro, 2015, p. 63)

⁴⁴⁴ La primer referencia directa al control de convencionalidad se hace en el [véase] Caso Almonacid Arellano Vs. Chile. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 26 de septiembre de 2006.

⁴⁴⁵ Véanse como antecedente y referencia el Caso Gelman Vs. Uruguay. Fondo y Reparaciones. Sentencia de 24 de febrero de 2011, el Caso de personas dominicanas y haitianas expulsadas Vs. República Dominicana. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 28 de agosto de 2014 y el Caso Rochac Hernández y otros Vs. El Salvador. Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 14 de octubre de 2014.

⁴⁴⁶ Véase como antecedente y referencia el Caso Cabrera García y Montiel Flores Vs. México. Excepción Preliminar, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 26 de noviembre de 2010.

⁴⁴⁷ Véase como antecedente y referencia el Caso Trabajadores Cesados del Congreso (Aguado Alfaro y otros) Vs. Perú. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 24 de noviembre de 2006.

⁴⁴⁸ Véase como antecedente y referencia el Caso Almonacid Arellano Vs. Chile. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 26 de septiembre de 2006.

5. Ampliación del ejercicio de convencionalidad a otros tratados en materia de DDHH.⁴⁴⁹
6. Inaplicación de normas internas que contraríen los tratados internacionales e incluso, suprimir o adecuar tal norma nacional.⁴⁵⁰
7. El referido autor no hace referencia a la obligatoriedad de las opiniones consultivas, esto es, de la función jurisdiccional no contenciosa que ejerce la Corte Interamericana a que se hizo referencia con anterioridad.⁴⁵¹

El control difuso de convencionalidad resulta ser “la herramienta que permite a los Estados concretar la obligación de garantía de los derechos humanos en el ámbito interno, a través de la verificación de la conformidad de las normas y practicas nacionales, con la CADH y su jurisprudencia”. (Nash, s.f., p. 2)

4. CONCLUSIONES

Dentro de la descripción de la evolución histórica de los DDHH en México, se identificaron las diversas inclusiones y desarrollo de los DDHH en sede nacional y se descubre el cumplimiento por parte del Estado mexicano respecto de su obligación internacional de integrar [de forma resumida] un bloque de constitucionalidad, lo cual aconteció de manera diferida, ya que su implementación dio inicio hasta junio de 2011.

Derivado de la reforma constitucional de junio de 2011 y en particular con lo que respecta al nuevo artículo primero de nuestra Constitución, se robustece el referido bloque de constitucionalidad, previamente

⁴⁴⁹ Véase como antecedente y referencia el Caso Gudiel Álvarez y otros (“Diario Militar”) Vs. Guatemala. Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 20 de noviembre de 2012.

⁴⁵⁰ Véanse como antecedente y referencia el Caso Almonacid Arellano Vs. Chile. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 26 de septiembre de 2006 y el Caso Mendoza y otros Vs. Argentina. Excepciones Preliminares, Fondo, y Reparaciones. Sentencia de 14 de mayo de 2013.

⁴⁵¹ Véase Opinión Consultiva OC-21/14. Derechos y garantías de niñas y niños en el contexto de la migración y/o en necesidad de protección internacional. Resolución de 19 de agosto de 2014.

instituido por el artículo 133 del mismo ordenamiento. Como parte del bloque de constitucionalidad se integran, en el control constitucional para la salvaguarda de los DDHH, la interpretación conforme, el principio *pro-persona* y el control de convencionalidad, por lo que se obliga a toda autoridad a “promover, respetar, proteger y garantizar los derechos humanos de conformidad con los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad...”.

La interrelación de la interpretación conforme y el principio *pro-persona*, permiten que la autoridad jurisdiccional, primero, tenga dentro de sus posibilidades la aplicación del bloque de constitucionalidad mediante el control de convencionalidad, siempre con la selección de la normativa, nacional o internacional, que más beneficie o garantice los DDHH de las personas, mismos que se contienen en el Sistema Interamericano.

5. REFERENCIAS

- Aguilar, R. (2015). *Control de convencionalidad y principio de definitividad bajo el nuevo orden constitucional de los derechos humanos*. CESU-UABC.
- Andrews, C. (2019). El legado de las siete leyes: una reevaluación de las aportaciones del constitucionalismo centralista a la historia constitucional mexicana. *Historia mexicana*, 68(4), abril-junio, :1539-1591. <https://doi.org/10.24201/hm.v68i4.3855>.
- Astudillo, C. (2015). El bloque y el parámetro de constitucionalidad en la interpretación de la Suprema Corte de Justicia de la Nación. En Carbonell, M. et. al. *Estado constitucional, derechos humanos, justicia y vida universitaria. Estudios en homenaje a Jorge Carpizo. Estado Constitucional Tomo IV*, Vol. 1 (pp. 117-168). IJ-UNAM.
- Aureoles, S. (2014). De la responsabilidad de los legisladores contenida en el Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana. En: *Constitución de Apatzingán 200 años*. Cámara de Diputados.
- Bribiesca, G. (2002). *Constitución Liberal de Cádiz de 1812*. Ediciones Michoacanas.
- Burgoa, I. (2008). *Las Garantías individuales*. Porrúa.

- Caballero, J. (2004). Una vuelta a los principios sobre derechos humanos en la Constitución mexicana. Algunas pistas de reflexión a la luz del derecho comparado. En Carbonell, M. (Coord.), *Derecho constitucional. Memoria del congreso internacional de culturas y sistemas jurídicos comparados*. UNAM.
- Caballero, J.L. (2013). Comentario sobre el Artículo 1o., segundo párrafo de la Constitución (La cláusula de interpretación conforme al principio pro persona). En Ferrer Mac-Gregor, E., Caballero, J. y Steiner, C. (Coords.), *Derechos Humanos en la Constitución: comentarios de jurisprudencia constitucional e interamericana, Tomo I*. SCJN/UNAM/Konrad Adenauer Stiftung.
- Camarillo, L. y Rosas, E. (2016). El control de convencionalidad como consecuencia de las decisiones judiciales de la Corte Interamericana de Derechos. *Revista IIDH* (64) julio-diciembre. Real Embajada de Noruega.
- Carbonell, M. (2004). *Los derechos fundamentales en México*. UNAM-CNDH.
- Carpizo, J. (2011). Los derechos humanos: naturaleza, denominación y características. *Cuestiones Constitucionales*, 1, núm. 25, julio-diciembre.
- Castilla, K. (2014). Control de convencionalidad interamericano: una mera aplicación del derecho internacional. *Rev. Derecho Estado*, no. 33, :149-172.
- Cianciardo, J. (2020). *La cultura de los derechos humanos. Razón, voluntad, diálogo*. UNAM-IIIJ.
- Cienfuegos, D. (2017). *Una historia de los derechos humanos en México, reconocimiento constitucional y jurisdiccional*. CNDH México.
- CNDH México (2016). *Los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad de los derechos humanos*. CNDH.
- Corte IDH (2005). *La Corte Interamericana de Derechos Humanos: Un Cuarto de Siglo: 1979-2004*. Corte Interamericana de Derechos Humanos.
- Corte IDH (2012). *Ficha Técnica: Radilla Pacheco Vs. México*. En https://www.corteidh.or.cr/CF/jurisprudencia2/ficha_tecnica.cfm?nId_Ficha=360. Consultado el 30 de noviembre de 2019.
- Corte IDH. *Caso Almonacid Arellano Vs. Chile*. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 26 de septiembre de 2006.
- Corte IDH. *Caso Cabrera García y Montiel Flores Vs. México*. Excepción Preliminar, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 26 de noviembre de 2010.

- Corte IDH. *Caso de personas dominicanas y haitianas expulsadas Vs. República Dominicana*. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 28 de agosto de 2014.
- Corte IDH. *Caso Gelman Vs. Uruguay*. Fondo y Reparaciones. Sentencia de 24 de febrero de 2011.
- Corte IDH. *Caso Gudiel Álvarez y otros (“Diario Militar”) Vs. Guatemala*. Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 20 de noviembre de 2012.
- Corte IDH. *Caso Mendoza y otros Vs. Argentina*. Excepciones Preliminares, Fondo, y Reparaciones. Sentencia de 14 de mayo de 2013.
- Corte IDH. *Caso Rochac Hernández y otros Vs. El Salvador*. Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 14 de octubre de 2014.
- Corte IDH. *Caso Trabajadores Cesados del Congreso (Aguado Alfaro y otros) Vs. Perú*. Excepciones Preliminares, Fondo, Reparaciones y Costas. Sentencia de 24 de noviembre de 2006.
- Corte IDH. *Opinión Consultiva OC-21/14*. Derechos y garantías de niñas y niños en el contexto de la migración y/o en necesidad de protección internacional. Resolución de 19 de agosto de 2014.
- Decima Época; Registro 2003350; Instancia: Tribunales Colegiados de Circuito; Tipo de Tesis: Aislada; Fuente: Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta, Libro XIX, abril de 2013, Tomo 3; Materia(s): Constitucional, Común; Tesis: *I.4o.A.9 K (10a.)*, Página: 2254.
- Decima Época; Registro 2005941; Instancia: Tribunales Colegiados de Circuito; Tipo de Tesis: Jurisprudencia; Fuente: Gaceta del Semanario Judicial de la Federación, Libro 4, marzo de 2014, Tomo II; Materia(s): Común; Tesis: *(III Región) 5º.J/10 (10ª)*; Página: 1358.
- Decima Época; registro 2008515; Instancia: Tribunales Colegiados de Circuito; Tipo de Tesis: Jurisprudencia; Fuente: Gaceta del Semanario Judicial de la Federación, Libro 15, febrero de 2015, Tomo III; Materia(s): Constitucional; Tesis: *XXVII.3º. J/24(10ª)*, Pagina 2254.
- Decima Época; Registro 2008584; Instancia: Pleno; Tipo de Tesis: Jurisprudencia; Fuente: Gaceta del Semanario Judicial de la Federación. Libro 16, marzo de 2015, Tomo I; Materia(s): Constitucional; Tesis: *P./J. 1/2015 (10ª)*; Página: 117.
- Decima Época; Registro: 2014332; Instancia: Primera Sala; Tipo de Tesis: Jurisprudencia; Fuente: Gaceta del Semanario Judicial de la Federación. Libro 42, Tomo I, mayo de 2017; Materia(s): Constitucional; Tesis: *Ia./J. 37/2017 (10a.)*; Página: 239.

- DECRETO por el que se modifica la denominación del Capítulo I del Título Primero y reforma diversos artículos de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, publicado en el DOF de fecha 10 de junio de 2011.
- DECRETO por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de los artículos 94, 103, 104 y 107 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, publicado en el DOF de fecha 6 de junio de 2011.
- Diputados (s.f.). En http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/cpeum_crono.htm. Consultado el 17 de mayo de 2021.
- Espinoza, R. (2016). Las recomendaciones de la CNDH. *Alegatos*, núm. 93, mayo/agosto.
- Esquivel, M. (2015). El control de convencionalidad en el sistema jurídico mexicano. En Serna de la Garza, J. (Coord.), *Contribuciones al derecho constitucional*. UNAM-IIIJ.
- Farfán, G. (2017). México. La Constitución de 1917 y las reformas a los sistemas de pensiones. *Revista latinoamericana de derecho social*, (24): 3-37.
- Ferrer Mac-Gregor, E. (2011). Interpretación conforme y control difuso de convencionalidad. El nuevo paradigma para el juez mexicano. *Estudios Constitucionales*, Vol. 9 (2): 531-622.
- Ferrer Mac-Gregor, E. (s.f.). *Reflexiones sobre el control difuso de convencionalidad*. En www.corteidh.or.cr/tablas/27751.pdf. Consultado el 30 de mayo de 2019.
- Fierro, A. y Abreu, J. (2012). *Derechos humanos, derechos fundamentales y garantías individuales*. Oxford y CIDE.
- García, S. (2011). El control judicial interno de convencionalidad. *Revista IUS, Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla*, Vol. V (28): 123-159.
- Garita, A., et. al. (s.f.). *Medios de control constitucional*. Senado de la Republica.
- Góngora, M. (2014). La difusión del bloque de constitucionalidad en la jurisprudencia latinoamericana y su potencial en la constitución del ius constitutionale commune latinoamericano. En Bogdandy, A., Fix-Fierro, H. y Morales, M. (Coords.), *Ius constitutionale commune en américa latina rasgos, potencialidades y desafíos* (pp. 301-327), UNAM.
- González, L. (2016). *Los derechos humanos en el centenario de la Constitución de 1917*. Secretaría de Gobernación, Secretaría de Cultura, INEHRM, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.

- Guerrero, A. (2015). *¿Existe un bloque de constitucionalidad en México? Reflexiones en torno a la decisión de la Suprema Corte respecto al nuevo parámetro de control de regularidad*. CNDH.
- Haro, D. (2015). Los sistemas de control de la constitucionalidad. Comentarios de la actualidad mexicana. *Revista Jurídica Jalisciense* [en línea]: (XXV), Núm. 53, 43-69.
- Maldonado, A. (2019). *El bloque de constitucionalidad en México. Hacia su integración y aplicación*. Tirant lo Blanch.
- Martínez, A. (2014). Primeros pasos de la internacionalización de los derechos humanos. *Revista Jurídica Primera Instancia*, núm. 3, vol. 2, julio-diciembre.
- Martínez, V. (1989). Desarrollo histórico-constitucional de los derechos humanos en México, I (1812-1840). *Boletín Mexicano de Derecho Comparado* [Online], 1.66.
- Nash, Claudio (s.f.). *Cuadernillo de Jurisprudencia de la Corte Interamericana de derechos humanos No. 7, Control de Convencionalidad*. CIDH. En <https://www.corteidh.or.cr/sitios/libros/todos/docs/cuadernillo7.pdf>. Consultado el 22 de abril de 2019.
- NU. (s.f.). En <https://www.un.org/es/about-us/un-charter>. Consultado el 12 de diciembre de 2019.
- Núñez, M. et. al. (s.f.). *Justicia constitucional: problemática en torno a la crisis del concepto de constitución*. Universidad Privada de Ica, Colección Derecho y Constitucionalismo(s).
- Olivos, J. (2011). *Los derechos humanos y sus garantías*. Porrúa.
- Olmeda, M. (2014). *Universalización de los derechos humanos*. Wolters Kluwer y UABC.
- Orozco, J. (2011). Los derechos humanos y el nuevo artículo 1º. Constitucional. *IUS Revista del Instituto de Ciencias Jurídicas de Puebla*, Vol. V (28): 85-98.
- Pelayo, C. (2013). *Las reformas constitucionales en materia de derechos humanos*. Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal.
- Prado, A. (2015). Algunas aproximaciones teóricas en la dinámica de las restricciones constitucionales al ejercicio de los derechos humanos dentro del bloque constitucional en México. *CienCia Jurídica. Departamento de Derecho. División de Derecho, Política y Gobierno*, Universidad de Guanajuato - Año 4, No. 8, :99-115.
- Ramírez, H. y Pallares, P. (2011). *Derechos Humanos*. Oxford.

- Salazar, P. (2014). *La reforma constitucional sobre derechos humanos. Una guía conceptual*. Senado de la Republica-Instituto Belisario Domínguez.
- SCJN. (2005). *Las garantías individuales. Parte General*. SCJN.
- Serrano, S. (2013). Obligaciones del Estado frente a los derechos humanos y sus principios rectores: una relación para la interpretación y aplicación de los derechos. En Ferrer Mac-Gregor, E., Caballero, J. y Steiner, C. (Coords.), *Derechos Humanos en la Constitución: comentarios de jurisprudencia constitucional e interamericana, Tomo I*. SCJN/UNAM/Konrad Adenauer Stiftung.
- Silos, J. (2019). Medios de control constitucional. *Hechos y Derechos*, Número 49, enero-febrero.
- Solís, B. (s.f.). *Evolución de los derechos humanos*. En <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3100/9.pdf>. Consultado el 28 de noviembre de 2019.
- Soto, A. (2016). La controversia constitucional y la acción de inconstitucionalidad como medios de control de la Constitución. En Soto, A. (Coord.), *Derecho procesal constitucional*. SEGOB-Secretaría de Cultura-INEHRM-IIIJ.
- Spector, H. (2015). Derechos Humanos. En Fabra J. y Rodríguez, V. (Eds.), *Enciclopedia de filosofía y teoría del derecho* (pp. 1521-1569). UNAM.
- Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Colima (2012). *Reformas en materia de Amparo y Derechos Humanos*. Centro de Estudios Judiciales del Poder Judicial del Estado de Colima, Año Judicial 2011-2012, No. 1, 15 de febrero.
- Tormo, C. (2015). Mariano Peset, La Constitución de Apatzingán de 1814. Sentido y análisis de su texto. *Revista Mexicana de Historia del Derecho* [Online], 1.31 (2015): 297-302. Web. 17 May. 2021.
- Vázquez, L. y Serrano, S. (s.f.). *Los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad y progresividad. Apuntes para su aplicación práctica*. En <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3033/7.pdf>. Consultado el 21 de enero de 2019.
- Woldenberg, J. (2016). *La concepción sobre la democracia en el Congreso Constituyente de 1916-1917 con relación al de 1856-1857*. Biblioteca Constitucional.
- Zapata, J. (2017). El Amparo como derecho humano en México. *Hechos y Derechos*, Número 40, julio-agosto.

INCLUSIÓN EN LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA. ¿UNA CUESTIÓN DE DEMOCRACIA?

JORGE CRESPO GONZÁLEZ

Instituto Complutense de Ciencia de la Administración (UCM)

MARÍA JOSÉ VICENTE VICENTE

Universidad Complutense de Madrid (UCM)

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años se ha reabierto el debate sobre el carácter representativo de la Administración y de la alta función pública. La importancia de las relaciones entre políticos y burócratas (o altos funcionarios) y la cuestión de si responden a espacios de decisión y carreras distintos, o si al contrario deben integrarse los dos colectivos en un mismo espacio, con sus propios incentivos, es algo que históricamente ha sido discutido por grandes autores de las ciencias sociales, del nivel de Wilson, Weber, o más recientemente Dahlström y Lapuente. Las respuestas dadas a ese debate han sido distintas, oscilando entre los que defienden espacios axiológicos propios y distintos para el ámbito político (basados en la adopción de decisiones de acuerdo con lógicas ideológicas y partidistas) y para el ámbito técnico (donde las decisiones se adoptan en base al conocimiento experto y memoria institucional); junto con otras que sostienen que existe interdependencia entre la política y la administración y que por tanto es imposible diferenciar con precisión un espacio de otro. Finalmente, otros defienden la necesidad de separar las carreras e incentivos del colectivo político respecto del burocrática, buscando un equilibrio de poder entre ellos que redundaría en mayor control democrático, eficacia del gobierno y prevención de la corrupción.

Conociendo estos debates, que han proporcionado fructíferas aproximaciones al fenómeno, el enfoque de este estudio tiene otra orientación. En concreto, se ubica en el análisis de las relaciones entre

Administración y sociedad, y se pretende explicar si es relevante o no la inclusión en el acceso a las élites administrativas y qué sesgos pueden existir. Entre esos sesgos, toman los territoriales (¿todos los ciudadanos tienen posibilidad de acceder en igualdad de condiciones a la alta función del Estado con independencia de su lugar de nacimiento o residencia?) y los socioeconómicos (¿existe realmente igualdad de oportunidades desde el punto de vista económico para todos los ciudadanos?). Y es que se parte de la premisa de que un buen instrumento para verificar el grado de apertura de la Administración a la sociedad es conocer el análisis de la composición de su función pública, y especialmente el segmento de empleados públicos que ejercen al máximo nivel el poder administrativo, participando decisivamente en la formulación, aplicación y evaluación de políticas públicas, es decir, las élites administrativas.

En concreto, este análisis trata de una importante pregunta de investigación: ¿debe la alta función pública parecerse a la sociedad a la que sirve? Con la respuesta a esta pregunta se pretende verificar la hipótesis de que, en determinadas condiciones, una mala o sesgada selección de los altos funcionarios públicos puede devenir en un problema de democracia.

2. OBJETIVOS

El objeto de este análisis es el estudio de la alta función pública y su relación con la sociedad, desde el punto de vista funcional y democrático. Para ello será necesario conocer, primero, si es conveniente e importante que dicha alta función pública se parezca a la sociedad, o no; y, segundo, en qué situación se encuentra la inclusión en la alta función pública española del Estado.

La consecución de ese objetivo general, con las preguntas de investigación e hipótesis asociadas, implica el logro de los siguientes objetivos:

1. Conocer qué es la alta función pública y sus funciones.
2. Conocer si es necesario y conveniente que la alta función pública se parezca a la sociedad.
3. Conocer en qué situación se encuentra, en términos de inclusión, la alta función pública del Estado español.
4. Verificar la hipótesis de que una mala gestión del acceso a la alta función pública del Estado puede devenir en un problema institucional o de democracia.

3. METODOLOGÍA

El análisis se apoya en la Ciencia Política y de la Administración y, más concretamente, en el estudio de las élites administrativas. La metodología incorpora técnicas cualitativas (especialmente el análisis documental y las principales fuentes secundarias de carácter académico) y, aunque en menor medida, comparativas, a fin de caracterizar las élites administrativas dentro de las élites políticas.

Finalmente, para concretar la situación del modelo español de alta función pública, desde la perspectiva de la inclusión, ha predominado el análisis cualitativo y ocasionalmente cuantitativo, éste último especialmente para valorar los estudios que han analizado la diversidad territorial y socioeconómica.

4. RESULTADOS

En este apartado se reseñan los resultados obtenidos respecto de los objetivos planteados en esta investigación.

4.1 ALTA FUNCIÓN PÚBLICA Y SOCIEDAD

Respecto de los objetivos 1 y 2, que consistían en conocer qué es la alta función pública, sus funciones y por qué es necesario que se parezca a la sociedad a la que sirve se concluyó lo que sigue.

En primer lugar, que la alta función pública está integrada por aquellos funcionarios y cuerpos, o colectivos, en que se insertan en el ejercicio

de su actividad, que ejercitan al máximo nivel, y con altísima especialización, el poder administrativo.

Baena (1988: 440-445) concreta un elenco de notas características de este colectivo, que son de aplicación al caso español y francés:

- a. Organización en Cuerpos o Colectivos.
- b. Una altísima competencia y profesionalización.
- c. Permanencia protegida en el empleo público (a fin de garantizar su imparcialidad y neutralidad).
- d. Capacidad de frenar decisiones políticas o veto decisorio.
- e. Capacidad de obstaculizar la aplicación de las políticas (veto paralizante).
- f. Disponer como instrumentos de poder, además de la estabilidad en el empleo y su posición jerárquica, su influencia en la legislación, el control de los recursos y la cercanía con el poder decisorio público y privado.
- g. Tendencia con carácter general a no presentarse como “mero” funcionario, identificándose más con las competencias (generales o especiales) de su cuerpo.
- h. Participación en órganos de cooperación/colaboración/coordinación intergubernamentales o multinivel (Crespo, 2017).

Esa noción tiene la virtud de ser coherente con la que mantiene la Oede (2009: 118; 2018⁴⁵²: 4-5): la alta función pública sería “un porcentaje muy pequeño de todos los funcionarios del gobierno central, la mayoría no nombrados políticamente [...] que constituyen el escalón entre los políticos y la Administración pública ...son responsables de la implementación de los instrumentos legales y de las estrategias políticas, y de la coherencia y eficiencia de las actividades del gobierno”, y por todo ello un instrumento clave de la gobernanza pública.

En segundo lugar, debe hacerse notar que la alta función pública está muy imbricada con la clase política, pues un porcentaje muy elevado de los miembros de ésta última son funcionarios, lo que invita a pensar

⁴⁵² Puede consultarse en: Recomendación del Consejo sobre capacidad y liderazgo de la función pública, en <https://bit.ly/3kBZOqL> (fecha de acceso: 30 de junio de 2021).

que la alta función pública es una cantera selecta que constituye un ascensor social hacia el ejercicio de la política institucional, con lo que la cuestión de su reclutamiento y selección, junto a los diversos sesgos que incorpora, pasan a constituir no solo un problema técnico (seleccionar a los mejores para el desempeño de las elevadas funciones reservadas al cuerpo o colectivo), sino también democrático-representativo (algunos ciudadanos de facto tienen más posibilidades de acceder a la política representativa que otros, en este caso gracias a la pertenencia a colectivos muy formados, con funciones importantes próximas a la política, y con un solapamiento constatable con los políticos electos). Ello aconsejaría el tratamiento de la cuestión del reclutamiento y selección de la alta función pública como un problema de democracia, y que se trate de remover los sesgos que la convierten en una vía rápida, para colectivos muy concretos de clases acomodadas, de acceso a la política. En definitiva, la alta función pública debe parecer más a la sociedad, tanto desde el punto de vista subjetivo (quién forma parte de ella), como funcional, mitigando en lo posible los sesgos de carácter territorial y socioeconómicos que la caracterizan.

4.2 SITUACIÓN DE LA INCLUSIÓN EN LA ADMINISTRACIÓN ESPAÑOLA

Cabe recordar que la unidad de análisis sobre la que se proyectan los resultados es la alta función pública al servicio de la Administración General del Estado español, por lo que los resultados no son extensibles a las élites administrativas autonómicas y locales. Puede que éstas últimas tengan aspectos compartidos con las élites administrativas del Estado (es fácil pensar que los sesgos socioeconómicos existan, aunque en un grado distinto), pero sin duda el sesgo territorial se verá muy mitigado.

Si hablamos de la Administración del Estado, en primer lugar, cabe destacar los problemas que conciernen a la cuestión de la diversidad. Entre los más citados se encuentran los siguientes: una función pública muy envejecida (edad media de 52 años, 10 años superior a la media de la población española), no representativa territorialmente (sobrerrepresentación abrumadora de los originarios de la Comunidad de Madrid, e infrarrepresentación notoria de los nacidos en Cataluña, Navarra y

Canarias, por ejemplo), muy centralizada en Madrid (el 84%, por ejemplo de los Administradores Civiles del Estado trabajaban en la región capital en 2016), con altas dosis de reproducción social de las clases acomodadas, que incorpora paulatinamente la diversidad social y de género y, finalmente, que está cerrada a la realidad sobre el terreno (poco contacto con la realidad social).

4.5 LOS SESGOS EN EL ACCESO DE LA ALTA FUNCIÓN PÚBLICA PUEDEN DEVENIR EN UN PROBLEMA INSTITUCIONAL O DEMOCRACIA.

Los datos de los desequilibrios existentes en la alta función pública española, así como los planteamientos de los estudiosos de las carreras profesionales de los políticos españoles, invitan a confirmar la hipótesis de que los sesgos de acceso a la alta función pública pueden convertirse en un problema no solo técnico sino de democracia. Por lo que es recomendable diversificar los cauces de acceso a la alta función pública para enriquecer su composición y aminorar los sesgos. pero además la actual situación en España de desequilibrio a favor de clases sociales acomodadas (medias y altas), con fuertes dosis de autorreproducción social y territorial, junto con la permeabilidad del sistema político al acceso de los altos funcionarios a las funciones políticas, supone una profundización o tendencia reforzada a que unos pocos tengan acceso prioritario a las fuentes del poder político, mientras que a la gran mayoría se les vería vedada esa entrada privilegiada.

5. DISCUSIÓN

Los estudios sobre las élites políticas y administrativas forman parte de los estudios politológicos clásicos. Teniendo en cuenta la consideración de élite que generalmente se otorga a la alta función pública, por lo que hace, por las relaciones que establece, su origen social, su proximidad al ámbito de decisión político y por el solapamiento entre los dos colectivos (el político y el burocrático), la cuestión de quiénes son los altos funcionarios del Estado, cuál es su origen (educativo, social, económico y territorial) y su forma de reclutamiento y selección pasa de constituir un problema meramente técnico a convertirse en un elemento al que prestar atención política y académica, por su relación con la

generación de aceptación y confianza en el sistema político, reforzando la legitimidad o lo contrario.

Ya Panebianco (1995: 384 y ss.) nos informaba de que la alta función pública puede tratarse en tanto élite burocrática, exponiendo un elenco de criterios cuyo estudio daría claves para su determinación. Entre ellos, citaba la extracción social, la consideración o prestigio que mantenga en la sociedad, la forma de reclutamiento, socialización y carrera.

En España, Baena (1984: 75) defendió que, hasta el inicio de la transición, las élites políticas, económicas y administrativas españolas tenían un elevado nivel de integración, respecto de la cual la burocracia (entendida como cuerpos de funcionarios superiores que ocupaban puestos en las Cortes, Consejos de Administración de grandes empresas, el Gobierno y la Administración) asumía una gran responsabilidad. Asimismo, reconoció que la presencia de burócratas en esa élite era de gran entidad. Por otra parte, este autor destacó la importancia de la élite administrativa en la confección de la cultura política democrática y la conformación del liderazgo y entramado de cargos políticos, así como las ramificaciones exteriores al sector público concluyendo que de ella se nutren las élites, en general, del país, aspecto también destacado por Arenilla y Delgado (2019:38). Lo que le llevó a desarrollar una larga investigación, de carácter empírico, sobre las élites y los grupos de poder en España (Baena 1999). Finalmente, expresó la importancia de analizar, en el estudio de la alta función pública, la tradición familiar, la endogamia y la procedencia social, junto a su relación con los grupos de poder (Baena 1988: 446 y ss.).

En definitiva, el análisis de las élites administrativas constituye un instrumento esencial para estudiar cómo el poder público ejerce la dominación en la sociedad a través de la Administración, políticos y empleados públicos, recalcando el carácter imprescindible del análisis sobre el complejo de relaciones en el que intervienen y en el que se integran, así como de la gestión de los medios para conseguir los fines públicos.

Por todo ello, cabe concluir que, por sus funciones, cercanía del poder político del que con frecuencia forman parte, como por su poder ad extra para integrar las élites del Estado, así como por participar

decisivamente en la conformación de la cultura y legitimidad políticas, se trata de un objeto de estudio de alto interés. Se debe insistir en sus funciones, en las que destaca su participación en las políticas públicas (formulación, implantación y evaluación) pudiendo generar posibles vetos, tanto decisorios como ejecutorios. También deben recordarse las labores de auxilio y asesoramiento a los políticos y las funciones intergubernamentales que realizan. Pero además de ello, y por si no fuera suficiente, hay un aspecto adicional que ubica la reflexión un escalón por encima de lo que hasta ahora hemos referido. Se trata del solapamiento subjetivo entre los integrantes de un colectivo y otro, es decir, entre los altos funcionarios respecto de los políticos y viceversa. En otras palabras, los datos de diferentes investigaciones (por ejemplo, Rodríguez Teruel 2011 y 2019), trasladan una alta correlación entre la pertenencia a un colectivo de la alta función pública y la asunción de responsabilidades políticas en las diferentes instancias del poder ejecutivo, legislativo y judicial⁴⁵³. Lo que ocurriría, entre otras causas, porque en el desempeño profesional adquieren habilidades necesarias para la política, ofrecen flexibilidad en el desarrollo de la carrera y, además, la obtención con frecuencia de un contacto previo con las élites sociales y redes de conocimiento que facilitan el acceso al ámbito político (Rodríguez Teruel et al.2019:592-3). Siendo esto así, ser alto funcionario otorgaría un acceso privilegiado a la función política, lo que haría que el problema de selección de las élites administrativas no constituyera solo una cuestión técnica u organizativa con ribetes institucionales, sino que se adentraría en un territorio más complejo, puesto que se trataría de un problema de democracia, al proponerse como un escalón que funciona como una suerte de acelerador o ascensor hacia el mundo de la política, que estaría reservado a unos pocos que, de acuerdo con los estudios sociológicos, proceden de ambientes acomodados, cultivados y con diferentes sesgos socioeconómicos y territoriales. Esta aseveración, especialmente sensible para la ciudadanía en momentos de crisis, esboza que, si bien en algún momento del pasado los sesgos eran explicables, en nuestros días se ha convertido en el talón de Aquiles de las

⁴⁵³ Por ejemplo, Rodríguez Teruel et al. (2019:595) indican que desde 1982 hasta la 2019 en torno al 65% de los miembros del gobierno nacional tenían la condición de funcionarios.

funciones públicas de diversos países, especialmente aquellos que disponen de funciones públicas cerradas próximas al modelo napoleónico, como es el caso de Francia y España.

Y es en ese marco en que debemos entender, primero, lo importante que es reconocer el problema del estudio de la alta función pública, y en segundo lugar, y habida cuenta su importancia democrática, política e institucional, la necesidad de que se parezca a la sociedad a la que sirve para no trasladar sesgos que deformen la aplicación del principio democrático, puesto que unos ciudadanos tienen un acceso privilegiado a la acción política simplemente por ser altos funcionarios.

Respecto de la alta función pública española, los datos nos trasladan una fuerte centralización de esta en Madrid⁴⁵⁴ y una escasa dispersión por el territorio, lo que es resultado, entre otras variables, de la aplicación del principio de autonomía política a favor del nivel autonómico de gobierno. Pero tan importante o más que esa circunstancia es que las personas que forman parte de la alta función pública rara vez tienen competencias o funciones directas sobre el terreno (es decir, desempeñando su trabajo en contacto directo con los ciudadanos y realidad social concretos), aunque la situación es matizable en lo relativo a los cuerpos especiales.

El proceso seguido por los aspirantes a esos cuerpos de élite implica una serie de pasos, entre los cuales finalizar los estudios superiores y ponerse a preparar los procesos selectivos es algo casi automático, pasando varios años de media de estudio y por lo tanto con una escasa relación con la compleja realidad social y los juegos colectivos. En muchos casos, una vez aprobado el proceso selectivo, tampoco dispondrán de desempeño y conocimiento directo de la realidad y sus regulaciones reales e interacciones sociales, pues demasiado pronto se obtienen destinos en la parte alta de la estructura administrativa en una Administración cuyos órganos centrales están centralizados en Madrid. Esto

⁴⁵⁴ En 2016, por ejemplo, de los 982 funcionarios en servicio activo del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado, 824 (83,91%) están destinados en Madrid, 79 en provincias (8,044%) y 79 (8,044%) en la Administración exterior (embajadas y organismos internacionales). Datos extraídos de <https://bit.ly/3c9vWgK> (fecha de acceso: 20 de julio de 2016).

implicaría que los que tienen la capacidad de decidir administrativamente no tienen una buena información, y los que sí dispondrían de un contacto directo y frecuente con la realidad, normalmente personal en primera línea, no dispondrían de la capacidad para decidir. Lo que ayudaría a consolidar el déficit de realidad o desplazamiento de metas al que se refería Merton (1964: 275-286). Este asunto ha estado muy presente en la reforma francesa actualmente en fase de implantación, apostando por un cambio radical del modelo selectivo y de las carreras administrativas, pero sin embargo ha tenido un escaso eco en los planteamientos sobre la alta función pública española, cuyos altos cuerpos no suelen cuestionar el modelo selectivo (Ruano et al. 2014).

Como se ha indicado ya, otro de los sesgos de la alta función pública es las altas dosis de reproducción social y su procedencia de las capas acomodadas de la población, aspecto confirmado por las investigaciones en España. En efecto, según datos de Ruano et al. (2014), en la alta función pública existe una alta reproducción social y una tendencia reforzada a que los hijos de padres directivos públicos, o privados, o que forman parte de cuadros superiores de la Administración, accedan a la alta función pública. Ello dentro de la tendencia general a que de personas funcionarias salgan hijos que también sean servidores públicos. Obviamente, deben pasar el proceso selectivo correspondiente, pero la orientación, inducción y contactos ofrecidos en casa, junto con el soporte familiar para preparar durante años las pruebas, parecen constituir una palanca eficaz para el éxito en el mismo. Siendo esto así, y en contraste con la reforma francesa, en España se ha hecho poco por favorecer el acceso de capas más amplias de población, especialmente entre las clases más desfavorecidas⁴⁵⁵. Por ejemplo, la reforma francesa incluye el dispositivo Talents, con clases preparatorias dispersas por todo el territorio francés, junto con tutores o mentores, que sin duda

⁴⁵⁵ Solo muy recientemente han aparecido algunas iniciativas en la buena dirección. Así cabe resaltar el anuncio del Ministerio de Justicia de 245 becas de 6600 euros anuales de media destinadas a opositores a jueces, fiscales, letrados de la Administración de Justicia y abogados del Estado (<https://www.mjusticia.gob.es/es/ministerio/gabinete-comunicacion/noticias-ministerio/justicia-becas-oposiciones> -fecha de acceso: 15 de junio) o que el INAP proporcione on line temarios para preparar las pruebas de acceso a los altos cuerpos bajo su responsabilidad.

generarán una capilaridad que permitirá disminuir dos sesgos a la vez: el socioeconómico y el territorial. Respecto de este último, el territorial, cabe destacar que a pesar de tratarse de un fenómeno bien detectado en España desde hace décadas (véanse los estudios de Álvarez 1980, Crespo 2021, y Ruano et al. 2014), a pesar de la descentralización política del poder y de más de cuatro décadas de democracia, apenas se ha hecho algo para mitigar la sobrerrepresentación de personas originarias de Madrid en los cuerpos de la alta función pública, respecto de otros territorios españoles. Parece claro que, si la alta función pública del Estado es la de todos los españoles, debería hacerse algo para reducir este desequilibrio, patente desde hace demasiado tiempo, no solo por aspectos funcionales sino especialmente por cuestiones de legitimidad, dado que la Administración también constituye un factor de identificación política. Esto dicho, sin embargo, en lo que concierne a la diversidad de género y por motivo de discapacidad hay que reconocer el trabajo hecho en la Administración española. Por ejemplo, la diversidad de género es incorporado por la AGE de manera más positiva que el conjunto del mercado de trabajo (tasa de actividad femenina del 52,91% frente al 62,7% de la masculina, con datos del primer trimestre de 2021⁴⁵⁶). En el conjunto de las Administraciones Públicas de España, el boletín estadístico de personal, de carácter trimestral⁴⁵⁷, indica que la tasa de actividad femenina es mayor que la masculina (56,7% vs.43,3%). Para la AGE, dejando fuera las Fuerzas Armadas y los Cuerpos de Seguridad del Estado, se sigue la tendencia general de las Administraciones, siendo la presencia femenina mayor en términos porcentuales (49,2% hombres; 50,8% mujeres). Respecto de la presencia de mujeres en los altos cuerpos, aunque se ha mejorado en los últimos años, le queda recorrido de mejora en los cuerpos especiales mientras que su situación es equitativa en los generales (por ejemplo, en el de Administradores Civiles del Estado).

⁴⁵⁶ <https://bit.ly/3HnvRV4> (fecha de acceso: 24 junio 2021)

⁴⁵⁷ <https://bit.ly/3HnvSZ8> (boletín de julio de 2020. Fecha de acceso: 24 junio 2021)

6. CONCLUSIONES

En este estudio hemos pretendido clarificar e iluminar la importancia que tiene la alta función pública en nuestra sociedad y su carácter estratégico desde una perspectiva institucional, así como concretar algunos aspectos que obstaculizan la inclusión de la sociedad en una Administración que debe ser reflejo de la misma.

Comenzamos el periplo expresando que entendemos por alta función pública un pequeño segmento de empleados y colectivos públicos que ejercitan al máximo nivel el poder administrativo, lo que se traduce en una alta especialización y detención de competencias estratégicas sobre el funcionamiento del Estado. Como además se ha constatado que la alta función pública del Estado, tanto en España como en otros países, comparte espacio con frecuencia desde el punto de vista subjetivo y funcional con el ámbito político, nos interrogamos si el hecho de ser alto funcionario no constituye un escalón o ascensor decisivo para promocionar a una vida política electiva; lo que de alguna manera vendría a poner de manifiesto que los sesgos o desequilibrios que incorpora la alta función pública tendrían efectos no solo funcionales sino de carácter democrático ligados a la legitimidad. Los datos y análisis practicado en este estudio permiten confirmar la hipótesis de que una mala gestión del acceso a la alta función pública puede derivar en un problema para la democracia.

Teniendo en cuenta los grandes desafíos que debe afrontar nuestra Administración para mejorar la representatividad de la alta función pública, y la magnitud, como contraste, de la ambición de la reforma francesa en trance de implantación, y a pesar de reconocer algunos avances en los últimos meses singularmente en el Ministerio de Justicia y en el INAP, sorprenden los escasos resultados empíricos del debate sobre la necesidad de la reforma del empleo público en nuestro país, de cuya alta función pública se puede discutir que funcional y subjetivamente represente a la sociedad. El diagnóstico de las fallas está suficientemente afinado y solo falta la voluntad política para “pasar de las musas al teatro”.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Queremos mostrar nuestro agradecimiento al Instituto Complutense de Ciencia de la Administración por haber acogido esta investigación en el área de Función Pública Estratégica, a nuestros compañeros del Departamento de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Complutense, y, finalmente, a los colegas que en el II Congreso sobre Identidades, Inclusión y Desigual debatieron y mejoraron los resultados de nuestra ponencia. Mención aparte merece nuestro reconocimiento a la memoria del profesor Baena del Alcázar, persona central en la Ciencia de la Administración española, cuya proverbial generosidad permitió una conversación por extenso, en su día, sobre algunos de los aspectos conceptuales que incluye este estudio.

8. REFERENCIAS

- Álvarez, J. (1980). *El origen geográfico de los funcionarios españoles*. Instituto Nacional de Administración Pública.
- Arenilla Sáez, M.; Delgado Ramos, D. (2019). “Una nueva función pública que fortalezca la confianza en las instituciones públicas”, en *Revista Vasca de Gestión de Personas y de Organizaciones Públicas*, nº 16, pp. 36-53.
- Arenilla Sáez, M. (2016). “Naturaleza política y función social de la Administración Pública”. *Laudatio pronunciada en el acto de investidura de D. Mariano Baena del Alcázar como doctor honoris causa por la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid*, el día 9 de septiembre de 2016. Accesible en <https://bit.ly/3CeKtm0> (fecha de último acceso: 30 de junio de 2021).
- Arenilla Sáez, M. (2014). “Presentación”, en Ruano de la Fuente, J. M., (dir.), Crespo González, J. y Polo Villar, C., *Los funcionarios ante el espejo. Análisis del ciclo de selección de personal de la Administración General del Estado*. Madrid: INAP.
- Baena del Alcázar, M. (1988). *Curso de la Ciencia de la Administración*, Vol. I, 2ª Ed. Madrid, Tecnos.
- Baena del Alcázar, M. (1999). *Élites y conjuntos de poder en España (1939-1992). Un estudio cuantitativo sobre Parlamento, Gobierno y gran empresa*. Madrid, Tecnos.
- Beltrán, M. (1977). *La élite burocrática española*. Madrid, editorial Ariel.

- Carabaña, J.; y Lamo de Espinosa, E., (2008). “La élite burocrática y la movilidad social”, en Meil, G; y Torres, C., (Coords.) (2008), *Sociología y realidad social: libro homenaje a Miguel Beltrán Villalva*, pp. 391-424.
- Crespo González, J. (2021). “¿Debe la alta función pública parecerse a la sociedad? Algunas enseñanzas de la reforma de la alta función pública en Francia” en *Documentación Administrativa* (8), pp. 9.24. <https://doi.org/10.24965/da.i8.11022>
- Crespo González, J. (2018). “Democracia y alta función pública en el marco intergubernamental del Estado español” en *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, nº 19, pp.17-33. Accesible en: <https://bit.ly/2YIfm4y> (fecha de acceso: 30 de junio de 2021).
- Crespo González, J. (2017). “Coordinación intergubernamental en España vista por la alta función pública del Estado”, en *Política y Sociedad* nº 54, Vol.2, pp.481-508. Accesible en: <https://bit.ly/3qDsG5U> (fecha de acceso: 30 de junio de 2021).
- Crespo González, J. (2015). “Pluralismo geográfico del origen de los altos funcionarios de la Administración general del Estado”, en González García, E. et al. (Coords), *Mundos emergentes: cambios, conflictos y expectativas*. Toledo, Asociación Castellano-Manchega de Sociología, pp. 766-779. Accesible en: <https://bit.ly/30mg9bM> (fecha de acceso: 30 de junio de 2021).
- Dahlström, C; Lapuente, V. (2018), *Organizando el Leviatán. Por qué el equilibrio entre políticos y burócratas mejora los gobiernos*. Barcelona, Ediciones Deusto (primera edición en 2017: *Organizing Leviathan*. Cambridge University Press)
- Del Pino, E. y Colino, C. (2021). “¿Qué sabemos sobre cómo reformar la Administración?: Contenidos, capacidad y trayectorias”, en Del Pino, E. y Subirats, J. (eds.) (2021). *Repensando la Administración ante los Nuevos Riesgos Sociales*. Madrid: INAP.
- Lins de Lessa, F.,(2011). *Acceso igualitario a la función pública*, Lisboa, Editorial Juruá
- Linz, J.; De Miguel, A. (1968). “La élite funcional española ante la reforma administrativa”, en AAVV (1968) *Sociología de la administración pública española*, Madrid, Centro de Estudios Sociales de la Santa Cruz del Valle de los Caídos.
- Mapelli Marchena, C. et al. (2017). *Nuevos tiempos para la función pública. Propuestas para atraer y desarrollar el talento en la Administración General del Estado*. Madrid, Inap.
- Merton, R.K. (1964). *La Estructura Burocrática y la Personalidad, en Teoría y Estructuras Sociales*, Fondo de cultura económica, México.

- Ocde. (2015). *Government at Glance* [El Gobierno en un vistazo]. Paris.
- Ocde. (2014). *España: de la reforma de la Administración a la mejora continua. Informe de la OCDE sobre gobernanza pública en España*. Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública-Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico.
- Ocde. (2009). *Government at a glance* [El Gobierno en un vistazo]. Hay traducción española por parte del Inap (2010): *Panorama de las Administraciones Públicas 2009*, Madrid, Inap.
- Olías de Lima, B. (Coord.), (1995). *La gestión de recursos humanos en las Administraciones Públicas*, Madrid, Editorial Complutense.
- Panebianco, A. (1995). Las Burocracias Públicas, en Pasquino, G. y otros: *Manual de Ciencia Política*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 365-410
- Prats i Català, J.(1995). “Los fundamentos institucionales del sistema de mérito: la obligada distinción entre función pública y empleo público”, en *Documentación Administrativa* n.º 241-242, pp.11-59.
- Rodríguez Teruel, J.; Jerez Mir, M; Real-Dato, J. (2019). “Las élites políticas en España: quiénes son, cómo son, qué hacen”, en Montabes, J. y Martínez, A. (Eds.) (2019), *Gobierno y política en España*. Tirant lo Blanch-Ciencia Política.
- Rodríguez Teruel, J. (2011). *Los ministros de la España democrática: reclutamiento político y carrera ministerial de Suárez a Zapatero, 1976-2011*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Ruano de la Fuente, J.M.(Dir.), Crespo González, J. y Polo Villar, C. (2014). *Los funcionarios ante el espejo. Análisis del ciclo de selección de personal de la a del Estado*. Madrid, INAP
- Sánchez Morón, M. (2011). “El empleo público en España: problemas actuales y retos futuros”, en Jiménez Asensio, Rafael (Ed.). *El empleo público en Aragón y tendencias de futuro*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 19-28.

MEDIOS ALTERNATIVOS DE COMUNICACIÓN Y
RECUPERACIÓN DE MEMORIA HISTÓRICA: CASO: TV
ÉTNICA KANKUAMA DE LA SIERRA NEVADA DE
SANTA MARTA (COLOMBIA)

EDUARDO FABIO HENRIQUEZ MENDOZA
Universidad Nacional de Loja

YOVANY SALAZAR ESTRADA
Universidad Nacional de Loja

1. INTRODUCCIÓN

Desde comienzos de siglo XXI, el proceso histórico de la comunidad indígena Kankuama no se ha dado de manera fácil. Esto, debido al genocidio sistemático que ha venido ocurriendo desde la época colonizadora hasta el momento. Los diferentes tipos de violencia han dejado como resultado el olvido de algunas costumbres, tradiciones, pérdida de identidad, del idioma anudado a una fuerte influencia del pensamiento occidental. Estas manifestaciones contribuyen al abandono del pensamiento indígena propio, erosionando, los lazos sociales y familiares del pueblo Kankuamo.

En este ensayo se intenta analizar y dar respuesta a dos preguntas. La primera pretende responder ¿cómo los indígenas Kankuamos hicieron frente al genocidio que afectó de manera radical su concepción de vida? El segundo interrogante busca comprender ¿cómo interpretar los alcances del canal étnico y la búsqueda en recuperar y conservar su memoria histórica cultural? Esto, queriendo demostrar que a pesar de las vicisitudes que han pasado, como pueblo indígena, frente a la situación violenta que pasa Colombia, se plantearon la posibilidad de instaurar, por aquel entonces, el primer canal étnico y una emisora radial que ayudaría a la recuperación de su memoria histórica y cultural. Además, abrir el

debate puntual entre la relación de los medios masivos en cuestiones de memoria tradicional.

1.1. CONTEXTO

La comunidad indígena Kankuama ha venido desarrollando una serie de procesos orientados en la recuperación colectiva de su memoria histórica. A pesar de la violencia que ha vivido su cultura desde la colonización, hoy día se mantienen en pie de lucha y con políticas claras de la recuperación de algunos elementos claves de causa. Desde la reorganización territorial, han logrado la visibilización, ante el gobierno colombiano, obteniendo mediante la resolución # 012 del 10 de abril del 2003, el reconocimiento como resguardo indígena Kankuamo⁴⁵⁸. Esto normalmente no abarca la totalidad del territorio ancestral que le pertenece desde tiempos ancestrales, lo cual es de vital importancia para los pueblos indígenas como apunta Safa, en el caso de los indígenas de los andes ecuatorianos:

No debe subestimarse la importancia de la tierra como recurso, tanto productivo como cultural. La pérdida de la tierra es una amenaza no sólo para la subsistencia, sino también para la autonomía de las instituciones locales indígenas. La propiedad colectiva de la tierra sostiene la continuidad cultural y la preservación de fuertes vínculos de parentesco y comunidad. (2008, p. 61)

Desde 1990 los Kankuamos han venido desplegando un continuo trabajo de la recuperación territorial y su memoria histórica bajo la tutoría de los antropólogos María Adriana Pumarejo Hinojosa, Kankuama y Patrick Morales Thomas, Bogotano, quienes han implementado talleres de recuerdos y reconstrucción de la memoria con entrevistas a las autoridades tradicionales y diferentes personas de la comunidad. Este ejercicio ha dado como resultado la aceptación de la pérdida de algunas tradiciones culturales a través de la colonización, la independencia, y la adaptación de las formas de vida campesina las cuales muestran características de fenómenos de “hibridación, mestizaje, reciclaje, mezcla”, (Sarlo, 1994:105). Lo que genera un proceso de autoestudio, en donde

⁴⁵⁸ Resolución física que reposa en el archivo de la Organización Indígena Kankuama, Tribunal Permanente de los Pueblos Sesión Colombia - Audiencia Sobre Genocidio Indígena – Ataque 18 y 19 de julio de 2008.

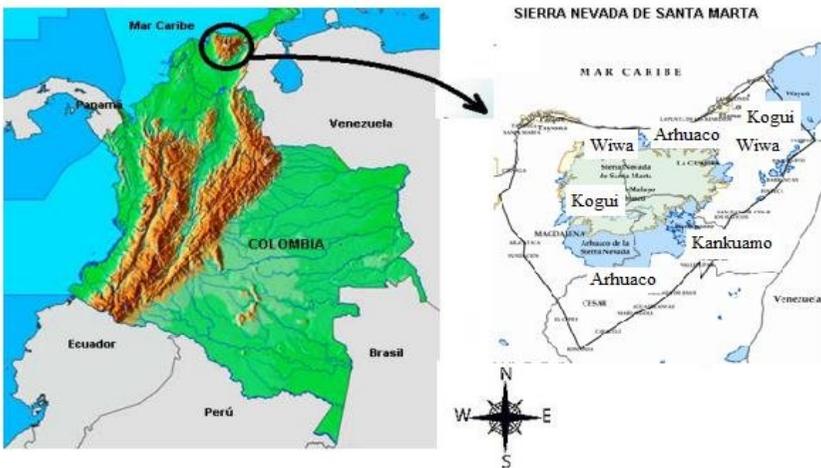
comienzan a repensar y recuperar su historia cultural bajo criterios de políticas de reetnización y “auto-representación”, por medios alternativos como la radio y la televisión. En lo concerniente Geertz apunta:

Considerar las dimensiones simbólicas de la acción social –arte, religión, ideología, ciencia ley moral, sentido común–, no es apartarse de los problemas existenciales de la vida para ir a parar en un ámbito empírico como formas desprovistas de emoción; por el contrario, es sumergirse en medio de tales problemas. (2001, p. 40)

De acuerdo con Geertz, aquí la cultura de la etnia Kankuama no se aparta del problema si no que lo asume y comienza a tratarlo, de forma tal, que busca una salida, dando como resultado directo de las inquietudes y la puesta en marcha del plan de recuperación de su memoria histórica.

1.2. ¿QUIÉNES SON LOS KANKUAMOS?

La Sierra Nevada de Santa Marta es un gran macizo aislado de la Cordillera de los Andes Colombianos (fig. N° 1) (aproximadamente 16.400 km²); se eleva abruptamente y alcanza las nieves, perpetuas (con su máxima altura a 5.757 msnm), a tan solo 45 km. del Mar Caribe. Es por ello un hito geográfico único en el mundo que comprende una gran diversidad de nichos ecológicos en todos los pisos térmicos, (Fundación Pro-sierra Nevada de Santa Marta, 1994; Molinares, et al., 2019).



Fuente: Molinares, et al., 2019

La tradición oral indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta reconoce cuatro grupos originarios del macizo: Kogi, Sánha o Wiwua, Kankuama e Ika o Aruhaco. Cada uno con su propio territorio y su lengua; pertenecientes todos a la familia lingüística Chibcha (Dolmatoff, 1949; Molinares, et al., 2019).

Los Kankuamos son un grupo mestizo de comerciantes que no hablan el Kankuí, su lengua nativa, desde finales del siglo XVIII, aunque entre los otros grupos hay individuos que aún lo reconocen. Han vivido en Ataquez, Pueblo central que lo rodean 12 comunidades más de todo su resguardo territorial, desde 1690. Los cambios étnicos socioeconómicos y culturales, ocurrieron de manera radical, a partir del siglo XVIII, con la llegada de la iglesia misional, las misiones Jesuitas y Franciscanas, quienes con su paso hacían que los indígenas Kankuamos se diseminaran cada vez más en pequeñas familias en el macizo montañoso. Estas misiones llevaban y refugiaban a afros, campesinos que huían de las tierras bajas del César y la Guajira, portadores de la cultura hispana y africana, que condujo a la paulatina transformación de Ataquez en el pueblo triétnico con características de una aldea costeña (Dolmatoff, 1949; Molinares, et al., 2019, Muratorio, 1992).

La población basó su economía alimenticia en el cultivo de la tierra, la ganadería, la producción de mochilas de fique artesanales y de lana de ovejo. Hasta el presente sus mochilas, por ejemplo, llevan inserto en su tejido unos códigos de relación memorística y de comunicación con las otras etnias. Por ello, para resaltar estos elementos de resistencia y memoria cabe hacer una mención al texto de Weiner cuando hace referencia “a la eliminación y remplazo de los tejidos por parte de los misioneros para imponer otras mercancías y debilitar las bases materiales e ideológicas para el poder de la autoridad femenina” (Weiner, 1989, p. 40) lo que ha pervivido durante años. Hoy en día estas mochilas, al salvaguardar rasgos de memoria, aunque tengan un uso comercial, mantienen la economía doméstica de un gran grupo de familias madres cabezas de hogar viudas por casusas de la violencia paramilitar que vivió la comunidad.

La pérdida de identidad del indígena Kankuamo se hace notar cuando se habla de un estereotipo demarcado por la pobreza y el

desconocimiento tecnológico occidental. Por ejemplo, en Valledupar les decían indios o chinos, y en la sierra las otras comunidades indígenas lo llamaban hermanito menor o civilizados. Es así, como lo enuncia Anderson cuando encuentra analogías en los discursos impuestos de la colonia:

Sin dificultad podremos encontrar algunas analogías en el otro lado del mundo. Los mestizos mexicanos de habla española no se dicen descendientes de los conquistadores castellanos, si no de los aztecas, mayas, toltecas y zapotecas arrasados a medias, los patriotas revolucionarios uruguayos, siendo criollos, tomaron el nombre de Túpac Amaru, el último gran rebelde indígena contra la opresión criolla, que murió bajo las torturas indecibles en 1781. (Anderson, 2000, p. 217)

Sin duda el elemento de lo “imaginado” hace renacer el sentido necesario del ejercicio de la memoria, desde prácticas sensibles a lo sublime de su olvidada cultura. Por ello, hoy en día practican el repensar y retoman una memoria, cautivada por fotografías antiguas y descripciones de diarios de campo de misioneros donde reflejaban lo cotidiano de sus vidas. Desde allí, comenzaron a depurar el discurso de la violenta mezcla entre español, negro, mestizo e indígena.

1.2.1. Estado del arte latinoamericano en canales de televisión comunitarios indígenas.

A decir verdad, en Latinoamérica los procesos de apropiación tecnológica de las comunidades indígenas se han caracterizado por privilegiar a pequeños grupos que han tenido un tipo de acercamiento a los medios alternativos de comunicación, los cuales en su curiosidad de aprender sobre el “otro” que los mira ha generado un fenómeno interesante desde su “auto representación” (Cervone, 2009) en el proceso de la reivindicación étnica en las comunidades occidentales.

En este sentido la participación de los pueblos indígenas en lo audiovisual no es más que consecuencia de una larga relación de transmisión de conocimientos. La cual se ha convertido en reciprocidad relativa de memoria en cuanto a sus tradiciones cosmogónicas e interacciones con los medios y los científicos sociales que observan su complejidad social. A través de estas experiencias se analizan las dinámicas del video

etnográfico en Latinoamérica, tomando como referencia las ya tempranas prácticas de algunos antropólogos en el norte de América.

Es entonces que hay que comenzar por conocer la importancia que tuvo la creación, en 1985, del Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI). Luego el surgimiento de pequeñas luces de representación audiovisual indígena como en espacios de televisión apoyados por iniciativas de científicos sociales es de allí que surge la necesidad de la creación de canales estables donde los indígenas comienzan a representarse.

Por ejemplo: En México, “el 28 de noviembre de 1992 en el municipio de Mixteca de Tamazulapam del Espíritu Santo, Oxaca, (...) anuncian una nueva estación televisiva ¡Canal 12, Tv Tamix de Tamazulapam!” (Cusi, 2005, p. 34). Es uno de los referentes más próximos que se puede anotar en estas experiencias.

En Bolivia un colectivo de comunicadores se plantea la organización de un canal de televisión luego de la formación en el tema de lo audiovisual a personas de varias comunidades indígenas, este canal se llama canal comunitario del Tapecho, (...) cerca del año 2000 se inicia los planteamientos por medio de un grupo de comunicadores luego de una serie de ajustes y acuerdos el canal comienza una programación normal para el año 2002.

En Argentina se inaugura entre el 2007 y 2008 el primer canal del país llamado Indiocanal Humahuaca: “rescata nuestra propia cultura e identidad” así como a “resolver enormes necesidades de connotación social como es la comunicación”, registro (Fernández, 2007, p. 19).

En Guatemala un jueves 24 de abril la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala inauguran su canal de televisión abierta, "TV Maya", cuyo lema es "La luz, la voz y la imagen de los pueblos mayas", dará la oportunidad de mostrar la multiculturalidad de Guatemala, que tiene 23 etnias y más de cinco millones de habitante mayas (Domingo, 2008).

En esta misma dinámica en Colombia el 15 de mayo del 2008, en un artículo del periódico el tiempo Leonardo Herrera informa:

TV Kankuama se emite desde la Sierra Nevada de Santa Marta y busca conservar las costumbres ancestrales de este pueblo, el más golpeado por la violencia y la colonización de sus tierras. Desde las 12 del día de ayer está al aire el primer canal de televisión étnico del país que emite su señal desde la comunidad indígena de Atanquez (Cesar), resguardo indígena Kankuama en la Sierra Nevada de Santa Marta. (Herrera, 2008, 15 de mayo).

En este canal de televisión centraremos nuestro análisis e indagaciones planteadas como estudio de caso. Queriendo con esto en una nueva investigación a futuro comparar la experiencia del canal indígena ecuatoriano que se inauguró el 17 de julio de 2009 llamado TV MICC.

Maritza Salazar, experta en Comunicación Alternativa y quien asesora a los directivos de la estación, dijo que durante los meses de prueba se promocionaron imágenes de gente en el campo y dos frases que buscan reflejar la filosofía de este nuevo espacio: “Desde nuestros pueblos para mirar al mundo” y “TV MICC, la mirada de la diversidad. (El Comercio: 2009).

Gestionado por el Movimiento Indígena y Campesino de Cotopaxi, MICC, con la participación masiva de comunidades, organizaciones sociales, diversos grupos y autoridades locales y nacionales, el cual es emitido por el canal, TV MICC, Canal 47.

Por otra parte, las experiencias audiovisuales en el resto de Latinoamérica como en el caso de Brasil y Chile han sido de avanzadas por su vasta producción de documentales cinematográficos y etnográficos, realizadas por las mismas comunidades étnicas de cada región. En cuanto a Venezuela y sus políticas de integración los indígenas tienen una participación directa de transmisión dentro de sus canales oficiales, orientando con esta práctica lo siguiente: “la gente actúa materialmente sobre el mundo y genera cambios en él; a su vez, estos cambios afectan su capacidad para actuar en el futuro. Al mismo tiempo, crean y usan signos que orientan sus acciones en el mundo entre sí” (Wolf: 2001:169) Es por ello que en este artículo solo miraremos por ahora el tema de la televisión comunitaria indígena en el caso colombiano.

2. ¿CÓMO SURGE LA IDEA DE LA INSTAURACIÓN DE UN CANAL DE TELEVISIÓN ÉTNICO EN ESTA COMUNIDAD?

En el proceso histórico del conflicto armado en Colombia, se han sufrido fenómenos de violencia a niveles exorbitantes, como desplazamientos forzosos de comunidades indígenas, campesinas, negritudes, desapariciones de personas, “genocidios, etnocidios, violaciones de tabúes” (Moreno, 2003, p. 43; Vargas, 2018).

El Estado, en su afán de implantar la política de *seguridad democrática* (Políticas instauradas por la presidencia del expresidente Álvaro Uribe Vélez, que se refieren a la seguridad ciudadana en todo el territorio nacional bajo el órgano de despliegues militares, policiales y cuerpos de inteligencias no estatales), han llevado al pueblo colombiano a transformaciones o mutaciones culturales en sus sociedades tradicionales.

Reflejo de esto, es el resultado de una masa de personas, ajenas a diversos lugares, en un sector ya habitado por otra comunidad, la cual forman como lo conceptualizaría Néstor García Canclini, “la hibridación: la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos, y la expansión de los géneros impuros” (Canclini, 1990, p. 264).

Las dinámicas de estos movimientos sociales se ven reflejada en las expresiones de la cultura popular y en la pérdida de identidades tradicionales, generando así una nueva forma de identificarse desde los discursos del sincretismo y la secularización de las creencias y hábitos de cada grupo social.

Desde esta perspectiva, quiero traer a colación el caso de los indígenas Kakuamos de la Sierra nevada de Santa Marta en Colombia. Ellos, desde su proceso violento de mestizaje a partir de la colonia española hasta hoy en día, han sido víctimas del conflicto armado y sus repercusiones reflejados en un etnocidio sistemático. El termino, ha sido señalado por la UNESCO en la Declaración de San José, 1981. La UNESCO, postula que el termino es una tipificación de determinación de las infracciones a nivel mundial. El cual, se encuentra como delito al etnocidio: “se remite a la idea de raza y la voluntad de exterminar

una minoría racial, el de etnocidio se refiere no ya a la destrucción física de los seres humanos si no a la de la cultura” (UNESCO, 2021).

Los Kankuamos fueron acusados por las AUC⁴⁵⁹ de ser informantes directos del grupo guerrillero Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia, (FARC). Luego de la trágica y confusa muerte de la ex-ministra de cultura Consuelo Araujo Noguera,⁴⁶⁰ en sus territorios, quien era madre de un jefe político ex-paramilitar de la región. Luego del suceso, inmediatamente, se detona en forma de venganza en el resguardo indígena una masacre por parte de las AUC. La orden era desaparecer de forma sistemática a los miembros de la comunidad indígena Kankuama, que según el jefe político paramilitar tenían vínculos directos con las (FARC). Esta acción deja un saldo de más 380 indígenas desaparecidos según los datos recogidos por la Agencia de los Estados Unidos Para el Desarrollo Internacional “USAID” y la “OIK” en el libro hoja de cruz del año 2009.⁴⁶¹

A partir de este caso, se busca analizar los procesos emprendidos por esta cultura a manera de resistencia y de recuperación de su memoria tradicional. Además, se puede observar las formas de los lenguajes para poder ser escuchados o registrados con la instauración de medios alternativos de comunicación con una emisora llamada “Tayrona Estéreo”,⁴⁶² al igual que el grupo “Compartel”,⁴⁶³ el que instaló un punto de

⁴⁵⁹ Grupo al margen de la ley consolidado durante el largo proceso de protección territorial en los años 80 de los terratenientes colombianos.

⁴⁶⁰ El día 24 de septiembre de 2001 regresaba a Valledupar de una ceremonia litúrgica en la población de Patillal, cuando el frente 59 de las FARC sorprendió la caravana de vehículos con un retén. Ella, creyendo que se trataba del Ejército, descendió del vehículo y se identificó. El grupo subversivo desvió la caravana, tomándolos a todos por rehenes.

⁴⁶¹ OIK. Organización Indígena Kankuama en sus investigaciones ha confirmado la desaparición de más 380 miembros de su etnia por parte de estos grupos al margen de la ley los cuales declaran que son informantes bilaterales tanto de las FARC según las AUC y de estas según La FARC, informe registrado en USAID Y LA OIK en el libro hoja de cruz del año 2009.

⁴⁶² Emisora ubicada en el resguardo indígena Kankuamo, instaurada por motivaciones de planteadas por su cabildo gobernador para el rescate de sus tradiciones e identidad.

⁴⁶³ Compartel es un Programa de Telecomunicaciones Sociales creado por el Ministerio de Comunicaciones colombiano, y cuyo objetivo es permitir que las zonas apartadas y los estratos bajos del país se beneficien con las tecnologías de las telecomunicaciones como son la telefonía rural y el servicio de internet.

internet para la etnia, un Canal de televisión “TV Kankuama”⁴⁶⁴. Estos medios se crean bajo la necesidad de no olvido de sus víctimas en la impunidad del gobierno colombiano, cobrando fuerzas en el discurso de reetnización, recuperación de identidad en su cultura y “*memoria*”⁴⁶⁵ tradicional, desde un lenguaje hegemónico como lo plantea Roseberry:

Las maneras en que el propio proceso de dominación moldea las palabras, las imágenes, los símbolos, las formas, las organizaciones, las instituciones y los movimientos utilizados por las poblaciones subalternas para hablar de la dominación, confrontarla, entenderla, acomodarse o resistir a ella. (2002. p, 220)

De este enunciado, se comienza a analizar la formación de solidaridad y oposición comunitaria a un estado de poder represivo, en que se protesta contra él, o bien se crítica el abuso o mal uso de ese poder, legitimado con discursos de seguridad opresiva a esta comunidad étnica.

En este ensayo, solo se priorizará las dinámicas de toda la documentación grabada con imágenes en movimiento. Para así, ayudarme a proseguir la labor en el gabinete de observar tantas y cuántas veces pueda, hechos fugaces que el lente capta, pero que el hombre no retiene y no logra almacenar en su memoria, aunque le quede el recuerdo.

Tratando con esto dar a conocer los testimonios fieles y directos de las víctimas de este genocidio. Mostrando cómo esta etnia, a través de diversas dinámicas alternativas, se encuentra en un proceso de recuperación de memoria histórica, y en su lucha de resistencia al no olvido por parte de la impunidad estatal.

¿Pero, cómo surge el canal étnico? El proceso de iniciación de este canal surge en medio de unas capacitaciones sobre recuperación de memoria histórica de los estudiantes en antropología de la Universidad Nacional de Colombia María Adriana Pumarejo Hinojosa de origen Kankuama y Patrick Thomas Morales Bogotano, quienes generan la

⁴⁶⁴ Primer canal étnico en Colombia que tras un proceso de formación se los indígenas Kankuamos se fueron concretando desde el 2005 hasta comienzos del 2008.

⁴⁶⁵ Con esta noción quiero hacer referencia a la aclaración conceptual que hace Andreas Huyssen: “no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de todas formas de memoria” (Huyssen, 2001: 24).

inquietud con sus instrumentos filmicos en el paso de registrar las imágenes de los asistentes a los talleres. De aquí, surge la propuesta gestada por estos investigadores y asumida con buen visto de los indígenas Kankuamos, quienes luego le consultarían al “Mamo”,⁴⁶⁶ para que este adivinara sobre el futuro y diera sus percepciones tradicionales de la concepción del canal en la comunidad. Así se inició este proceso, que, según Walter Ariza kankuamo, uno de los jóvenes que se capacito en producción de televisión, anota:

Iniciamos a finales del año 2005 con un taller sobre videos documentales dirigido por el antropólogo Patrick Morales y Luis Alberto Castillo, iniciamos con un grupo de 45 personas de las 12 comunidades del resguardo. Luego al finalizar el taller terminamos un total de 6 personas. Se cumplió con el objetivo al momento de presentar un documental basado en la historia de la violencia que vivió el territorio desde el año 1990, documental que sirvió como base para despertar a la inquietud de hacer televisión. Algunas autoridades hicieron la propuesta a la CNTV y llegaron algunos acuerdos y para más adelante dar como resultada solidificar la idea y propuesta de un primer canal étnico en Colombia. Este proyecto piloto comenzó con la capacitación de 35 jóvenes en un diplomado de televisión ofrecido por la universidad del Magdalena el cual se culminó con la graduación de 32 jóvenes el 15 de mayo de 2008 de la inauguración del canal. (Ariza, 2008)

Este proyecto fue aprobado por gestión de la Organización Indígena Kankuama, (OIK) y en concertación con la Comisión Nacional de Televisión, (CNTV) en el año 2006. Sus objetivos eran de recuperación de memorias culturales y simbólicas de la etnia. Así como, reflexionar sobre las medicinas tradicionales, y la pronta recuperación de su lengua nativa, como la rehabilitación y reparación de los sitios de pagamentos, rituales de paso y culto a sus ancestros.

En concordancia el canal, sus objetivos y demás procesos, comenzarían a ejecutarse en el año 2007. Sus contenidos debían estar bajo la convicción de que los métodos de producción y la orientación filosófica del canal se obligaban a descansar completamente en manos de las autoridades Kankuamas y los habitantes de la zona. Acordes, a los principios

⁴⁶⁶ Es la principal fuente de autoridad social y cultural, el cual ejerce una influencia decisiva y poderosa en todos los individuos de la comunidad Kankuama, ya que es la encarnación de la ley y el sometimiento de la comunidad.

de autonomía y respeto a la multiculturalidad consagrados en la Constitución colombiana de 1991.

Asimismo, el acompañamiento técnico y la ejecución del proyecto se hicieron a través del Canal Regional Telecaribe, asegurando todo el proceso de instalación de los equipos necesarios, materiales de última tecnología en emisión y producción audiovisual.

Es importante resaltar el protagonismo político de algunos altos mandos del país presentes el día de la inauguración del canal como el ex-procurador de la Nación, Edgardo Maya Villazón, (ex-esposo de la asesinada ex-ministra de cultura en ese territorio, Consuelo Araujo Noguera), la Directora de la Comisión Nacional de Televisión, María Carolina Hoyos Turbay, Edgar Reicinin gerente del canal regional Telecaribe, Jaime Arias, Cabildo gobernador de los Kankuamos entre otros, que nos dejan entender el carácter importante de la proyección e impacto político de este proyecto en el país.

3. METODOLOGÍA

Por la naturaleza de esta investigación el método utilizado para su realización es el interpretativo, con la finalidad de establecer el significado, las representaciones simbólicas y el uso actual de los sistemas de los medios de comunicación utilizados por la comunidad kankuma.

Por ello, se parte del análisis documental, las entrevistas, textos, grabaciones y testimonios socioculturales de las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta; según Padrón (2007) este método propio del enfoque epistemológico de corte vivencialista / experiencialista, el cual consiste en investigar la realidad y los procesos de interacciones sociales que se dan en ella utilizando el concepto de otredad, es decir, colocarse en el lugar del otro, donde los investigadores tienen que hacer parte de la comunidad a investigar y definir un escenario de investigación Padrón (2007). De esta manera, llegar a entender cómo se fue dando la recuperación de su memoria histórica.

4. RESULTADOS

¿Cómo el pueblo kankuamo entendió el genocidio y etnocidio? Estas dos palabras para la gran mayoría de la población llegaron de forma violenta. Por ello, para el accionar de la cosmogonía tradicional Kankuama las entenderemos como: Genocidio: asesina los cuerpos del pueblo indígena Kankuamo. El Etnocidio: lo que mata el espíritu y su cosmogonía.

Cuando hablamos de asesinato sistemático de los miembros de la etnia, queremos decir con esto que se ha producido un genocidio de lesa humanidad, en contra de una población, víctima de unas acusaciones por parte de las Autodefensas Unidas de Colombia, (AUC).

Por el otro lado, existe la pugna a muerte por el control territorial de los grupos guerrilleros Fuerzas Armada revolucionarias de Colombia (FARC) y las (AUC). quienes se denuncian entre sí como como posibles colaboradores y financiadores de los grupos en pugna. Respecto a esto Jaime Arias, cabildo gobernador del pueblo Kankuamo subraya:

A partir del año 2000, las autodefensas comenzaron a instalar retenes móviles en la vía Valledupar- Río Seco- Patillal y han realizado varios asesinatos selectivos y bloqueado el ingreso de alimentos y medicamentos a la zona. La guerrilla (FARC), por su parte, han intensificado sus acciones militares en el territorio, dirigidas principalmente contra quienes consideran financiadores de los paramilitares, es decir terratenientes, ganaderos y campesinos, pero también contra personas y líderes de la región que igualmente consideran informantes de la (AUC) y el Ejército Nacional. (Arias, 2003, p. 77)

En esta misma dinámica está inserto el concepto de etnocidio, cuando analizamos el sin número de desplazado forzosamente que hoy día está en las diversas ciudades del país. El termino determina a un ser humano como si se tratase de seres intocables por sus condiciones de vulnerabilidad. Además, porque no han recibido del Estado una atención que les permita vivir en condiciones de vida compactible con su cultura y dignidad humana.

Con ello el territorio, constituye elemento fundamental y esencial sobre el cual se edifica la integridad étnica y cultural, la autoría política y el

desarrollo propio de los pueblos indígenas, en este caso el pueblo Kankuamo.

La Fuerza Pública ha venido vinculando a miembros del pueblo kankuamo a sus filas, al igual que a programas de redes de informantes y soldados campesinos. Igualmente, ha retenido -incluso por varios días- a miembros de la etnia e impuesto "sanciones" como rapada de cabello y los ha obligado a barrer las calles, situaciones que atentan contra su dignidad y vulneran el principio de distinción reconocido en la Constitución Política de Colombia y el artículo 3º común de los Convenios de Ginebra que hace parte del bloque de constitucionalidad de nuestro ordenamiento jurídico.

De esto surge el siguiente interrogante planteado en la dinámica de esta investigación ¿Cuáles son los alcances del canal en las manifestaciones de resistencia políticas y procesos culturales?

En la cosmovisión de las sociedades indígenas, como la Kankuama en la comprensión del sentido que tiene y debe tener la vida de las personas, existe el concepto de desarrollo. Pero no existe, la concepción de un proceso lineal de la vida que establezca un estado anterior o posterior, a saber, de sub-desarrollo y desarrollo. Dicotomía, por la que deben transitar las personas para la consecución de bienestar, como ocurre en el mundo occidental. A lo que se refiere es a la existencia de una visión holística acerca de lo que debe ser el objetivo o la misión de todo esfuerzo humano, que consiste en buscar y crear las condiciones materiales y espirituales para construir y mantener el “Buen vivir”⁴⁶⁷, que se define también como existencia solidaria. Ideales que son transmitidos tradicionalmente por el “Mamo” de la comunidad a través de largas charlas en la “Kankurua”, Henríquez, lo define como lugar sagrado donde tradicionalmente se acuerdan los pactos, conflictos y se transmiten tradiciones por medio de la oralidad, (2007, p, 33). Este lugar, se ha trasladado virtualmente a espacios más inmediatos como las casas, escuelas, y sitios públicos como proyecto de recuperación de esa memoria cultural: cuando hablo de virtual hago referencia a los medios como la

⁴⁶⁷ Frase planteada en mis conversaciones personales con el Mamo Amiro Arias de la comunidad de Chemesquemena sierra nevada de Santa Marta, junio de 2004.

radio, “Tairona estéreo, Compartel y Tv Kankuama”, que transmiten en un horario especial la voz y la imagen de los “Mamos” autoridades tradicionales de la etnia.

Por una parte, el objetivo de “Tv kankuama” y del reportaje en directo para la televisión es comunicar una visión de su memoria histórica cultural basada en sus tradiciones y en el no olvido del genocidio sucedido en su comunidad. Programas presentes en la parrilla de proyecciones como “A la memoria de nuestros hermanos”,⁴⁶⁸ que difunden los testimonios de madres solteras que han vivido en carne propia el asesinato de sus esposos por los grupos al margen de la ley, series en contra de la violencia hacia las mujeres y las familias, donde se realza el valor de la mujer dentro de la sociedad y se presentan testimonios de maltrato reales a la comunidad, herencia directa de un machismo colonial o “subordinación de clase” (Muratorio, 2002, p. 6). Otros programas como “Personajes”,⁴⁶⁹ reportajes dedicados a líderes comunitarios y campesinos que por la misma razón les ha tocado el desplazamiento forzado que inunda el país colombiano. Registros de tradiciones del sincretismo religioso como “la fiesta de Corpus Christi”⁴⁷⁰ para recrear sus mitos de origen y reafianzar la memoria sobre los sitios sagrados para realizar los pagos, o podríamos mirarlo como un “Potlatch”⁴⁷¹, (Mauss, 1979, p. 160) donde generalmente hay regalos a los dioses con grandes piedras en pozos oscuros⁴⁷².

⁴⁶⁸ Miniserie documental del canal Tv Kankuama.

⁴⁶⁹ Reportajes donde enaltecen y reivindican con la comunidad aquellas personas ausentes del territorio.

⁴⁷⁰ Hay que resaltar que estas celebraciones hacen parte importante de sus tradiciones coloniales asumidas como parte de sus rituales y de reencuentro con su memoria histórica por el sentido de la danza y los sitios especiales de pago donde rinden tributo a sus ancestros.

⁴⁷¹ Sobre el sentido de la palabra “Potlatch” Quiere decir fundamentalmente “alimentar”, consumir.

⁴⁷² Las relaciones sociales también se han visto deterioradas no solo por los grupos al margen de la ley, también por entes del estado que han contribuido con el desequilibrio del origen natural étnico, irrespetando a las mujeres, y nuestros sitios sagrados; maltratando a la madre tierra con el cultivo de sustancias dañinas, y a la vez la lucha política generada por la creación de mega proyectos en la Sierra Nevada de Santa Marta, como lo son la represa de los Besotes, Ranchería, Puerto Brisas etc.

Entre otros programas, que resaltan las labores políticas del cabildo gobernador ante el gobierno nacional, y la rendición de cuenta a las autoridades tradicionales y al pueblo. El cual, reproducen desde la óptica del lente la cotidianidad del resguardo en las zonas del campo, para resaltar la tarea importante del hombre y la mujer dentro de la sociedad, al respecto los investigadores Adriana Pumarejo y Patrick Morales anotan lo siguiente:

En el día no se encuentra casi ningún hombre adulto en el pueblo. A las cuatro de la mañana salen para sus rozas ubicadas la mayoría a no más de dos horas de camino. Casi todas son parcelas pequeñas, para cultivar “revuelto”: un poco de yuca, de guineo, de maíz, de malanga, de arracacha, de ñame, de guandú y unos palos de aguacates. Algunos tienen tierras más grandes, producen café y caña de azúcar; café para negociar en la Cooperativa o vender a particulares, caña de azúcar para sacar chirrinchi y panela. (Pumarejo, Morales, 2003:34)

Por otra parte, este canal busca e intentará ante todo describir, con exactitud y economía, grupos y actividades a través del medio fílmico; generalmente, una cosmovisión distinta a la que consumen en lo cotidiano y desarrollar el potencial del espectador, frente la apropiación de su cultura de una forma comprensibles y coherentes para la audiencia. Aplicando así, desde la televisión como base. la perspectiva de la “auto representación”, “multiculturalismo”⁴⁷³ y el acceso diferencial a los medios de comunicación masiva, como resistencias de sus procesos culturales, desde una perspectiva de divulgación intensiva donde las presentes y futuras generaciones generen y apoyen el proceso de reetnización.

5. CONCLUSIONES

La verdad no quisiera concluir esta disertación por los tantos temas que quedan en el aire, de igual forma esto solo es un pequeño y ambiguo inicio de una larga investigación. Que requiere de mucha etnografía y de mucho trabajo en la construcción teórica en cuanto a la relación que

⁴⁷³ *Ibidem*, Cervone, p.214

han construido los indígenas Kankuamos en su proceso de recuperación de memoria histórica.

Pero lo que se hizo aquí, fueron simples reflexiones de cómo se denotan e instauran los discursos políticos de las resistencias. De reflexionar en torno a los procesos de reetnización de este pueblo, que va por buen camino. Partiendo de las dinámicas de reconocimiento ante el gobierno colombiano, que han sido lentas en la lucha que mantienen. En que no quede impune el genocidio por el cual paso. Registrar como los juicios dialécticos de la memoria tradicional, se va metiendo poco a poco en el diario vivir de este pueblo mestizo desde las procedencias coloniales. Solo queda abrir las propuestas para comenzar a seguirle el rastro a las nuevas estrategias a utilizar en el futuro.

Por otra parte, en Colombia, lo que no ha habido es una buena estructuración de un organismo de circulación, desde los años anteriores. Pero hoy hay festivales regulares de video documentales realizados por los propios indígenas como la muestra de cine y video indígena “Daupara” una palabra Embera que significa “para ver más allá”, que se lleva a cabo cada año. Eventos que están comenzando a grabar memoria tradicional desde estos medios alternativos para crear un archivo que permita recuperar esa memoria. Recuerdos en las cuales ellos se reflejan como patrimonio vivo de la cultura de un país pluricultural y diverso. Donde puedan permanecer en el tiempo sin ser arrollados por la internacionalización del fenómeno llamado globalización.

La Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) se ha puesto en la tarea de reunir toda esa memoria para proteger y reproducir por medio de las diferentes herramientas audiovisuales las tradiciones, los ritos religiosos, la medicina tradicional, como forma de patentes registradas y captadas por el lente de la cámara, reuniendo así ese testimonio vivo que permanecerá por los tiempos en las cintas de estas producciones.

La organización indígena Kankuama (OIK) por su parte han puesto todo su empeño y capacidad creativa en los mensajes para cumplir con esta labor, pero la falta de fondos y situaciones políticas muy complejas. El simple hecho de andar con la cámara les puede significar un

peligro muy real, donde hay situaciones de desplazamiento que no están siendo documentadas, es una realidad mucho más complicada y poca gente puede entrar a las comunidades y salir, circular libremente, como si se tratase de un estado de guerra básicamente.

6. REFERENCIAS

- Anderson, B. (2000) [1983] “Racismo y nacionalismo” Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo p. 200-217. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Arias, J. (2003). Destierros y Desarraigos, Memorias del II Seminario Internacional Desplazamiento: implicaciones y retos para la gobernabilidad, la democracia y los hechos humanos. Bogotá Colombia: 4, 5 y 6 de septiembre de 2002. Consultoría para los Derechos Humanos y el desplazamiento (CODHES). pp. 77. Organización Internacional para los Migrantes: Grafiq Editores Ltda
- Ariza, W. (2008). Texto tomado de internet de la página [kankuamatv.Blogspot.com](http://kankuamatv.blogspot.com)
- Bibliografía General De La Sierra Nevada De Santa Marta. (1994) Centro de Documentación Fundación Pro-Sierra Nevada de Santa Marta. Santafé de Bogotá. www.prosierranevadadesantamarta.co.org
- Cervone, E. (2009) “Los desafíos del multiculturalismo,” en Carmen Martínez Novo, comp. Repensando los movimientos indígenas p. 199-214. Quito: FLACSO - Sede Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador
- Cusi, W, É. (2005). Luminar, Estudios sociales y humanísticos, auto-representaciones, Revista de Investigación del Centro de Estudios Superior de México. año 3, Vol.III, núm. 2, diciembre. Centro América de la Universidad de Ciencias y Artes de Chapas
- Dolmatoff, G, . (1949). La marimba Atanquera. Revista de Folklore. N° 2: 255-258. Bogotá, Colombia
- El Comercio / Quito- Ecuador: El canal de TV indígena salió al aire, www.elcomercio.com/noticiaEC.asp?id_noticia=291593&id_seccion=10
- Fernández, N. (2007). Informe del Sistemas de estudio integral de radio difusión ZG & asociados, TRIALCOM Info@trialcom.com.ar
- Geertz, C. (2001ª) [1973] “Descripción densa,” en La interpretación de las culturas Gedisa p. 19-40. Barcelona
- García, C, N. (1990). Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad, en: Culturas híbridas poderes oblicuos, editorial Grijalbo. México

- Herrera, L. (2008). Enviado especial de EL TIEMPO ATÁNQUEZ (SIERRA NEVADA). Publicación eltiempo.com. Sección: Nación
- Henríquez, E. (2006). Procesos Socioculturales de la etnia Kaggaba de la Sierra Nevada de Santa Marta, artículo publicado en la Revista del Centro de Investigaciones Socio jurídicas, (CISJ) GILHEKA, núm. 2. Universidad popular del Cesar, semillero de investigación ZHIGONESH I de la UPC, adscripto al grupo de investigación
- Huyssen, A. (2001). En Busca del Futuro Perdido, Cultura y memoria en tiempo de globalización. Argentina, Fondo de cultura económica.
- Mauss, M. (1979) [1954] “Ensayo sobre los dones” en Sociología y Antropología 155-222. Madrid: Editorial Tecnos S.A
- Molinares, E; Pacheco, F; Juan & Trujillo, O. (2019). Números y universo en las comunidades indígenas: kogui, arhuaca, wiwa y kankuama de la Sierra Nevada de Santa Marta. Revista Latinoamericana de Etnomatemática Perspectivas Socioculturales de la Educación Matemática 12(3). 59-82. Colombia
- Moreno, N, I. (2003) “Religión, estado y mercado. Los sacros de nuestro tiempo,” en Carlos V. Zambrano comp., Confesionalidad y política: confrontaciones multiculturales por el monopolio religioso. Facultad de Derecho, Ciencias políticas y Sociales, p. 35-54. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Muratorio, B. (1992) “Aculturación cristiana y resistencia cultural entre los Napo Quichuas de la Alta Amazonía ecuatoriana,” en F. Aguiló et al. Las Religiones amerindias 500 años después. Ediciones Abya-Yala p. 11-40. Quito
- Muratorio, B. (2002*) “Violencia contra mujeres en comunidades indígenas del Napo: historia y cultura en un contexto de globalización,”p. 27-29. ponencia Primer Encuentro de LASA sobre Estudios Ecuatorianos.
- Guatemala (ALMG) (2008). inaugurará mañana su canal de televisión abierta para difundir la cultura milenaria de este país centroamericano
- Roseberry, W. (2002) [1994] “Hegemonía y lenguaje contencioso,” en Gilbert Joseph; Daniel Nugent, comp., Ediciones Era, p. 213-226. Aspectos cotidianos de la formación del Estado: la revolución y negociación del mando en el México moderno. México D.F
- Sarlo, B. (1994). Escenas de la vida posmoderna, Intelectuales artes y video cultura en la Argentina. pp. 105 Argentina, editorial Ariel.
- Safa, H. (2008) “Igualdad en la diferencia: género y ciudadanía entre indígenas y afrodescendientes,” en Mercedes Prieto, comp. Mujeres y escenarios ciudadanos, p. 57-82. Quito: FLACSO - Sede Ecuador

- Padrón, J. (2007). Tendencias epistemológicas de la Investigación Científica en el siglo del Perú, 22-24 de noviembre de 2006. Universidad Nacional de Cajamarca. Cajamarca, Perú.
- Pumarejo, H, M. & Morales, P. (2003). La recuperación de la memoria histórica de los Kankuamo: Un llamado de los antiguos. Siglos XX - XVIII, Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. (Serie Encuentros. Tesis laureadas, Facultad de Ciencias Humanas).
- Vargas, S. C. F. (2018). Desplazamiento forzado de los pueblos indígenas como consecuencia del conflicto armado: Un estudio a partir de la sentencia T-025/2004 Revista Facultad de Jurisprudencia (3), p. 99-118. De la Corte Constitucional Colombiana
- Weiner, A. (1989) “Why Cloth?” Wealth, Gender, and Power in Oceanía,” en Annette Weiner y Jane Schneider, comp., p. 33-72. Cloth and Human Experience. Washington DC/New York: Smithsonian Institution and Wenner Gren Foundation
- Wolf, E R. (2001c) [1999] “Cultura y poder,” en Figurar el poder: ideologías de dominación y crisis, p. 365-371. México, D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)

APROXIMACIÓN AL URBANISMO TURÍSTICO RESIDENCIAL DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA

EDUARDO JIMÉNEZ-MORALES
Universidad de Málaga, España

INGRID CAROLINA VARGAS-DÍAZ
Research Cluster on Teritorial Synergies, España

1. INTRODUCCIÓN

Según los profesores Tomás Manzón y Antonio Aledo (2005), el turismo residencial constituye aquella actividad económica que tiene como objetivo la urbanización, construcción y venta de viviendas que configuran el sector extra-hotelerero en un destino, cuyos usuarios las utilizan como alojamiento para veranear o residir, de forma permanente o semipermanente, fuera de sus lugares de residencia habitual. Dicho de otra manera, el turismo residencial representa una fórmula de desarrollo que superpone la actividad económica que genera la promoción inmobiliaria con aspectos propios del turismo tradicional y estos, a su vez, con otros modelos migratorios y de movilidad residencial emergentes (Huete, 2005; Jiménez-Morales, Vargas-Díaz y Cimadomo, 2021; Leontidou y Marmaras, 2001; Mantecón, 2008; Mazón, 1987, 2001 y 2006; O'Reilly, 2005; Raya y Benítez, 2002; Rodríguez, 2004; Vera, 2005). La cercanía en el tiempo de dicha definición dice mucho de la contemporaneidad de un fenómeno que, a priori, hunde sus raíces en la década de 1970, cuando tuvo lugar la transformación urbanística de muchas regiones mediterráneas españolas durante la última etapa de la dictadura franquista, y que, a pesar de su importancia, aún acumula un número sorprendentemente escaso de estudios monográficos (Breuer, 2005; Simancas, Horcajada y García, 2009; Simancas y García, 2013).

Casi todas las disciplinas coinciden a la hora de reconocer a Francisco Jurdao como el investigador que incorporó definitivamente el concepto de turismo residencial al debate académico. Lo hizo a finales de la década de 1970, a través de su libro *España en venta: compra de suelo por extranjeros y colonización de campesinos en la Costa del Sol* donde publicó los resultados de la tesis doctoral *Turismo residencial y colonización* (Jurdao, 1979). Francisco Jurdao empleó el término para explicar y criticar los cambios que tuvieron lugar en el municipio español de Mijas durante los años setenta a causa de la venta de suelo agrícola, propiedad de campesinos, a empresarios urbanizadores. Una vez consumado el cambio de propiedad, los promotores inmobiliarios destinaban el suelo a la construcción de urbanizaciones turísticas residenciales que, como unidades funcionales aisladas de los núcleos poblacionales tradicionales, terminaron representando la máxima expresión socioespacial del turismo residencial, especialmente en el litoral Mediterráneo español. Tal como indicaron unos años después los profesores Raquel Huete y Alejandro Mantecón (2011), la distancia física que se establece entre ambos asentamientos alude a la desigual distribución de los grupos sociales en el territorio, así como a la ausencia de relación entre ellos, quedando así representadas en el espacio las diferencias socioculturales y funcionales del territorio.

Junto con la acepción que aportó Jurdao, otros investigadores también han coincidido en catalogar al turismo residencial como un fenómeno contemporáneo que surge en un contexto macro-social muy específico, condicionado por la hiper-movilidad, la desconcentración productiva o la tercerización de la economía. De modo que acompañando a la sustitución progresiva del sector productivo primario por la construcción y el negocio inmobiliario, ha existido también, por ejemplo, una intensificación de los flujos migratorios de jubilados procedentes de la Europa septentrional con destino hacia la costa Mediterránea (Casado, 2006; García y Schriewer, 2008; Gustafson, 2009; Huete, 2009; King, Warnes y Williams, 2000; Leontidou y Marmaras, 2001; Mazón, Huete y Mantecón, 2009; O'Reilly, 2007; Salvà, 2002; Williams, King, Warnes y Patterson, 2000). Una movilidad que ha sido posible en el marco social de un potente Estado del Bienestar que impulsaron los países

desarrollados en la década de 1980, el paulatino envejecimiento de su población o la popularización de nuevas consideraciones sobre su ideal de calidad de vida. A estas variables hubo que añadirle algunas otras consideraciones. Primero, el abaratamiento del transporte y la revolución tecnológica, que permitieron, por primera vez, deslocalizar el lugar de producción, de ocio y de reproducción, que habitualmente comparían una misma localización y que ahora, podían estar muy distantes. Segundo, el crecimiento exponencial del sector inmobiliario español desde el final del siglo XX, con una especial intensidad a partir de la década de 1990, y hasta el estallido de la burbuja inmobiliaria en el año 2008.

Desde luego, bajo esta óptica podemos identificar el turismo residencial como un hecho propio de nuestra contemporaneidad. Sin embargo, desde una perspectiva histórica, tanto el concepto del turismo residencial, como su impulso urbanizador desmedido, tienen un recorrido tan amplio como el de las propias prácticas turísticas. De hecho, localidades británicas como Bath, Brighton o Margate, que cosechaban un reconocimiento internacional como destinos prototípicos a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, también experimentaron procesos de residencialidad del turismo similares a los que suceden en la costa Mediterránea española a partir de la década de 1970. Ese fue el caso, por ejemplo, del proyecto para la ordenación urbana del *Queen Square* (1728), *King's Circus* (1754) y *Royal Crescent* (1767) en Bath y la traslación de esas mismas lógicas urbanísticas al frente litoral mediante los proyectos para *Cecil Square* (1769) en Margate o *Kemp Town* (1830) en Brighton. Todos ellos tuvieron un objetivo común, asegurar un stock suficiente de segundas residencias ante la paulatina estabilización de la población flotante que, de forma periódica, acudía a estos destinos turísticos. Una circunstancia que, consecuentemente, generó una gran demanda de viviendas en localidades relativamente pequeñas, impulsando con ello la especulación sobre el valor del suelo, la consecuente elitización del territorio y el crecimiento desmedido de la industria de la construcción y del sector inmobiliario.

2. OBJETIVO

El objetivo de este capítulo es realizar una aproximación multidimensional al urbanismo turístico residencial a través del análisis de las experiencias históricas más relevantes. De todas ellas hay que destacar el proyecto de ordenación urbana de *Queen Square* (1728) y *King's Circus* (1754), a cargo del arquitecto John Wood *The Elder*, así como del *Royal Crescent* (1767) de John Wood *The Younger* en la localidad balnearia de Bath. Asimismo, hay que destacar el impacto que tuvo la traslación de esas lógicas urbanísticas a los municipios del frente litoral a través de la propuesta de Mr. Cecil, Sir John Shaw y Sir Edward Hales para la *Cecil Square* (1769) en Margate o la ordenación urbana -territorial para *Kemp Town* (1830), a cargo de los arquitectos Charles Busby y Amon Wilds en Brighton, entre otros ejemplos destacados.

3. METODOLOGÍA

Para alcanzar el objetivo principal de esta investigación se desarrolla una doble imbricación metodológica. Por un lado, se aplica el estudio historiográfico para un período cronológico específico con el fin último de reconocer, interpretar y hacer inteligible el urbanismo turístico residencial en diferentes períodos históricos. En este sentido, el método de investigación puede describirse como analítico-sintético y deductivo-inductivo, además de cronológico. Por el otro lado, se emplea el estudio múltiple de casos como metodología complementaria en el desarrollo de la investigación. Un método de investigación cualitativa de casos específicos a través de la cual se busca confirmar una generalización analítica sin el apoyo de alguna base estadística. El método de investigación es igualmente experimental desde el momento en el que atiende a la fenomenología asociada con el turismo residencial, en un contexto, el de los destinos turísticos europeos, que difícilmente puede disociarse del hecho estudiado propiamente dicho. Por último, conviene recordar que la dificultad para realizar un estudio comparativo tan amplio y la escasa documentación científica de referencia disponible, obligó al manejo de fuentes primarias y secundarias, bibliográficas y archivísticas

en materias que no siempre han estado relacionadas con el turismo, la arquitectura, la residencialidad o el urbanismo.

4. RESULTADOS

A partir de una revisión cruzada de estas fuentes documentales resultó una selección preliminar de los destinos turísticos históricos afectados por fenómenos próximos al turismo residencial en el marco temporal de la investigación. Curiosamente, todos ellos compartían una misma localización geográfica. Una circunstancia que no era casual ya que a lo largo del siglo XVIII y XIX las estaciones termales y balnearias de gran parte de Europa estaban en manos de la realeza y, en consecuencia, tanto su desarrollo como su posterior mantenimiento quedaban supeditados a la voluntad y disponibilidad presupuestaria del propietario. Por este motivo, su desarrollo turístico siempre fue deficitario. No sucedía lo mismo en el Reino Unido, donde la administración de estos recursos fue diferente. En general, las estaciones termales y balnearias no pertenecían a la corona sino a personas físicas o sociedades privadas, lo que facilitaría su explotación intensiva por contratistas locales hasta convertirlas en villas pre-industriales especializadas, casi exclusivamente, en lo mundano (Porter, 1995). Además, el crecimiento y enriquecimiento de la clase media, favoreció la expansión y el auge de estos municipios al impulsar, entre otros, un potente sector inmobiliario que aseguraba una estancia de ocio y diversión a los visitantes. Un proceso que Peter Borsay (1989) ha identificado como parte del renacimiento urbano que experimentaron muchas villas inglesas durante el siglo posterior a la fecha de restauración de la monarquía en 1660.

Sin duda, la localidad balnearia de Bath constituye el prototipo de este renacimiento urbano. Su sorprendente desarrollo estaba asentado en una organización socioeconómica ligada al termalismo y al entretenimiento bajo el control de una Corporación que velaba, a priori, por el bien público, la utilidad común y la adecuada gestión de la estación (Cossic, 2000). La asidua visita de la realeza y de la corte inglesa desde 1574, así como la amplia difusión que tuvo entre parte de la aristocracia extranjera *Thermae Redivivae*, la publicación descriptiva de la villa de

Bath editada por la propia Corporación a partir de 1693, marcaron el inicio y la consolidación de un peregrinaje que no cesaría de crecer a lo largo del siglo XVIII. Junto con su condición termal, varios factores se alinearon para favorecer este éxito. Por una parte, Bath se ubica geográficamente muy próxima a Bristol y Londres, dos grandes centros urbanos. Por otra parte, pertenecía a una región caracterizada entonces por su producción textil, es decir, estaba en el corazón económico de la Revolución Industrial (Cossic, 2000). A lo que hubo que añadirle el impulso sin precedentes que recibió el comercio interior y exterior, gracias al incremento de la productividad agrícola fruto del desarrollo de la industria agroalimentaria. Por lo tanto, el aumento de los ingresos per cápita y el crecimiento demográfico fueron favorables en el caso de Bath. Consecuentemente, estas variables incidieron positivamente en el nivel de vida de la clase media y en el flujo de visitantes del que se beneficiaba la estación termal, que facilitó su posterior expansión y que le permitió beneficiarse igualmente de una intensa y sostenida actividad económica que giraba alrededor de la promoción inmobiliaria y la industria de la construcción.

Para Marc Boyer (1996), el éxito de Bath convirtió al siglo XVIII no sólo en el siglo de la Revolución Industrial, sino también en el siglo de la Revolución Turística. De hecho, en su libro *L'invention du tourisme* considera la invención de la sesión termal contemporánea del tour e igualmente británica. Alain Corbin (1995) confirma en sus escritos este punto de vista. En todo caso, el éxito de la temporada turística en Bath estimuló la competencia en el Reino Unido e impulsó la búsqueda generalizada de aguas minerales, la cooptación de médicos para validar la calidad y las características curativas de las mismas, la publicidad de estos destinos, por medio de prensa y panfletos, y la inversión en complejos residenciales, paseos y salas de reunión. Por lo tanto, no era de extrañar que las prácticas turísticas dieran el salto al mar, siendo las localidades de la costa sureste, las que estaban próximas a Londres y Bath, las que experimentan un mayor desarrollo, especialmente Weymouth, Margate y Brighton. Esta última localidad terminó consolidándose como destino de moda para la alta sociedad londinense (Gray, 2006). Tanto fue así que entre 1821 y 1831, Brighton acumulaba los

incrementos más destacados en el censo poblacional británico (Walton, 2005). Una circunstancia que impulsó definitivamente el sector de la construcción y el mercado inmobiliario. La eclosión de la máquina de vapor, en el transporte marítimo primero y después con el ferrocarril, no hizo sino acrecentar este proceso. Miles de trabajadores comenzaron a considerar una visita a la orilla del mar como parte consustancial de la vida urbana (Walvin, 1978). La fascinación de los británicos por el mar, y los precios asequibles, popularizaron el acceso al descanso (Porter, 1995). A partir de 1850, la demanda de vacaciones, el tendido de ferrocarriles y la creciente clase media, tuvieron un efecto sin precedentes en el desarrollo de las nuevas ciudades costeras, accesibles entonces en tren en uno o dos días desde los principales centros urbanos. Con un crecimiento urbano de un 250 % entre 1801 y 1851, y el declive de la pudiente industria algodonera del noreste inglés entre los años 1830 a 1840 (Walvin, 1978), muchas de estas localidades costeras se convirtieron en potenciales áreas de inversión.

5. DISCUSIÓN

Ciertamente hubo un proceso de expansión y consolidación del urbanismo turístico residencial en Bath. De hecho, en las primeras décadas del siglo XVIII, pero especialmente a partir de 1727, la mayoría de los edificios que se promueven en Bath tenían por objetivo garantizar un stock suficiente de viviendas donde poder alojar a sus visitantes tanto dentro como fuera de temporada. Según los estudios de Neale (1981), si a comienzos de siglo existían unos 335 hogares que atendían, aproximadamente, a cerca de 2,000 visitantes, en 1766 estaban registradas 1,711 viviendas en Bath. De ellas, más de 547 viviendas, el 33,5% del total, se encontraban localizadas en *Walcot*, el nuevo entorno residencial de la ciudad. En 1775 este número aumentó hasta los 2,335, de las que el 48% se localizaban de nuevo en esa misma zona de Bath (Neale, 1981). Los efectos sobre la economía fueron evidentes. El movimiento migratorio temporal de los propietarios y de los ricos consumidores con destino a Bath generó, solamente en *Walcot*, unos beneficios por el alquiler de vivienda de unas 19,000 libras, excluyendo las rentas de propietarios y de las fincas producto de la inversión inmobiliaria. En 1782

solo los ingresos anuales por alquileres de viviendas en toda la ciudad de Bath ascendieron a 32,000 libras.

Con el objetivo de asegurar y expandir estas operaciones, La Corporación se convirtió en el principal inversor inmobiliario de Bath y procedió a edificar de acuerdo con los planes de ordenación urbana que ella misma aprobaba. Para ello, el arquitecto municipal John Wood *The Elder* concertaba con el terrateniente Robert Gray, Lord de *Walcot*, el arriendo de las tierras agrícolas implicadas. Un sistema utilizado en la época para la promoción inmobiliaria y que posteriormente fue denominado disposición del derecho de superficie. La estrategia inmobiliaria consistía en el alquiler a bajo coste de la tierra a pequeños propietarios por largos períodos de tiempo y su subarriendo a otros promotores y constructores que posteriormente venderían el derecho a los futuros inquilinos de los edificios. En el caso de Bath, el acuerdo arrendatario para la urbanización de la *Queen Square* se extendía a 99 años, transcurridos los cuales todos los edificios, jardines, calles, etc. retornarían al patrimonio del propietario original o, lógicamente, al de sus respectivos herederos. Todo ello a cambio del pago de una pequeña renta anual que ascendía a 137 Libras (Woodward, 2000). El propio John Wood *The Elder*, arrendatario y también arquitecto, establecería las líneas maestras de la operación, concebida con una gran plaza cuadrangular circundada por edificios de carácter *neopalladiano*. La disposición urbana exterior quedaba definida por el propio acuerdo de subarriendo. En el caso de *Queen Square* y según explica Christopher Woodward (2000) en *The building of Bath*, estos acuerdos secundarios ya le suponía a Wood una renta superior al doble de lo pactado con el propietario original del suelo. En último término, el subarrendatario, promotor final o sus clientes, determinaban la organización de las plantas y las fachadas auxiliares de acuerdo con las necesidades concretas de habitabilidad o estilo.

Los réditos económicos que obtuvo John Wood con esta primera operación le permitieron plantear una propuesta más ambiciosa apoyada en la disposición de *Queen Square*. Para ello, Wood arrendó al conde de Essex más suelo en las laderas colindantes hacia el Norte. La ordenación del *King's Circus* se basa en el trazado de un círculo, de unos 100

metros de diámetro, en el que quedan inscritas las fachadas de 33 viviendas, formando tres arcos de circunferencia. La disposición del centro del círculo se sitúa en la prolongación de una de las calles laterales de la *Queen Square*, la denominada *Gay Street* y simétricamente se sitúan los inicios de otras dos calles que acaban de definir la composición tripartita de tan singular espacio. Estas prácticas urbanísticas e inmobiliarias se prolongarán en el *Royal Crescent*, un diseño exclusivo de John Wood *The Younger*. Este espacio remata una de las calles que nacen del anterior espacio mediante una forma espacial totalmente novedosa para la época: una semielipse. El *Royal Crescent* introdujo así un elemento esencial que le confiere su carácter y que le permitió incorporar el paisaje en la composición. Una idea genial que, mediante la reserva de la gran pradera descendente frente a la que se sitúa el proyecto, permitió la contemplación singular de la campiña local. Una forma de hacer ciudad que tuvo su continuidad en otros ejemplos de la misma villa como en *Camden Crescents*.

Los conjuntos residenciales que fueron conformando laderas urbanizadas, reflejaron el éxito del modelo y fueron responsabilidad de promotores y arquitectos posteriores. Con estas operaciones Bath triplicó su tamaño en los primeros 65 años del siglo XVIII, concentrando su mayor desarrollo en solo cuarenta años, de 1725 a 1765. Un impulso inmobiliario que estimuló económicamente la ciudad en el final de la década de 1760. En 1801, y con un crecimiento estimado de un 250% con respecto a 1766, Bath multiplicó por diez la población que registraba a finales del siglo XVII: de unos 3,000 habitantes a algo más de 33,000 (Cossic, 2000). La villa, que a comienzos del siglo XVIII continuaba atrincherada en sus murallas, a comienzos del XIX ya figura como la séptima ciudad más importante del reino (Porter, 1995). La traslación al frente de mar del modelo de ciudad resultante no se hizo esperar. La ordenación urbana para *Cecil Square* en Margate y las *Terraces Houses* en Weymouth, ambas de 1780 e inspiradas en la promoción de los conjuntos residenciales de John Wood *The Elder* para Bath (Borsay & Walton, 2011) marcaron el punto de inflexión en el desarrollo urbano del borde costero británico. *Cecil Square*, por ejemplo, representa la primera empresa especulativa inmobiliaria en la costa con base en dinero

londinense para llevar a cabo un complejo turístico residencial a gran escala (Brodie, 2011). Según se describe en el texto *A Summer Trip to Margate*, “la nueva plaza, que es muy amplia, (...) consiste en hermosas viviendas destinadas a ser el alojamiento de la aristocracia y de la gentry” (Anónimo, 1770, p. 27). De estilo georgiano y bajo la promoción de Mr. Cecil, Sir John Shaw, Sir Edward Hales y otros destacados señores, el proyecto contenía diversos comercios además de una sala de reuniones y biblioteca, todas ellas ubicadas en las cercanías de la *Fox’s Tavern* (Anónimo, 1770).

Para Allan Brodie (2011), *Cecil Square* simboliza la traslación al frente de mar de las prácticas urbanísticas e inmobiliarias llevadas a cabo en la estación termal. Especialmente, de aquellas implementadas por John Wood *The Elder* en la ciudad de Bath. De hecho, el proyecto de Margate subvirtió aún más las lógicas del trazado histórico del municipio de lo que pudo perturbar la ejecución de *Queen Square* o *King’s Circus* a partir de 1720. Aunque el influjo de Bath no se detuvo aquí. Sus *Terrace Houses* también comenzaron a reproducirse a lo largo del frente marítimo. Al norte de Weymouth, se construyó en la década de 1780 la primera de una serie de estas agrupaciones residenciales dirigidas a acomodar a los visitantes durante su estancia veraniega. Poco después, en los comienzos del siglo XIX, amplios *Terraces* y *Crescent* emergían por toda la costa inglesa (Borsay & Walton, 2011). Al Este de Brighton, la ordenación urbanística para *Kemp Town Estate* fue un claro ejemplo de ello. Un complejo turístico residencial de escala territorial, construido *ex-Novo* entre 1823 y 1855 por Thomas Cubitt a partir del diseño original de Charles Busby y Amon Henry Wilds. El proyecto aglutinó las *Arundel* y *Chichester Terraces Houses* (1832-1855) que junto al *Lewes Crescent* (1828), el mayor *crescent* británico de su época con un total de 250 viviendas, y la *Sussex Square* (1823-1827), cuyas dimensiones superaban al *Grosvenor Square* en Londres, completaban el vasto conjunto.

6. CONCLUSIONES

Si atendemos, exclusivamente, al contexto macro-social actual, condicionado por la hiper-movilidad, la desconcentración productiva o la tercerización de la economía, sin duda podemos definir o catalogar al turismo residencial, y a su impulso urbanizador desmedido, como un fenómeno indisociable de nuestra contemporaneidad. Sin embargo, tal como parece probado a lo largo de este capítulo, esa afirmación no es del todo válida. De hecho, el turismo residencial, desde una perspectiva histórica, ha tenido un recorrido tan amplio como el de las propias prácticas turísticas. Si bien es cierto que algunas de sus características han ido evolucionando con el tiempo, especialmente en lo referente a la escala del fenómeno, y a su consecuente impacto socioeconómico y ambiental sobre el territorio, condicionado en gran medida por el progresivo acceso universal al descanso o la mejora en las condiciones en la movilidad, entre otros. Así sucedió, por ejemplo, cuando los enclaves turísticos costeros británicos experimentaron un crecimiento residencial estimado del 250% entre 1801 y 1851 tras la aparición de la máquina de vapor y la consecuente expansión del ferrocarril. Un desarrollismo caracterizado por la intensa y sostenida actividad económica que giraba alrededor de la promoción inmobiliaria y que impulsó, en palabras de Peter Borsay, buena parte de aquel renacimiento urbano que experimentaron muchas villas inglesas durante los siglos XVIII y XIX sobre la base del modelo turístico residencial de Bath.

Ahora bien, si atendemos únicamente al proceso a través del cual tiene lugar un cambio en los usos del suelo tras su venta o alquiler a promotores inmobiliarios, Francisco Jurdao incorporó en 1979 el concepto de turismo residencial para referirse al abandono de la función agrícola del suelo a favor de la construcción de urbanizaciones independientes de los núcleos poblacionales originales. Un *modus operandi* similar al que ya tenía lugar a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en localidades turísticas reconocidas como Bath, Margate o Brighton, impulsando con ello la especulación sobre el valor del suelo, la consecuente elitización del territorio y el crecimiento desmedido de la industria de la construcción y el sector inmobiliario. En Bath, por ejemplo, las autoridades municipales concertaban con terratenientes locales el

arriendo de los terrenos agrícolas que estaban situados en las áreas previstas por el planeamiento para la expansión urbana de la ciudad. Para ello utilizaban una cesión del derecho de superficie como instrumento jurídico con el que alquilar, a bajo coste y por largos períodos de tiempo, la tierra a sus propietarios para, a continuación, subarrendarla a promotores y constructores que, a la vez, repartían los derechos adquiridos entre los futuros inquilinos de los complejos turístico-residenciales que ellos promovían. Según *The Building of Bath*, estos acuerdos secundarios ya suponían una renta superior al doble de lo pactado con el propietario del suelo. El *Bladud's Building* fue el primer inmueble de Bath construido con este sesgo especulativo. Aunque la primera operación urbanística correspondió con la planificación de *Queen Square* en 1728, seguida de la ordenación de *King's Circus* en 1754 y el *Royal Crescent* en 1767. Con estas operaciones Bath triplicó su tamaño en 50 años en pleno siglo XVIII. Con un crecimiento estimado de un 250% con respecto a 1766, en 1801 Bath multiplicó por diez la población registrada a finales del siglo XVII: de 3,000 habitantes a más de 33,000 hasta convertirse en la sexta capital del país.

En la costa británica, especialmente en las localidades turísticas como Margate y Brighton, sucedió algo similar. En el caso de Margate, el proyecto de ordenación urbana para *Cecil Square* (1769) simbolizó la traslación al frente de mar de las prácticas urbanísticas e inmobiliarias llevadas a cabo en Bath. Por su parte, en el entorno de Brighton, en la primera mitad del siglo XIX, se sucedieron las agrupaciones turístico-residenciales del tipo *terraces houses* o *crescent*, planificadas *ex-Novo* con el objetivo de acomodar a los visitantes que acudían a sus costas tanto dentro como fuera de temporada. Para esa fecha, Bath ya había perdido todo su atractivo como destino turístico internacional a favor de otras potencias emergentes como Brighton y Margate que, paradójicamente, terminarán repitiendo de una u otra forma esta misma manera de proceder: la residencialización del turismo. Un comportamiento cíclico que, como hemos visto en la introducción de este capítulo, continúa manifestándose, de una u otra manera, en los destinos turísticos contemporáneos. Según la teoría de Richard Butler (1980) el ciclo de vida de un destino turístico, y por extensión de su producto turístico, es

muy concreto. En primer lugar, hay una fase de descubrimiento, a la que le sigue una de explotación, otra de expansión y una cuarta fase de consolidación. Seguidamente, puede llegar una fase de estancamiento, incluso de declive, lo que supone que el número de turistas no crece y el destino comienza a perder su atractivo turístico. En ese instante intermedio, entre la etapa de consolidación y estancamiento, tan característico de los destinos maduros, es cuando surge con mayor fuerza el fenómeno del turismo residencial. Por lo tanto, queda claro que la persistencia cíclica de estos patrones responde a una necesidad común de sustituir, en un momento crítico, el sector turístico por otro inmobiliario como fórmula para rentabilizar económicamente el destino una vez que este ha alcanzado una etapa irreversible de masificación y pérdida de calidad turística.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este trabajo recoge los resultados parciales que ha obtenido el equipo de investigación adscrito al proyecto “Impacto de la residencialidad en el diagnóstico de la vulnerabilidad urbana en el municipio de Torremolinos” bajo la financiación de las Ayudas B3 (I Plan Propio) y del Programa UMA FC 2015-004 para el Fortalecimiento de los RR. HH. en Investigación de la Universidad de Málaga y Andalucía- Tech.

8. REFERENCIAS

- Anónimo. (1770). A summer trip to Margate. Library Historical Print Editions
- Boyer, M. (1996). *L'invention du tourisme*. Gallimard
- Borsay, P. (1989). *The English Urban Renaissance: Culture and Society in the Provincial Town 1660-1770*. Clarendon Press
- Borsay, P. y Walton, J. (2011). *Resorts and Port. European seaside town since 1700*. Channel View Publications
- Breuer, T. (2005). Características del turismo residencial de alemanes jubilados: resultados de una encuesta realizada en las Islas Canarias. En T. Mazón, y A. Aledo (eds.). *Turismo residencial y cambio social: Nuevas perspectivas teóricas y empíricas* (pp. 363-374). Aguaclara

- Brodie, A. (2011). Towns of Health and Mirth: The First Seaside Resorts 1730-1769. In P. Borsay y J. Walton, J. (eds.), *Resorts and Ports: European Seaside Towns Since 1700* (pp. 18-32). Channel View Publications
- Butler, R. (1980). The Concept of a Tourist Area Cycle of Evolution: Implications for Management of Resources. *Canadian Geographer*, 24 (1), 5-12. <https://doi.org/10.1111/j.1541-0064.1980.tb00970.x>
- Casado, M.A. (2006). Retiring to Spain: An Analysis of Differences among North European Nationals. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32 (8), 1321-1339. <https://doi.org/10.1080/13691830600928714>
- Corbin, A. (1995). L'Avènement des Loisirs. In A. Corbin (ed.), *L'avènement des Loisirs, 1850-1960* (pp. 39-56). Champs historique
- Cossic, A. (2000). *Bath au XVIIIe siècle : les fastes d'une cité palladienne*. Presses Universitaires de Rennes
- García, M. y Schriewer, K. (2008). *Ni turistas ni migrantes. Movilidad residencial europea en España*. Isabor
- Gray, F. (2006). *Designing the Seaside: Architecture, Society and Nature*. Reaktion Books
- Gustafson, P. (2009). Your home in Spain: residential strategies in international retirement migration. En M. Benson y K. O'Reilly (eds.), *Lifestyle Migration: Expectations, Aspirations and Experiences* (pp. 69-86). Ashgate
- Huete, R. (2005). Looking for paradise: images of Spanish lifestyle. En P. Burns (Dir.), *The End of Tourism? Mobility and Local Global Connections* (pp. 1-9). University of Brighton
- Huete, R. (2009). *Turistas que llegan para quedarse. Una explicación sociológica sobre la movilidad residencial*. Universidad de Alicante
- Huete, R. y Mantecón, A. (2011). Más allá del turismo. Movilidad residencial europea y nuevos núcleos urbanos. *Boletín De La Asociación De Geógrafos Españoles*, 56 (1), 111-128. <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/1346>
- Jiménez-Morales, E., Vargas-Díaz, I. C. y Cimadomo, G. (2021). La dimensión de la residencialidad por cambio de uso turístico en el municipio de Torremolinos-España. En S. Olivero (coord.), *El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural* (pp. 528-544). Dykinson
- Jurdao, F. (1979). *España en venta: compra de suelo por extranjeros y colonización de campesinos en la Costa del Sol*. Ayuso
- King, R., Warnes, A. y Williams, A.M. (2000). *Sunset Lives: British Retirement Migration to the Mediterranean*. Berg

- Leontidou, L. y Marmaras, E. (2001). From tourists to migrants. Residential tourism and 'littoralization'. En Y. Apostolopoulos, P. Loukissas y Leontidou, L. (eds.). *Mediterranean Tourism. Facets of socioeconomic development and cultural change* (pp. 257-267). Routledge
- Mantecón, A. (2008). *La experiencia del turismo. Un estudio sociológico sobre el proceso turístico-residencial*. Icaria
- Mazón, T. (1987). *La urbanización de la Playa de San Juan: un espacio turístico-residencial*. Instituto de Estudios Juan Gil-Albert
- Mazón, T. (2001). *Sociología del turismo*. C. E. Ramón Areces
- Mazón, T. (2006). El turismo litoral mediterráneo ¿políticas turísticas o desarrollo inmobiliario?. En J. A. Rodríguez (ed.), *Sociología para el futuro* (pp. 301-310). Icaria.
- Mazón, T. y Aledo, A. (2005). El dilema del turismo residencial: ¿turismo o desarrollo inmobiliario. En T. Mazón y A. Aledo (eds.), *Turismo residencial y cambio social. Nuevas perspectivas teóricas y empíricas* (pp. 13-30). Aguacalera
- Mazón, T., Huete, R. y Mantecón, A. (2009). *Turismo, urbanización y estilos de vida. Las nuevas formas de movilidad residencial*. Icaria
- Neale, R. S. (1981). *Bath 1680-1850: A social history, or, A valley of pleasure, yet a sink of iniquity*. Routledge and Kegan Paul
- O'Reilly, K. (2005). Los jubilados británicos en la Costa del Sol. En V. Rodríguez, M. A. Casado y A. Huber (eds.), *La migración de europeos retirados en España* (pp. 151-166). CSIC
- O'Reilly, K. (2007). Intra-European Migration and the Mobility-Enclosure Dialectic. *Sociology*, 41 (2), 277-293.
<https://doi.org/10.1177/0038038507074974>
- Porter, R. (1995). Les Anglais et les loisirs. In A. Corbin (ed.), *L'avènement de Loisir, 1850-1960* (pp. 39-56). Champs historie
- Raya, P. y Benítez, J. (2002). Concepto y estimación del turismo residencial: aplicación en Andalucía. *Papers de Turisme*, 31/32, 67-89.
- Rodríguez, V. (2004). Turismo residencial y migración de jubilados. En J. Auriol (coord.), *Las nuevas formas de turismo* (pp. 233-253). Instituto de Economía y Geografía
- Salvá, P. (2002). Foreign Immigration and Tourism Development in Spain's Balearic Islands. En C. M. Hall y A. M. Williams (eds.), *Tourism and Migration. New Relationships between Production and Consumption* (pp. 87-101). Kluwer

- Simancas, M. y García, J. I. (2013). La dimensión territorial de la residencialidad en las áreas turísticas consolidadas de Canarias. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 63, 271-299
- Simancas, M., Horcajada, T. y García, J. I. (2009). La modelización territorial de los procesos de residencialidad en áreas turísticas consolidadas de litoral: el caso de Costa Adeje (Tenerife, España). En T. Mazón, R. Huete y A. Mantecón (eds.), *Turismo, urbanización y nuevos estilos de vida. Las nuevas formas de movilidad residencial* (pp. 315-333). Icaria
- Vera, F. (2005). El auge de la función residencial en destinos turísticos del litoral mediterráneo: entre el crecimiento y la renovación. *Papers de Turisme*, 37/38, 95-114.
- Walton, J. (2005). The Seaside Resort: a British Cultural Export. *Institute of Historical Research*. Issue 9, The Sea.
<http://www.history.ac.uk/ihr/Focus/Sea/articles.html>
- Walvin, J. (1978). *Beside the Seaside. A social history of the popular seaside holiday*. Allen Lane
- Williams, A., King, R., Warnes, A. y Patterson, G. (2000). Tourism and International Retirement Migration: New Forms of an Old Relationship in Southern Europe. *Tourism Geographies*, 2 (1), pp. 28-49.
<https://doi.org/10.1080/146166800363439>
- Woodward, C. (2000). *The Building of Bath*. Bath Preservation Trust

MÚSICA Y ESTEREOTIPO NACIONAL: UN ANÁLISIS DEL CASO ESPAÑOL A PARTIR DE LA OBRA DE JOSÉ VARELA ORTEGA

JUAN CARLOS MONTOYA RUBIO
Universidad de Murcia

VICENTE GALBIS LÓPEZ
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

La imagen de España en el resto de Europa durante los siglos XVIII y XIX se identifica con una serie de expectativas generadas a partir de patrones socioculturales que no siempre responden al contacto directo. Es común, con frecuencia, que las obras artísticas sean depositarias de una construcción de la identidad que se retroalimenta con su uso y que, por lo general, fomenten unos parámetros mentales que pueden llegar a originarse, incluso, en intereses creados. Dentro de este conjunto de productos artísticos, los musicales son especialmente indicados por su falta de concreción significativa, la cual da pie a interpretaciones que complementan su alcance y lo modelan con gran efectividad.

La importancia de este proceso en el discurso histórico es enorme, ya que el entendimiento de los hechos construye un relato que no solo imprime realidad factual, sino que, además, condiciona los contactos y modos de relación. Es por todo ello que nos resulta altamente interesante realizar un análisis desde el plano musicológico de la obra literaria de José Varela Ortega *España. Un relato de grandeza y odio. Entre la realidad de la imagen y la de los hechos* (Espasa, 2019), en tanto en cuanto el voluminoso ejemplar toma en consideración para los planteamientos históricos acerca de la nación española muchos elementos musicales –generalmente situaciones o composiciones– que hacen que esa “imagen de los hechos” pueda ser entendida desde un punto de vista

diferente al que tradicionalmente se pretende. En este sentido, el libro de Varela constituye la culminación de una trayectoria investigadora acerca del estudio de los estereotipos. La aportación principal del libro citado aparece resumida en un fragmento de la crítica de Adolfo Carrasco: “Varela trata de explicar cómo se ha construido la imagen de España y los españoles a lo largo de la historia... [de forma que] constata cómo los relatos estereotípicos se imponen a la verdad de los hechos” (Carrasco, 2019, p. 24). También cabe recordar que la crítica del libro fue excelente. De hecho, fue elegido el mejor ensayo en español del año 2019 por los críticos de *El Cultural* (Anónimo, 2019, p. 16) y quedó en tercer lugar en la selección de los mejores libros en español del citado año por los críticos del *ABC Cultural* (Anónimo, 2019, p. 6)

2. OBJETIVOS

2.1. OBJETIVO PRINCIPAL

- Realizar un análisis de las aportaciones musicales aparecidas en el volumen en cuestión para, desde la especialidad de la ciencia musicológica y sin dejar de lado áreas lindantes para la interpretación de las obras artísticas, extraer elementos que definan esta generación estereotipada de la España de los siglos XVIII y XIX (centurias en las cuales lo musical adquiere mayor enjundia en la obra de Varela Ortega).

2.2. OBJETIVOS SECUNDARIOS

- Aproximarse a autores señeros en la historia de la música occidental y al modo en que hicieron de España un campo abonado para aplicar sus preconcepciones y acuñar, de este modo, capas de realidad a un contexto espacial, por lo general, desconocido por ellos.
- Hallar claves interpretativas para explicar el carácter contradictorio de muchas de las semblanzas que se pueden encontrar sobre lo español a partir de la bibliografía generada en el resto de Europa, de forma que, apelando a lo artístico en general y lo musical en particular, podamos entender con mayor acierto

las razones que llevaron al afianzamiento de la España exótica, pasional o temperamental desde el siglo XVIII en adelante.

3. METODOLOGÍA

El análisis bibliográfico y la generación del artículo han constado de tres partes. Por un lado, se han extraído todas las referencias musicales en la obra de Varela Ortega y se han sistematizado, de forma que se hayan podido categorizar las diversas alusiones a composiciones concretas. Desde ese reconocimiento, se ha llevado a cabo un trabajo de corte musicológico y relacional, para cotejar las afirmaciones expresadas por el autor con otras venidas de la ciencia musicológica, para apoyar o refutar sus tesis. Finalmente, se ha organizado el material en secciones conducentes a interpretar y aprehender la gran cantidad de información acometida, quedando, por tanto, configurados los apartados que serán expuestos en la discusión.

4. DISCUSIÓN

4.1. LA ESTANDARIZACIÓN DE LA PERSONALIDAD ESPAÑOLA

Las finalidades de las aportaciones musicales de Varela Ortega pueden agruparse en diferentes ámbitos, los cuales definirían la labor de implementación histórica de un carácter español asociado a su música y sus gentes. La labor de lectura y descifrado de los elementos musicales abordados nos conducen a las categorías que se muestran en los siguientes subapartados. Estas contingencias delimitan no tanto las intenciones sino los resultados de la composición musical desde el extranjero, teniendo en el foco el contexto español. Por tanto, se entiende cómo la aplicación musical foránea sirve a las causas de plasmar los rasgos básicos de la sociedad española (especialmente la mujer), acotar los elementos autóctonos españoles a un imaginado folklore andaluz y mostrar la evolución de la música occidental en relación con las melodías populares españolas. En todo caso, dado que Varela otorga mayor importancia a la primera de las dimensiones (así se muestra por la abundancia

de sus citas), nos extenderemos más en este primer apartado dedicado a las particularidades asociadas a la mujer española.

4.1.1. Como identificación del sustrato nacional y el estereotipo sobre la mujer

Beethoven y Bizet son, sin duda, los compositores más referenciados en la obra que es objeto de estudio. La aparición de la música de Georges Bizet en *España. Un relato...* es tan significativa como la de Beethoven, lo cual no deja de ser llamativo si tenemos en cuenta el peso de la producción artística de uno y otro. Sin embargo, la particularidad de las aportaciones del músico francés se basa en la reiteración de *Carmen*, como prototipo de españolidad en diferentes ámbitos. Antes de analizar la gran importancia de los estereotipos ligados a la ópera de Bizet, conviene caracterizar la relevancia y complejidad de *Carmen* en el contexto musical del siglo XIX. Como indica Frisch (2018, p. 197): “tal vez no haya ninguna ópera de finales de siglo XX que mejor refleje el atractivo popular, la mezcla estratégica de estilos y el compromiso con cuestiones de identidad social y étnica”. Esta complejidad, en principio, no resultaba previsible, puesto que su estreno en la *Opéra-Comique* se planteaba con una característica convencional de la época: una protagonista femenina fuerte e independiente (Frisch, 2018, p. 198), lo cual no hacía esperar la repercusión posterior.

Bizet forma parte del elenco de artistas que, desde Francia, ilustrarían la expresión vital “auténtica” de los españoles (Varela Ortega, 2019, p. 838), con sus errores y carencias:

Bizet, quizá, siguiendo la estela del *Volkgeist* de Herder, trata de captar la emoción de los supuestos sentimientos (musicales) más profundos y auténticos del “pueblo español”. Aunque a veces confunda lo popular anónimo con la creación culta: por ejemplo, cuando el compositor francés incluye en su obra la habanera “El arreglito”, considerándola un acorde eminentemente popular, lo que, en realidad, era una composición de Sebastián de Iradier Salaverri, nacido en Álava y trasformada en francés en la famosísima aria *El amor es un pájaro rebelde* (Varela Ortega, 2019, p. 839).

Carl Dahlhaus, especializado en música decimonónica, explicaba, acerca del concepto de autenticidad en este ámbito lo siguiente:

El objeto de análisis debería ser menos el contexto original del que procede, que el artificial en el que se integra, un análisis que opera historiográficamente, es decir, que persiga el significado estético y ateniende a la historia de la composición de dicho fenómeno en el siglo XIX, en lugar de perderse en una etnografía aplicada que no es capaz de otra cosa que de constatar diversos grados de falsificación de los constructos o estilos citados (Dahlhaus, 2014, p. 291).

Sobre el uso por parte de Bizet de la habanera *El arreglito* como algo popular que otorgaba una sonoridad “española” (teniendo en cuenta que era una pieza original de Iradier), el análisis del estereotipo puede ir más allá de lo que indica Varela Ortega. En realidad, no estamos sólo ante una oposición entre lo popular y lo culto, Celsa Alonso explica con detalle el proceso de transculturación en el que un aire de danza procedente de Cuba es asimilado en España (sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX) gracias a su presencia en las canciones de concierto y, sobre todo, en la zarzuela. Con ello, lo que en origen era exótico se convierte en castizo y lleva a “españolizar” de tal forma la Habanera que en manos de Bizet (y de otros compositores, mayoritariamente franceses) se convierte en parte de un estereotipo musical (Alonso González, 2010, pp. 98-99). Por consiguiente, cobra especial relevancia que el origen de esta ilustración de la alteridad venga del país vecino, ya que no se trata de un elemento casual, sino que ahonda en las representaciones mentales que los hechos históricos de los siglos XVIII y XIX proyectaron sobre la población española, sus características y peculiaridades.

Como señalamos, en torno al siglo romántico, la creación de una imagen exótica de España por parte de Francia ha sido ampliamente estudiada. En el caso de la música, su aportación a esta imagen fue de amplio espectro, en cuanto a la amplitud cronológica y a su desarrollo. En lo referente a la cronología, en el siglo XVIII el baile español estaba teniendo un gran éxito en París, complementado, ya en el XIX, con la música de compositores e intérpretes de gran aceptación en la capital francesa, un hecho que recoge el propio Valera Ortega. Sin embargo, este no refleja otros aspectos fundamentales en la proyección de una sonoridad española (cabría decir, andaluza) originada en Francia. En esta dirección, la propia Celsa Alonso aporta la relevante presencia de temas españoles en la ópera francesa o, en sentido contrario, la

importante influencia de la ópera cómica del país vecino en la zarzuela, el producto lírico español más significativo del siglo XIX. A ello añade que la creación del flamenco como producto cultural comercial e híbrido se produce precisamente en París. En este contexto introduce el impacto causado por *Carmen* de Bizet y su surgimiento como culminación de un proceso cultural en el que se fue consolidando, especialmente a partir de 1878, la imagen de una España musical, esenciada en Andalucía o, al menos, la Andalucía “inventada” desde el exterior (Alonso González, 2010, pp. 84-88).

El embrujo que de la idea de la mujer española irradiaba era un potente reclamo para compositores, tanto en lo musical, como veremos para el caso de Bizet, como en lo personal, en el caso de Liszt (Varela Ortega, 2019, p. 755). Es en este aspecto donde emerge con fuerza el personaje de Carmen como fuente de patrones idealizados.

De esta forma, no es novedoso que, tras el dibujo de lo español a través de estos contextos, se llegase a la estandarización de los elementos idealizados y su irradiación a lo largo y ancho del mundo. “Una batalla perdida”, como lo define el propio Varela Ortega (2019, p. 764) al referirse una vez más a *Carmen*, no deja de ser un reflejo de un procedimiento cuya eficacia ha sido probada durante siglos. Esta composición plantea cómo el cuño de Bizet se estampa sin fisuras en el imaginario colectivo mundial sobre lo español:

Así pues, la Carmen de la leyenda, exótica y semioriental, gitana y cigarrera, arrebatadora e indómita, libre e infernal, se impuso implacable. Y, con ella, arrastró una imagen salvaje y excéntrica de España; sobre todo, de una España casi huérfana (en la versión de Bizet) del contrapunto del cristiano viejo (Varela Ortega, 2019, pp. 765-766).

Por su parte, Leon Plantinga incide en la caracterización psicológica de la Carmen que presenta Bizet y la contrapone con otras heroínas de la ópera francesa de la época como *Manon* de Massenet. De hecho, la arrolladora y atractiva personalidad de la cigarrera ya impactó ampliamente en los espectadores de la época, como resume el propio Plantinga en una frase breve pero muy significativa: “...cautivaba al público de la época al mismo tiempo que lo anonadaba” (Plantinga, 1984, p. 362). El musicólogo americano señala los rasgos musicales “españoles” que

contribuyen a transmitir esa personalidad, pero, a la vez, indica que la ópera de Bizet constituye un ejemplo muy evidente de la influencia italiana, lo que contribuye a matizar esa afirmación de *Carmen* como prototipo de música española creada por un compositor extranjero. A ello, añade la aparente contradicción entre la búsqueda del exotismo basado en la música española y, a la vez, la constatación de un argumento basado en el realismo y que, de alguna manera, prefigura un movimiento musical tan potente a posteriori como el verismo italiano (Plantinga, 1984, pp. 363-374).

Profundizando en la psicología de la Carmen de Bizet y dejando atrás su condición de estereotipo español, José Luis Téllez señala un rasgo que la define mucho más que los aspectos de carácter ligados a su cliché y que Varela señalaba en la cita anterior: Carmen es una mujer libre en cuanto a su elección amorosa y esa libertad es asumida con todas las consecuencias que comporta (Téllez, 2002, p. 97). Esa potestad para escoger a sus amantes (la libertad económica le permite no depender de nadie) le lleva incluso a cambiar de vida y, finalmente, a la muerte violenta (Téllez, 2002, p. 97). Dicha madurez otorga al personaje una “modernidad” que ha llevado a ser reivindicada como objeto de estudio por parte de la musicología feminista (Frisch, 2018, p. 201). Este último enfoque no implica descartar su papel como estereotipo “exótico” (tal y como la refleja Varela Ortega) sino que, más bien, enriquece aún más su análisis.

A lo anterior se puede añadir otra mirada reciente que proporciona San Martín Arbide (2020): la existencia de dos focos geográficos marcados tanto en la novela de Merimée como en la ópera de Bizet. Así, *Carmen* como producto literario-musical no sólo refleja o proyecta el sur de España, también el norte, del que procede el navarro Don José. Es decir, dos entornos geográfico-culturales totalmente opuestos. De hecho, en el sur de España la recepción de *Carmen* estuvo jalonada de críticas al libreto debidas, precisamente, a una visión de Andalucía excesivamente tópica. Ello coincidía con una reivindicación de la cultura propia andaluza por parte de escritores y críticos de esa región. Resulta muy reveladora la referencia que San Martín realiza a la zarzuela paródica *Carmela*, creada a raíz del éxito de la ópera, en la que esa oposición

psicológica marcada por el distinto origen geográfica se reconvierte: la protagonista femenina es de Madrid y el masculino procede de Galicia (San Martín, 2020, 323-324). Mientras que en el extranjero *Carmen* simboliza el sur, es decir, Andalucía o, lo que es lo mismo, España; en el norte, el mensaje de la ópera se percibió de forma diferente. Allí, fue uno de los primeros lugares en los que se destacó que, en realidad, la famosa “Habanera” procedía de Latinoamérica y, sobre todo, que Merimée quiso mostrar en su novela dos culturas opuestas, pero de origen ancestral: la gitana de Andalucía y la vasca.

A su vez, *Carmen* tuvo una recepción totalmente diferente en un País Vasco en pleno contexto reivindicativo de su cultura nacional, literaria y también musical. A diferencia de Andalucía, ello se tradujo en una serie de zarzuelas y, sobre todo, óperas de temática vasca. A esta dualidad geográfica, San Martín añade otra fundamental: por un lado, la novela, en la que Merimée utiliza a Don José como una especie de reflejo suyo; es decir, un personaje que viene del norte y descubre Andalucía. Por otro, el libreto de la ópera, que se decanta claramente por el pintoresquismo andaluz y que provocará, entre otros muchos elementos, la identificación de Andalucía con España. Como concluye San Martín, la idea monolítica de una España identificada con el estereotipo andaluz no se correspondía con la realidad de un país con unas realidades regionales cada vez más propias y pujantes (San Martín, 2020, 331-332).

Qué duda cabe que la proyección del estereotipo (Mackie, 1973) favorece que se atribuyan una serie de características estampadas con gran efectividad a la piel de la mujer española, al margen de procedencia geográfica dentro del país, carácter u otros condicionantes. La “arrebataadora e indómita” no deja de ser un modelo de plasmación social. Ahora bien, el elemento religioso y espiritual, vinculado a las tradiciones españolas, siempre está latente. En este sentido, en torno a lo español, el tratamiento de este estereotipo racial es paralelo al misticismo, como se derivó de planteamientos antropológicos como los de Pitt-Rivers (1971), quien se encargó de testimoniar cómo la imagen construida puede virar hacia el extremo del honor y la vergüenza, lo que en el discurso de Varela Ortega podría identificarse con el guerrillero bandolero

y la apasionada gitana (Varela Ortega, 2019, p. 750). En suma, si se pretende la búsqueda de condicionantes autóctonos con el suficiente ahínco, se pueden hallar e incluso relacionar estos últimos con elementos musicales precedentes, de forma que el exotismo y la sensualidad convivan con la mística y el recato.

Por otro lado, el apartado abierto por Varela Ortega titulado “Mujeres heroicas: Leonora frente a Carmen, Beethoven frente a Bizet”, no acaba siendo una contraposición estilística musical, sino, más bien, una constatación de diversos caracteres que bien podrían ser achacados a mujeres de cualquier nacionalidad:

Carmen no solo representa la perdición del hombre como *femme fatal*, en su psicología felina, indómita e independiente; implica, además, la *femina fortis*: una amenaza, un reto a la estabilidad masculina. [...] El contrapunto a este estereotipo del español indomable, ejemplificado en una mujer depredadora sexual, trágica, amenazante y violenta, se encontraba desde hacía tiempo formulado en una ópera no menos célebre e igualmente ambientada en Sevilla, *Fidelio* (1805), de Ludwig van Beethoven. En ella, una mujer tan decidida como Carmen, Leonora, audaz e inteligente está determinada a realizar una acción peligrosa, muy alejada también de los cánones de la muchacha débil, sometida y pasiva, hasta el punto de disfrazarse de hombre y actuar como un revolucionario bajo el pseudónimo de “Fidelio”. La diferencia residía en que Leonora no es una gitana, sexualmente promiscua o caprichosa, sino que se encarna en una española de inquebrantable lealtad a su esposo, Florestán, al que rescata del presidio para iniciar juntos una sublevación contra la tiranía (Varela Ortega, 2019: 748).

El autor refleja el manido contraste de ambos personajes de manera acertada, si bien omite el hecho de que este tipo de estandarizaciones no son alumbradas, en el plano musical, en el Romanticismo, sino que sus orígenes, al menos, podemos buscarlos en las centurias precedentes. Quizá Varela Ortega podría haber establecido una comparación entre dos semblanzas femeninas estereotipadas sin necesidad de recurrir a *Fidelio*: dentro de *Carmen* se puede encontrar la contraposición entre la protagonista femenina y el de Micaela. Además de la caracterización reflejada en el libreto (la mujer libre frente a la que representa los valores familiares y tradicionales), el tratamiento musical de Micaela es el prototípico de la ópera cómica de Francia (Plantinga, 1985, p. 362) con un gran monólogo en el Acto III que presenta una elaboración melódica

en el viejo estilo, frente a la novedad que supone la línea de canto de Carmen (Téllez, 2002, p. 98). A ello se añade la voz que Bizet exige a la intérprete de la cigarrera: una mezzosoprano con un registro amplio de graves y agudos, en suma, una voz nueva para un personaje que aporta nuevos matices (Téllez, 2002, p. 102).

En cuanto a *Fidelio*, el estereotipo musical español se reduce a la mínima expresión; es decir, el lugar de la acción es Sevilla, al igual que *Carmen*. Por lo demás, la base utilizada por Beethoven es la ópera-rescate, de origen francés, a la que dota de una expresión personal tamizada por la influencia del *singspiel* alemán (Plantinga, 1992, p. 58). De hecho, una de las grandes aportaciones de *Fidelio* es mostrar la permanencia de la tradición combinada con la innovación propia del compositor. Utilizando las significativas palabras de Leibowitz (1990, p. 89): “Así, en el umbral mismo del siglo XIX, *Fidelio* aparece, por una parte, como representante del siglo XVIII, y por otra, como la primera expresión, bastante precisa, de lo que sería el arte de Weber, Verdi y Wagner”.

Esta dualidad en la plasmación de la personalidad de la mujer española se puede hallar igualmente en algunas de las más representadas óperas mozartianas con argumento en España, especialmente *Don Giovanni*. En esta ópera, el rango de caracteres femeninos es amplio, y en el abanico de situaciones en que se desenvuelven se hallan evidencias a partes iguales de honor y ligereza, sin reparar en que ambos extremos son propios de la condición humana, no de una nacionalidad. Se destaca, por tanto, que Leonora y Carmen son extremos complementarios y anteriores a Beethoven o Bizet, cuando los marcos de representación de la alteridad eran Oriente y la lejana (aunque no geográficamente) España.

4.1.2. Como ubicación del sustrato nacional en torno a Andalucía

La ciudad de Sevilla se implantó en el imaginario colectivo como capital y núcleo de la salvaguarda del sustrato español construido, consumado pues a partir de obras como la de Bizet (Varela Ortega, 2019, p. 820). Todo ello se vio favorecido por las modas que extrapolaban las características de este lugar concreto al resto de España:

Como baremo del cambio de gustos musicales merece la pena contrastar las opiniones de Boccherini, apenas unas décadas atrás contra la “barbarie” musical indígena (no obstante, el predominio absoluto de la ópera italiana en España), frente a la crítica de Glinka, en cambio, contra la preponderancia del *belcantismo* en los auditorios [...]. Según el compositor ruso, la moda extranjera estaba bloqueando la aparición de una escuela auténticamente española. Dentro de esta moda española, el “andalucismo musical” es precisamente el que tiene más impacto en el mundo musical europeo, hasta el punto de que la tendencia orientalista acaba identificándose con Andalucía (Varela Ortega, 2019, p. 839).

Además, la aceptación del todo por la parte viene de la asimilación de unos patrones musicales desarrollados por músicos españoles (Varela Ortega, 2019, p. 839) que fueron generalizados por otros compositores desde fuera de estas fronteras, de forma que la puesta en marcha del estereotipo estaba garantizada, a pesar de que se produjera una reacción interna por matizar estos elementos (Varela Ortega, 2019, p. 1024). Esas afirmaciones de Varela pueden ser complementadas con una frase de gran interés que aporta Alonso González: “Puede admitirse que esa Andalucía/España de laboratorio no sólo era una construcción destinada a satisfacer a los extranjeros, también a nosotros mismos” (2010, p. 91). Alonso amplía este argumento señalando la participación de algunos músicos españoles en la creación del estereotipo musical nacional. Entre otras razones, varios de esos compositores (como Manuel García o Falla) residían en el extranjero y trataban de proyectar sus obras no sólo en el mercado español, sino internacional (Alonso González, 2010, p. 91).

En todo caso, es necesario poner de manifiesto que Sevilla como capital y Andalucía como entorno general no son un marco nuevo de implementación de clichés. Si bien es cierto que, como indica Varela Ortega (2019, p. 785), puede darse por válida la idea de que “toda España es Andalucía” en el periodo romántico, no es menos cierto que en otra aseveración del autor (Varela Ortega, 2019, p. 775), la que nos remite a la España oriental y exótica, podemos hallar las claves interpretativas de cómo este contexto fue, con anterioridad al momento histórico que él destaca, campo de estereotipos y vaguedades (tanto artísticas en general como musicales en particular).

En efecto, no es casual sino causal que las celebérrimas adaptaciones a la escena dramática musical de las obras del parisino Pierre–Augustin Caron Beaumarchais tuvieran como entorno de aplicación Sevilla y Andalucía, o que la retahíla de personajes belcantistas hallase acomodo en un indeterminado aire característico del sur de Europa. La búsqueda de un lugar de estampación de etiquetas tenía que poseer una serie de características como la lejanía (física como era el caso de Turquía u Oriente, escenarios muy en boga durante el siglo XVIII) o mental, como sucediera con la propia España, objetivada como una entelequia perfectamente engrasada para situaciones rocambolescas o exóticas, donde juegos revolucionarios como los apuntados, por ejemplo, en *Las bodas de Fígaro* (por seguir con Beaumarchais y la genial composición mozartiana de 1786), quedasen en ejercicios de funambulismo sobre un contexto irreal, el español, y por tanto inofensivo para una Europa a las puertas de la Revolución Francesa.

4.1.3. Como constatación del uso y evolución de los aires populares españoles

La utilización interesada del folklore musical para categorizar estigmas en torno a la nacionalidad es algo constante en la historia de la música. Varela Ortega se percata de cómo, en la producción musical beethoveniana, aquellos que poseían poder de mecenazgo eran capaces de menoscabar la intención musical del genio de Bonn en este aspecto concreto, labor bastante complicada por lo que se ha transmitido historiográficamente acerca del carácter intelectual del músico alemán: “[...] Y el duque, como ‘el general invicto’, acreedor nada menos de una sinfonía de Beethoven (*Wellington Sieg uder Die Schlacht bei Vitoria*, en donde el genial compositor alemán, significativamente, evita toda referencia musical popular española)” (Varela Ortega, 2019, p. 706).

La motivación dada a esta ausencia de *couleur locale* vendría otorgada por el carácter prerromántico de la composición beethoveniana, lo cual evitaría que la irrupción de las tendencias que revalorizarán el potencial de las fuentes orales para la música, algo más tardías (Varela Ortega, 2019, p. 842) y, en el caso español, significativamente posteriores. En realidad, lo que menos le interesaba a Beethoven era la referencia

musical al lugar donde se había desarrollado la batalla de Vitoria. Su intención era celebrar la derrota de Napoleón con una “pieza de batalla”, tipo de obra de moda en la época y que conectó con la euforia que dicha derrota provocó en Viena. De hecho, constituyó uno de los grandes éxitos de la carrera del compositor de *Fidelio*. Sin embargo, la aportación musical de un creador de la envergadura de Beethoven resulta mínima. Plantinga la resume con estas clarificadoras frases: “La *Sinfonía de Batalla* es (tal vez intencionadamente por parte de Beethoven) un absurdo musical: una especie de *pout-pourri* de música de batalla, canciones patrióticas e incluso una contrafacta casi fugada de la melodía de *God Save the King*” (1992, p. 66). Quizá el mayor mérito de esta “pequeñez” (en denominación de Plantinga) fue permitir que se retomaran con éxito las interpretaciones de la *Séptima Sinfonía* y la recuperación de *Fidelio*.

Sin embargo, esta inclinación al uso del folklore musical como vehículo de estandarización del otro es más que común. En este sentido, los trasvases de música popular a culta son una constante en la historia de la tradición occidental, pero pueden considerarse especialmente notorios en el caso español. Por tanto, independientemente de la identificación de su origen (Olarte Martínez, 2000), es evidente que esta práctica es constante y puede encontrarse reflejada en la historiografía musical europea.

Una de las aportaciones más interesantes del libro de Varela Ortega es el modo en que se sirve del contexto histórico para forjar, desde el plano musical, la utilización de algunas obras venidas desde el resto de Europa y, lo que resulta más importante, su evolución hacia unos modelos musicales que, en Europa, hacen cambiar el uso que se produce en las melodías de inspiración popular, especialmente en su tratamiento orquestal:

En el periodo de 1816 a 1818, Beethoven precisamente ya ha compuesto tres canciones sobre cadencias españolas: *La tirana se embarca* (tararilla española), *Una paloma blanca* (bolero) y *Como una mariposa* (bolero). Las composiciones del “pueblo” adquieren una envergadura sinfónica, convertida en un movimiento imparable, con Franz Liszt: *La romanésca* (1832), *El contrabandista* (1836), *Capricho sobre el tema de la jota aragonesa* (1845); Chopin: *Bolero* (1833); Berlioz: *Zaide*

(1845); Camille Saint-Saens: *Capricho andaluz* (1875); Emmanuel Chabrier: *España* (1833); Nicolai Rimski-Korsakov: *Capricho español* (1887), ya en una corriente que abandona el Romanticismo y se adentra en la música orquestal de comienzos del siglo XX (Varela Ortega, 2019, pp. 842-843).

De entre los compositores citados por Varela Ortega, Franz Liszt merece una atención especial. Tal y como ha investigado Antonio Simón (2011), la creación de varias obras relacionadas con España no se limita al uso del folklore. El compositor húngaro basa algunas obras en piezas preexistentes de compositores de la época como Francisco Salas o Félix Máximo López. Asimismo, algunas de sus variaciones sobre temas folklóricos surgieron de la praxis interpretativa. En efecto, en la extensa gira llevada a cabo en España entre 1844 y 1845, Liszt ofrecía improvisaciones sobre temas que pedía el público. Muchos de ellos eran melodías de origen popular que los propios espectadores aportaban o que el propio autor conoció durante su gira, como los fandangos o la Jota Aragonesa. Todos estos rasgos pueden ser observados en piezas como *Romancero Espagnol*, *Feuille Morte* o la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen*. Ello transmite el gran nivel de implicación de un compositor en la cultura musical de un país a la hora de crear sus propias piezas musicales.

4.2. LA ESPAÑA MUSICADA E IMAGINADA

Tras lo expuesto, no se puede aseverar que el constructo “España”, como compendio de ideas preconcebidas y no siempre analizadas, haya sido un marco estéril para la música. Todo lo contrario, son muchas las aportaciones en todo tiempo y lugar que han hecho engrosar las asunciones que han alimentado este marco conceptual. Sin embargo, es precisamente esta circunstancia la que se remarca: no existe siempre un interés real del músico por acercarse de manera fehaciente a la realidad (no solo musical, sino también social) del país que está siendo plasmado. Así, por ejemplo, el propio Varela Ortega (2019, p. 813), en este plano musical, recuerda el desinterés de Chopin hacia la sociedad circundante en su retiro en las Islas Baleares, de forma que el estereotipo musical sirve como modo de distanciamiento y, sobre todo, de plasmación a través de la composición. Ahora bien, no se debe al azar la

elección de España para la representación de una serie de patrones musicales que se reiterarán hasta la saciedad. En torno a la idealización de España surgen una serie de caracteres delineados a partir de preconcepciones, debido a que se trata de un territorio abonado a este tipo de representaciones, fundamentalmente por dos circunstancias: por un lado, la meramente musical, es decir, la legitimación que se tiene para categorizar a España desde el resto de Europa, especialmente desde su supuesta inferioridad del plano musical, mientras que, por otro lado, los elementos extramusicales, apoyados por investigaciones que objetivaron “lo español” como un campo de estudio de características peculiares (Montoya Rubio, 2006, p. 50).

Con todo, en los siglos XVIII y XIX el repertorio musical localizado en este constructo existe, y se entrecruza con aspectos estilísticos y luchas de poder. Recordemos, por ejemplo, cómo Varela Ortega (2019, p. 838) relataba la aparición de tendencias opuestas como las de Glinka o Boccherini (contra y pro-italianista) en la música española como elemento de propagación o freno de los caracteres hispanos desde el contenido musical. De acuerdo con esto último, es común que de la producción de Boccherini se exalten los ritmos hispanos o los instrumentos autóctonos cuando, en realidad, su obra fue más profunda y sus predilecciones musicales más complejas. Se destaca, por tanto, ese intento de presa de contención del músico de Lucca frente a la tendencia a lo popular:

El caso es que, al folklore musical español, antes y después del Romanticismo, le ocurrió como a las corridas. Boccherini quería imponer el bel canto y la música de Mozart, desterrando la “barbarie” indígena, pero se encontró con que los amigos extranjeros de su patrocinadora, la condesa de Osuna, como William Beckford, tomaba clase de fandango y bolero [...]. En la percepción de esa cultura popular no dejaron de tener un peso sustancial, desde la época romántica, las singularidades musicales de la población, al margen de cualquier música filarmónica culta (Varela Ortega, 2019, pp. 842-843).

Por todo ello, los aspectos vitales y meramente musicales de Boccherini redundan en la idea de que este es un eslabón trascendente para entender la predilección por la música tradicional española, pese a que su propia presencia y labor musical estuviera destinada, justamente, a introducir otros aires más en boga en el resto de Europa. En ese sentido,

en la obra de Varela encontramos cómo desde el mecenazgo y sin tener esa pretensión, existen claves interpretativas sobre el acercamiento de Boccherini a la música popular a pesar de sostenerse el discurso de su falta de interés por dicho mundo sonoro.

Sin embargo, el caso de Glinka permite una mayor matización que no se limite a su postura contra el dominio de la música italiana. El músico ruso tenía un auténtico interés por la música española, lo que le llevó a preparar su estancia en el país (desarrollada entre la primavera de 1845 y la de 1847) estudiando previamente el folklore y el propio idioma. Al poco tiempo de su llegada, pudo comprobar el italianismo musical imperante y comenzó un proceso de inmersión en las músicas y danzas populares españolas. Dicho proceso fue desarrollado en varias provincias españolas (tanto castellanas como andaluzas) en las que se relacionó, de forma significativa, con informantes del pueblo (taberneros, muleros...) y con intérpretes (cantaos y cantaoras, guitarristas...) que le transmitían las melodías más populares que él iba transcribiendo, conociendo también a bailarinas y bailarines que le permitieron profundizar en el fandango y otras danzas.

A partir de este conocimiento cabal de esta música popular, surgieron dos piezas sinfónicas muy destacables: el *Capricho brillante sobre la Jota Aragonesa* (también llamada *Obertura española n.º 1*) y *Recuerdo de una noche de verano en Madrid*. Su calidad no sólo destaca en la producción de Glinka sino que abrieron el camino a piezas de características similares de autores rusos de la importancia de Rimski-Korsakov (*Capricho español*) o Chaikovsky (*Capricho italiano*) (Orlova, 1996, pp. 11-12).

Por otro lado, el carácter utilitario de la obra artística queda reflejado en la perspectiva que se tiene en torno a ella en función del periodo histórico. De este modo, se constata cómo, dependiendo de la coyuntura histórica, el paradigma tan comentado de Carmen deja de ser el de la mujer embriagadora y misteriosa, ardiente y proactiva. Ello es destacado por Varela Ortega para evidenciar la evolución de los pareceres y, en nuestra opinión, enfatiza el modo en que los momentos históricos pueden modelar la óptica en torno a obras artísticas específicas. Como está siendo argumentado, de manera general, la objetivación de

“España” como concepto lleno de vaguedades, sirve para representar en música muchas de cargas ideológicas estereotipadas. En determinados momentos, la obra de Varela Ortega hace más patente esta estandarización, especialmente cuando esta consciencia de la imagen construida apela a la profusión en la composición musical extranjera –Gevaert, Liszt, Rimski–Korsakov, Glinka...– con especial incidencia en la producción francesa –Bizet, Ravel, Chopin, Debussy, Lalo, Chabrier...– (Varela Ortega, 2019, p. 838). Lo realmente significativo es que, desde las tesis desarrolladas en la obra examinada, es en el elemento artístico, más concretamente en el musical, donde descansa gran parte de la implantación de la imagen en torno a la figura de España.

De acuerdo con lo expuesto, si nos remitimos, por ejemplo, al modo de apelar a la ópera *Don Carlo*, de Verdi (Varela Ortega, 2019, p. 911) – compositor, por cierto, ya analizado por Said (2004) para rescatar los procesos ideológicos de dominación cultural, en este caso en torno a la ópera *Aida*–, podremos apuntar claramente algunos de los mecanismos habituales en estos efectivos procesos de fijación de la alteridad, no resultando complejo asociar rasgos característicos a lo español, incluso cuando la propia experiencia directa pudiera desmentirlos. Más allá de la proyección internacional de la Leyenda Negra que, tal y como indica Varela Ortega, supuso *Don Carlo*, Verdi trató de caracterizar de forma cuidadosa este argumento español con algunos elementos musicales propios. Aquí observamos la maestría del compositor a la hora de combinar la caracterización individual de los personajes y el contexto general sociopolítico:

Lo decisivo no es el grado en que se demuestra un “auténtico” exotismo, sino más bien la función que cumple como desviación legítima de una norma estética y relativa a la técnica compositiva de la música europea en conexión con una ópera o un poema sinfónico (Dahlhaus, 2014, p. 291).

Un ejemplo de tratamiento musical de un personaje es la *Canción del velo*, que canta la Princesa de Éboli en el segundo acto, cuyo texto hace referencia al mundo “orientalista” de la Granada medieval. El uso de un compás que lleva a pensar en un bolero o recursos como las vocalizaciones o floreos cromáticos, nos trasladan a una música aflamencada.

En realidad, era de nuevo una “visión francesa” de la música española que tiene su lógica pensando en el origen francés de la ópera *Don Carlos*, cuya versión original francesa era un encargo de la Ópera de París. De hecho, en esa versión original del estreno aparecía un número de baile en el tercer acto que también incluía sonoridades musicales españolas (Sánchez, 2014, pp. 225-228).

Así, el potencial de lo sonoro como elemento de fijación es enorme (Hormigos, 2010). De este modo, el prototípico discurso generalista y universalizante tendente al exotismo, que se advierte desde la propia psicología social (Montalbán Peregrín y Bravo Sanz, 2000), no deja de ser un elemento fundamental de funcionamiento a través de la obra musical que actúa a través de la activación de determinados rasgos atribuidos, de manera más o menos arbitraria, a un colectivo. Varela Ortega delata expectativas creadas que se retroalimentan y que nos hacen observar improntas características en deícticas posturas en torno a la música, así como rasgos de verdad que, de facto, no son más que aspectos frecuentemente ilusorios. Lo destacable en este proceso es que se basan en una evidente falta de neutralidad y que, comúnmente, se activan con celeridad y esconden un menoscabo en la capacidad de representación propia. Esta argumentación nos conduciría a la dialéctica que define los discursos, ya que no se nutre tanto de hablar “del otro” como, en realidad, de hacerlo “por él”, atribuyendo y fijando los caracteres de la alteridad por medio de la música generada fuera de las fronteras españolas. La dificultad para despojarse de estos clichés, como es sabido, es realmente compleja, tanto como la efectividad del consenso que suelen adquirir.

5. CONCLUSIONES

“Entre la realidad de la imagen y los hechos” es la frase que remata la portada del estudio de Varela Ortega. De hecho, las referencias musicales halladas en el extenso volumen inciden, precisamente, en esa representación sonora como identificación del carácter tácito de un pueblo, no tanto como garante fidedigno de realidad. En este sentido, escasas excepciones, como pueda ser la ilustración beethoveniana de

batallas en la Guerra de la Independencia Española, sirven para que una obra musical se presente en el texto como testimonio de un acontecimiento histórico concreto. Es, por tanto, la fijación representacional lo que otorga a los escritos y obras musicales un carácter fundamental para el entendimiento de unas peculiaridades supuestas asociadas a esta nación.

Los aspectos en los cuales se sustenta esta generación de estereotipos, especialmente a partir del siglo XVIII si tomamos como referencia la obra estudiada, son aquellos que apelan directamente a la ausencia de una semántica directa a partir de la música, que se apoya en aspectos que delimitan la visión que se tiene de la alteridad. Perspectivas ya aludidas como las de Hormigos (2010) sirven para mostrar los porqués que nos llevan a considerar el elemento sonoro como enclave decisivo de la adquisición de significados con carácter histórico, por ejemplo, el hecho de que la música sea un fenómeno que se entienda solo desde la interacción social, que responda a los intereses de la sociedad que lo genera, que sea muestra de la evolución de las propias expectativas del ser humano, que su capacidad para expresar –por sus propias limitaciones– vaya más allá, introduciéndose en el mundo de lo simbólico y que, en definitiva, no se pueda extraer una obra musical de la sociedad que la generó sin despojarla de su significado e intención primordial.

Por tanto, si el libro de Varela Ortega estudia con amplitud y profundidad los estereotipos en la historia de España es sumamente interesante entender que dicho análisis incluye una serie de sugerencias musicales que alcanzan su significado completo a la luz de la abundante información social y cultural que aporta, con especial incidencia en la parte artística. En este artículo hemos pretendido confirmar y matizar sus aportaciones desde un ámbito musical, sin dejar de lado el peso de otras circunstancias contextuales. Con ello, además de reconocer el interés de Varela Ortega por incluir la música dentro de su ambicioso y clarificador estudio, han podido ser señalados los ámbitos musicales que han derivado en la conformación de unos estereotipos que, por definición, no se amoldan a la realidad, pero sí han servido para forjar relaciones reales basadas en dicha ilusión.

6. REFERENCIAS

- Alonso González, C. (2010). En el espejo de “Los otros”: Andalucismo, Exotismo e Hispanismo. En C. Alonso (coord.) *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 83-103). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Anónimo (2019). Todas las caras de España. *El Cultural*, 27-12-2019, 16.
- Anónimo (2019). El mejor libro del año. *ABC Cultural*, 28-12- 2019, 6.
- Carrasco, A. (2019). Letras. España. Un relato de grandeza y odio. *El Cultural*, 15-11-2019, 24.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Akal.
- Durán Durán, M. A. y Montalbán Peregrín, F. M. (2000). Prejuicio y discriminación. En J. Canto Ortiz y L. Gómez Jacinto (coord.), *Psicología social* (pp. 211-220). Pirámide.
- Frisch, W. (2018). *La música en el siglo XIX*. Akal.
- Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades sociales a través del sonido. *Comunicar*, 34(17), 91-98. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>
- Leibowitz, R. (1990). *Historia de la ópera*. Taurus.
- Mackie, M. (1973). Arriving at Truth by Definition Case of Stereotype Inaccuracy. *Social Problems*, 20, 431-447. <https://doi.org/10.1525/sp.1973.20.4.03a00040>
- Montoya Rubio, J. C. (2006). Mozart en España. Imaginación y construcción de la alteridad a través de la ópera. *Gazeto Internacia de Antropologio*, 1, 46-60.
- Olarte Martínez, M. M. (2000). Elementos de tradición oral en la música española: ¿populares o cultos? En E. Banús Irusta (Ed.) *Actas del V Congreso Cultura Europea* (pp. 847-858). Aranzadi.
- Orlova, A. (1996). Glinka en España. En A. Álvarez Cañibano (Ed.) *Los Papeles Españoles de Glinka* (pp. 10-11). Comunidad de Madrid-Centro de Documentación Musical.
- Pitt-Rivers, J. (1971). *Los hombres de la sierra*. Grijalbo.
- Plantinga, L. (1992). *La música romántica*. Akal.
- Said, E. W. (2004). *Cultura e imperialismo*. Anagrama.

- San Martín Arbide, L. (2020). Carmen at Home: Between Andalusia and the Basque Provinces, 1845 to 1936. En R. Langham-Smith y C. Rowden (Eds.). *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage* (pp. 320-334). Cambridge University Press.
- Sánchez Sánchez, V. (2014). *Verdi y España*. Akal.
- Simón Montiel, A. (2011). The Genesis of Liszt's Spanish Works. *Liszt Society Journal*, 36, 71-96. <https://bit.ly/3leCcsF>
- Téllez, J. L. (2002). Un círculo en la arena. En VV.AA. *Carmen. Libreto* (pp. 96-107). Teatro Real.
- Varela Ortega, J. (2019). *España. Un relato de grandeza y odio. Entre la realidad de la imagen y la de los hechos*. Planeta.

LA CONTINUIDAD DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO CLÁSICO EN LA CUENCA DEL MEDITERRÁNEO. DE LA BAYT AL-ḤIKMA A LA CÓRDOBA OMEYA

MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN AL TEMA DE ESTUDIO

La circulación de las ideas y del pensamiento han tenido una especial importancia en el Mar Mediterráneo sobre cuyas orillas se asientan los países que desde la Antigüedad han sido portadores de los orígenes de nuestra civilización. Ha sido vehículo propiciatorio para el intercambio social y cultural norte/sur, este/oeste y viceversa, en lo que Braudel (1953) definió como “destinos colectivos y movimientos de conjunto”.

Los migrantes, con su idiosincrasia particular, tienen una enorme trascendencia en el fenómeno generador de cambios sociales y culturales y, entre ellos, en la evolución lingüística: las lenguas y su traducción a otras lenguas distintas han jugado un importantísimo papel en ese continuo e interminable proceso de traspaso cultural o interculturalidad. Es lo que, *grosso modo*, podría resumirse brevemente en *migraciones de las gentes, sus lenguas y sus saberes*.

2. LA BÚSQUEDA INSACIABLE DEL CONOCIMIENTO.

La idea de alcanzar y abarcar los conocimientos de la época es tan antigua como la propia civilización y responde, independientemente del país o de la cultura, a unos patrones bastante parecidos. Los centros del saber, desde la Antigüedad clásica, fueron surgiendo por toda la cuenca oriental del Mediterráneo, primero, y occidental, después, en etapas de estabilidad política que, en términos generales, coincidían con periodos de paz y prosperidad. Era en esos momentos, cuando las guerras

ocupaban en las mentes de los gobernantes un lugar algo menos prioritario, en los que tras la idea de del saber subyacían razones políticas y/o religiosas que fomentaban un mayor y mejor conocimiento del otro para un consiguiente mayor y mejor dominio o defensa sobre él.

Cronológicamente hablando, el precedente más antiguo y sin duda influyente de esos centros de saber fue la llamada *escuela de Atenas* (ss. V-IV a.E.C.). Poco después y con el fin de agrupar y conservar todo el saber filosófico y científico griego se fundó, a comienzos del siglo III a.E.C. el Museo y Biblioteca de Alejandría, que llegó a albergar unos 500.000 volúmenes en su periodo de máximo apogeo (Escolar, 2001). Además de copioso depósito documental, fue un importantísimo centro de estudio e investigación que se complementaba con un laboratorio. El interés científico promovido en este centro abarcaba en mayor medida al ámbito griego, pero se extendía igualmente al del oriente Medio, Persia, La India y otras culturas de la Antigüedad, de donde no solo llegaban tratados sino también numerosos especialistas que se incorporaban a las tareas de investigación y enseñanza. Más al oriente, en Asia Menor, se encontraba la biblioteca de Pérgamo, segunda en importancia de la época, y los centros de Edesa y Ḥarrān, de enorme importancia en la traducción en la época de los primeros tiempos de los abasíes. Ya por el siglo VI d.E.C., en el Juzistán persa, el monarca sasánida Jusraw I Anūsirwān (531-578) fundó la famosa escuela de medicina de Ŷundaysābūr, donde protegió a los nestorianos griegos perseguidos por Justiniano I (527-565) desde el año 529. El monarca sasánida envió, asimismo, embajadas a la India, desde donde se llevó a Persia el ajedrez, el *Calila y Dimna* y diversos tratados de medicina y físicos hindúes que se incorporaron a las tareas de estudio y perfeccionamiento de la medicina científica, en la que se basaban los tratamientos aplicados en el hospital habilitado en el centro (Nicholson, 1985, p. 358).

3. EL TRASVASE DEL CONOCIMIENTO AL MUNDO ÁRABE CLÁSICO

Tras la muerte del profeta Muḥammad y la primera etapa de expansión del nuevo dogma, Ŷundaysābūr fue tomada por el califa omeya °Umar

e incorporada al Imperio islámico en el año 17=738. La fama de su escuela de medicina no decayó en ningún momento y, aún hasta la época del califa abasí al-Manṣūr (158-169/775-785), sus físicos eran reclamados por la corte (Jurji, 1963).

Con el traslado de la capitalidad abasí de Basora a Bagdad en el siglo IX y la fundación de la Bayt al-Ḥikma en el 730 por el califa al-Ma'mūn (158-169=775-785), todo el proceso de desarrollo de la literatura y las ciencias árabes que ya se había venido fraguando en Basora convivió paralelamente “con el de una ardiente búsqueda de los legados de la Antigüedad o, por lo menos, de todo lo que de ellos podía ser asimilado” (Cahen, 1992, p. 117). Se hizo acopio igualmente de la tradición astronómica y matemática babilónica y de la ciencia oriental de la India y de la China. Bernal (1997, p. 229) lo valoró muy positivamente: “esta tendencia omnicomprendiva fue de lo más valioso porque la inclusión amplia del saber de otros países dio a la ciencia islámica una clara ventaja sobre la de la época clásica”. Esta institución fue intensamente impulsada por el propio califa, teniendo como modelo el de la escuela de Ŷundaysābūr desde donde, en poco tiempo y atraídos por el florecimiento pujante de esta nueva capital cultural, se instalaron muchos de sus especialistas.

La Bayt al- Ḥikma tuvo como principal función la de ser un centro de traducción, pero, además, contaba con una academia, una biblioteca y un observatorio astronómico (Jurji, 1963, p. 236-237). El propio califa situó al frente de la institución a Ḥunayn b. Iṣḥāq, nestoriano de origen siríaco, quien organizó y formó un equipo de colaboradores para traducir una gran cantidad de obras filosóficas y científicas griegas, especialmente de medicina, astronomía, matemáticas, farmacia, botánica o, incluso, magia. Estos traductores eran, en su mayoría, cristianos o, en el caso de las obras en pahleví, zoroastras, y solían tener el árabe como lengua vernácula y el siríaco como lengua litúrgica y de formación⁴⁷⁴. Desde estas lenguas, sirio y pahleví, se tradujeron en un primer momento los tratados griegos al árabe, traducciones con carencias y

⁴⁷⁴ Para conocer sus métodos filológicos de traducción, véase su *Risāla ...* ed. G. [Bergsträsser](#) (1925).

problemas que, en una segunda etapa, llevaron a buscar las obras en su idioma original (Fanjul, 1984, p. 37).

Centrándonos en la geografía, todo este entramado cultural de conocimientos griegos, persas e hindúes, se dejaron notar en los tratados geográficos arabo-islámicos dando como resultado, en el llamado periodo clásico, a una enorme imbricación de elementos, muchas veces dispares entre sí. La literatura geográfica árabe, inmersa casi desde el principio en el *adab* y con una clara tendencia al enciclopedismo, aparecía bajo diversas especialidades o aspectos en monografías que recibían títulos muy concretos que determinaban de manera precisa su contenido, como *kitāb al-buldān*, *ṣūrat al-arḍ*, *al-masālik wa-l-mamālik*, *‘ilm al-ṭuruq*... El término griego *geografía* se tradujo tal cual, *yūgrāfiyā* pero, al principio, designó más bien a una ciencia cartográfica (Miquel, 2003, p. 796). Para los árabes, este era el título de las obras de Ptolomeo y Marino de Tiro.

Muchas fueron las obras geográficas, astronómicas y matemáticas clásicas que se tradujeron influyendo en el conocimiento y posterior desarrollo de la geografía árabe. Brevemente podemos mencionar las más importantes: de Ptolomeo (ca. 85-165), el *Almagesto* (*al-Mayīstī*), el *Tetrabiblon* (*al-Maqālāt al-arba‘a*) o *Las apariciones de las estrellas fijas* (*Kitāb al-anwā‘*); la ya citada *Geografía* de Marino de Tiro (ca. 60-130); el *Timeo* de Platón; o tratados de Aristóteles, como el *De caelo*, la *Meteorología* y la *Metafísica* (Maqbul, 2021, *online*).

El principal problema con el que tuvieron que enfrentarse los geógrafos árabes orientales fue con el de intentar adecuar los datos geográficos consignados siglos atrás —especialmente los de Ptolomeo— con los de su propia época por lo que, muy pronto, estos fueron ignorados. Este hecho dejaba patente, como bien apuntó Franz Rosenthal (1992, p. 213-214), cómo las dificultades y la preocupación por realizar una buena traducción, “estimulaba el espíritu de investigación científica independiente entre los musulmanes”. El resultado fue una curiosa convivencia —aunque no de la misma manera ni en el mismo grado en todas las etapas de la geografía árabe—, entre aquellos datos, actualizados y fiables de las regiones arabo-islámicas y adyacentes a ellas por efecto del conocimiento directo, por parte de los geógrafos, de esos datos, bien

gracias a la administración —ejército, misiones, etc.—, bien a través de mercaderes, viajeros o marinos ⁴⁷⁵; y otros desfasados e, incluso, de difícil identificación pero inmersos en la tradición y en la *auctoritas* clásica, de aquellas otras zonas más alejadas y desconocidas para la Dār al-Islām.

Sin embargo, los conceptos y teorías griegas tuvieron, en general, una mayor aceptación que sus equivalentes persas o hindúes. Lo mismo pasó con la cartografía, que se nutrió especialmente de la ptolemaica, o de la astronomía, disciplina en la que los árabes hicieron grandes avances (Sayili, 1960). Como ya dijimos anteriormente, la Bayt al-Ḥikma contaba con un observatorio astronómico desde el cual diversos especialistas en la materia hicieron estudios y mediciones, como la de la circunferencia de la tierra. Esta se hizo sin haber tenido en cuenta la longitud del grado geográfico calculado por los astrónomos griegos ya que los traductores, al no ponerse de acuerdo en la distancia del estadio, se veían incapaces de afirmar con precisión cuáles fueron las medidas establecidas por aquellos, como afirmó al-Bīrūnī en su *Tahdīd nihāyāt al-amākin* (ed. Zeki, 1958, 65). También se realizaron unas tablas astronómicas, las llamadas *al-Zīy al-mumtaḥan* (*Las tablas verificadas*) y un mapa de la ecúmene, al que conocemos como *al-ṣūra al-ma'munīya*, que representaba, según al-Mas'ūdī, “el Mundo con sus círculos y sus astros, con los continentes y mares, lo habitado y desierto, las naciones y ciudades y otras cosas más. Es mejor que las geografías de Ptolomeo, de Marino y de otros” (ed. De Goeje, 1967, p. 33). Aunque esta *ṣūra* parece perdida, su influencia en el mundo arabo-islámico pervivió durante siglos y fue la base de tratados geográficos islámicos que describían la ecúmene de manera universal hasta muchos siglos después⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Las transacciones comerciales con el Extremo Oriente —China e India, fundamentalmente— y la navegación continua por el Índico propiciaron un mayor conocimiento de estas regiones de la ecúmene, oscuras y repletas de leyendas e imprecisiones para los clásicos de la Antigüedad (Delgado Pérez, 2003, p. 28-32).

⁴⁷⁶ Esta parece ser la razón de que el geógrafo almeriense al-Zuhrī, del siglo XII, dijera que, para realizar su tratado de geografía, se basara en la obra del astrónomo del siglo VIII al-Fazārī, a su vez base de la mencionada *ūra ma'munīya* (Al-Zuhrī, 1991, XVI).

También la filosofía aportó, como decíamos, un importante caudal de conceptos y teorías que fueron durante largo tiempo objeto de discusión por parte de los principales autores de tratados geográficos en el islam clásico. Además de las teorías clásicas, fueron las tempranas obras de carácter geográfico basadas en la *Geografía* de Ptolomeo realizadas por el filósofo al-Kindī (m. 260=874) y su principal discípulo, al-Sarajī (m. 286=899)⁴⁷⁷, las más utilizadas y discutidas por los autores musulmanes posteriores. Sus estudios les llevaron, como todo parece indicar, a realizar igualmente un mapa de la ecúmene que alcanzó gran difusión en el mundo islámico y que, muy posiblemente, aportó elementos valiosísimos en la construcción de la ya mencionada *al-šūra alma'mūnīya*. Francisco Moxó (1982, p. 486) estudió un mapa inserto en un manuscrito que hoy día se encuentra en la Bodleian Library, con una leyenda en su parte superior derecha que dice: «este círculo es la representación de la Tierra, del mar Circundante, de los mares que salen de él [golfos y mares interiores] y de los siete climas, delimitados según la disposición de al-Kindī y de su discípulo al-Sarajī, tal como lo encontraron en el libro de Ptolomeo el griego». La peculiaridad más destacable de esta representación cartográfica del mundo es su *esfericidad*, concepto planteado por primera vez por Pitágoras en el siglo VI a.E.C., y conocido por los árabes —y al menos estudiado y aceptado hasta la época de máximo esplendor de su geografía científica en el siglo XI, con al-Bīrūnī—.

Los diferentes géneros geográficos en el islam clásico oriental daban relevancia a unos datos más que a otros, según la etapa, la escuela o, incluso, los gustos de cada autor. Generalmente, suelen distinguirse tres periodos fundamentales. El primero de ellos, caracterizado por un primer conocimiento de las obras clásicas y representado por las obras de los secretarios de estado y la geografía humana —esta última por influencia de la prosa literaria o *adab*—, siglos III-IV=IX-X; el segundo, de florecimiento del género, con las últimas aportaciones científicas y un enorme espíritu crítico, siglos V-VI=XI-XII; y una tercera, de declive,

⁴⁷⁷ Llevan por título *Rasm al-ma'mūr min al-ar* y *Risāla fi l-bi'ār wa-l-madd wa-l-yazr*, las del maestro y *al-Masālik wa-l-mamālik* y *Risāla fi l-bi'ār wa-l-miyāh wa-l-yibāl*, las del discípulo, respectivamente.

con enciclopedias y compendios que recopilaban todo el saber geográfico, cosmográfico, histórico y humano, tanto real como legendario, a partir del siglo VI=XII. La gran mayoría de estas obras comenzaban con una introducción en la que se hacía una descripción, más o menos extensa y más o menos científica, sobre la Tierra: su situación en el Universo, dimensiones y divisiones, así como noticias de diversa índole, sobre pueblos, flora o fauna, que en ella se podían encontrar. El ejemplo por excelencia de este tipo de introducción es la del *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*⁴⁷⁸ (*Libro de los caminos y lo reinos*) de Ibn Jurradābīh (ca. 210-272=820-885). Esta obra, estructurada en siete partes, recoge en la primera de ellas teorías de carácter cosmográfico tomadas de la obra de Ptolomeo y fue tomada como modelo en las obras de geografía posteriores, como puede apreciarse en el siguiente fragmento (Ibn Jurradābīh, 1889, p. 4-5 del texto árabe; p. 2-3 de la trad.):

«La Tierra es redonda, como una esfera, y está situada en el centro del Universo, como la yema dentro del huevo. La atmósfera envuelve a la Tierra y la atrae, desde todos los puntos de su superficie, hacia el Universo. Las criaturas se sostienen sobre la Tierra porque la atmósfera atrae lo liviano de la composición de sus cuerpos, mientras que la Tierra atrae lo pesado, actuando esta última como el imán⁴⁷⁹ al atraer el hierro.

La Tierra está dividida en dos partes iguales separadas por el ecuador, que se extiende de Oriente a Occidente y señala su longitud. Es la mayor línea de la esfera terrestre, de la misma manera que la línea zodiacal lo es en el Universo. La latitud de la Tierra se extiende desde el polo austral, alrededor del cual gira Canope⁴⁸⁰, hasta el polo boreal,

⁴⁷⁸ Fue editado y traducido al francés por M. J. de Goeje (Brill, 1889); hay una ed. facs. en: Institute for the History of Arabic-Islamic Science, 1992. Ambas ediciones comparten volumen con el *Kitāb al-jarāy* de Qudāma. Existe, además, una trad. parcial al francés: Description du Maghreb et de l'Europe au IIIe-IXe siècle, extraits du «Kitāb al-masālik wa-l-mamālik», du «Kitāb al-buldān» et du «Kitāb al-a'lāq an-nafisa» [par] Ibn Khuradādhbih, Ibn al-Faqīh al-Hamadhānī et Ibn Rustih (1949). Texte arabe et trad. française avec un avant-propos, des notes et deux index par M. Hadj-Sadok. Carbonel.

⁴⁷⁹ Literalmente, al- aḡar, "la piedra".

⁴⁸⁰ Canopus o Canopo, estrella circumpolar austral, la más brillante de la constelación de Carina. En la Antigüedad formaba parte de la constelación Argo Navis, y representaba la nave de Jasón y los Argonautas, de cuyo piloto recibió su nombre (Hinckley, 1963, s.v. Argo Navis, the Ship Argo, p. 64-75).

alrededor del cual gira la Osa⁴⁸¹. La circunferencia de la Tierra por el ecuador es de trescientos sesenta grados. El grado mide veinticinco parasangas; la parasanga doce mil trescientos codos; el codo veinticuatro dedos; y el dedo seis granos de cebada alineando sus panzas desde un extremo hasta el otro. Esto hace nueve mil parasangas. Entre el ecuador y cada uno de los polos hay noventa grados de astrolabio. La extensión de la Tierra por su latitud es igual que por su longitud y solo está poblada hasta los veinticuatro grados. El resto está cubierto por el Gran Mar. Nosotros estamos en la cuarta parte septentrional de la Tierra. La cuarta parte meridional está desierta debido a la intensidad del calor que hay allí. En la mitad que está bajo nosotros no vive nadie. La cuarta parte meridional más la cuarta septentrional se divide en siete climas. Ptolomeo decía en su libro que, en su época, había cuatro mil trescientas ciudades en la Tierra».

Para poder ver las similitudes e influencias que tuvo en obras geográficas posteriores, veamos otro fragmento de introducción temprana, pero de otra índole, esta de Ibn al-Faqīh (m. ca. 290=903), autor influenciado por la prosa encadenada y llena de digresiones de al-Īhiz (m. 254=869), quien a su vez escribió un *Kitāb al-buldān*, hoy perdido. El tratado geográfico de Ibn al-Faqīh, con este mismo título, es una antología de un estilo mucho más ameno y bastante menos escueto que el de Ibn Jurradābih, e inserta, junto con datos científicos, otros populares y de relatos de marinos y viajeros que hacían las delicias de un público necesitado de historias alejadas de la cotidianidad, con el fin de instruir distrayendo⁴⁸²:

«**De la creación del Mundo:** [...] Algunos filósofos dicen que la Tierra es redonda como una esfera y que se encuentra en el centro del Universo, como la yema dentro del huevo. La atmósfera envuelve a la

⁴⁸¹ Tanto la Mayor como la Menor, ambas circumpolares septentrionales. La estrella más brillante de la Osa Menor (Ursa Minor) es Polaris, la estrella Polar o la guía, que permanece fija en el cielo y señala el polo norte geográfico (Hinckley, 1963, s.v. Ursa Major, the Greater Bear, p. 419-447 y s.v. Ursa Minor, the Lesser Bear, p. 447-460).

⁴⁸² No incluyo el capítulo entero, sino a partir de lo dicho por los filósofos, para evitar extenderme demasiado y centrarme, así, en la comparación de ambos autores. He consultado la ed. de M.J. de Goeje, 1885, p. 4-7. Fue traducido al francés por Henri Massé con el título de *Abrégé du Livre des pays* (1973, Institut Français de Damas).

Tierra y la atrae, desde todos los puntos de su superficie, hacia el Universo. Las criaturas se sostienen sobre la Tierra porque la atmósfera atrae lo liviano de la composición de sus cuerpos, mientras que la Tierra atrae lo pesado, actuando esta última como el imán al atraer el hierro.

La Tierra está dividida en dos partes iguales separadas por el ecuador, que se extiende de Oriente a Occidente y señala su longitud. Es la mayor línea de la esfera terrestre, de la misma manera que la línea zodiacal lo es en el Universo. La latitud de la Tierra se extiende desde el polo austral, alrededor del cual gira Canope, hasta el polo boreal, alrededor del cual gira la Osa. La circunferencia de la Tierra por el ecuador es de trescientos sesenta grados. El grado mide veinticinco parasangas; la parasanga doce mil trescientos codos; el codo veinticuatro dedos; y el dedo seis granos de cebada alineando sus panzas desde un extremo hasta el otro. Esto hace nueve mil parasangas [en total].

Según Doroteo de Sidón (Sidonio, 1976) los siete climas, que se corresponden [en el cielo] con el zodíaco, son de gran tamaño. Hay dos ciudades en el clima de Saturno; otras dos en el de Júpiter; otras dos en el de Marte; una en el del Sol; dos en el de Venus; dos en el de Mercurio; y una en el de la Luna.

También aseguran que hay siete climas: uno en la zona de los árabes, otro en la de los griegos, otro en la de los abisinios, otro en la de los hindúes, otro en la de los turcos, otro en la de los chinos y el último en las tierras de Gog y Magog (Delgado Pérez, 2000, 183-192). Estos últimos no entran en las regiones de los anteriores, y viceversa.

El clima primero⁴⁸³ comienza en la tierra de Muḥtaqa, llamada por los griegos Riyāmiārūs, y termina en Sarandīb⁴⁸⁴. Sus habitantes son negros, muy feos y van desnudos, como los animales salvajes. Son muy longevos. Los animales y las aves son más grandes de lo habitual. Allí

⁴⁸³ Ibn al-Faqīh describe a continuación sucintamente los siete climas según la concepción griega clásica, delimitándolos espacialmente e identificando lugares y características propias de cada uno de ellos.

⁴⁸⁴ Nombre con el que los árabes conocían la Trapobana, es decir, la isla de Ceilán (Delgado Pérez, 2003, s.v. Sri Lanka, p. 122-125).

hay hechicería, simples⁴⁸⁵, piedras medicinales y provechos naturales, dragones y reptiles venenosos. Mide cinco mil parasangas de largo por doscientas ochenta y cinco de ancho.

El clima segundo comienza por la parte de Sarandīb y termina en Abisinia. Allí hay una mina de esmeralda y papagayos. Su extremo oriental, la región del Sind, está cerca de Kabul y de Zaburistán. Allí hay animales predadores, insectos y aves a los que no es posible acercarse. El color de la piel de sus habitantes es menos oscuro que el de los del clima anterior. También hay hechicería y simples. Su longevidad es menor que en el clima primero. La longitud [de este clima] es la misma que la del anterior.

El clima tercero comienza en la parte de Sugd y Ŷurŷān y termina en la región de los turcos⁴⁸⁶ y el límite de la China, hasta el extremo oriente. Por la parte occidental va en dirección a Egipto y por la oriental hacia el Sind y Adén. Los límites de su anchura son Siria, Fāris e Isbahān. Allí es donde se encuentran los hombres de ciencia. Tanto su longitud como su anchura son equivalentes a las del clima primero.

El clima cuarto, el de Babilonia, es el central y mejor constituido. Comienza en Ifrīqiyya y pasa por Balŷ, hasta oriente. Su longitud y anchura son como los del clima primero⁴⁸⁷.

El clima quinto es el de Constantinopla, los griegos y los jázaros. Su anchura y longitud son como los del clima primero.

El clima sexto comprende a los francos y a otros pueblos. En él hay unas mujeres que tienen por costumbre amputarse los pechos y cauterizarlos cuando son jóvenes, para evitar que les crezcan. La anchura y longitud de este clima son iguales a los del clima primero.

El clima séptimo es el de los turcos. Hombres y mujeres tienen rasgos turquescos, por el frío que pasan. Sus fieras tienen el cuerpo pequeño y

⁴⁸⁵ Según el DRAE (s.v. simple, www.rae.es), "material de procedencia orgánica o inorgánica, que sirve por sí solo a la medicina, o que entra en la composición de un medicamento".

⁴⁸⁶ En referencia al pueblo que, procedente del Turquestán, se estableció en Asia Menor y en la parte oriental de Europa, a las que dio nombre.

⁴⁸⁷ Aquí se situaba el Mar Mediterráneo y al-Andalus (Delgado Pérez, 2006, p. 19-31).

no hay insectos ni reptiles. Viven en refugios pequeños construidos con planchas que transportan en una carreta tirada por dos bueyes. Su ganado vive en el desierto. Tienen pocos hijos.

Los siete climas, según la superficie del primero de ellos, alcanzan las treinta y ocho mil parasangas de largo por mil novecientas noventa y cinco de ancho. La ecúmene se divide en cuatro partes⁴⁸⁸: Europa, donde se encuentran al-Andalus, los eslavos, los griegos y los francos; Tanÿa, hasta los límites de Egipto y Libia, donde se encuentran Egipto, Qulzum, Abisinia, Berbería y sus zonas limítrofes; el mar del Sur, donde no hay jabalíes, ciervos, onagros ni cabras montesas, que comprende Tihāma, Yemen, el Sind y la India; y, por último, la Escitia, en la que se encuentran Armenia, Jurasán, los turcos y los jazaros. Hermés afirmaba que la longitud de cada clima es de setecientas parasangas en ambos sentidos».

4. EL CASO DEL ISLAM ANDALUSÍ

En el extremo occidental del imperio, en al-Andalus, las obras clásicas se introdujeron de una manera sustancialmente diferente en el conocimiento islámico. La pervivencia en un mismo territorio de las tres religiones del Libro durante un espacio de tiempo tan dilatado, así como el extracto cultural preislámico ibérico que, aunque escaso, permanecía en cierto modo latente, convergieron en una peculiar situación social y cultural de amplia y continua injerencia mutua.

Durante el califato andalusí, época de mayor esplendor y apogeo de su poder y cultura, las religiones minoritarias habían asimilado con normalidad una gran parte de las costumbres y dogmas del islamismo en detrimento de las suyas propias. La adopción, además, de la lengua árabe como vehículo de expresión común “de todos los individuos cultos” (Burckhardt, 2001, p. 35), así como un gusto general acentuado por

⁴⁸⁸ Esta división cuatripartita de la ecúmene viene dada por los puntos cardinales y su asociación con los distintos pueblos que la poblaban. Fue Éforo de Cime, el famoso historiador griego del siglo IV a.E.C., el primero en hacer este tipo de descripción por influencia de la tradición jonia, situando a los escitas en el norte, los etiopes al sur, los celtas en el oeste y los indios en el oeste (Tsiolis Karantasi, 1997, 32-33).

sus expresiones literarias, complicaba aún más si cabe la transmisión de los textos sagrados propios y la práctica de los ritos en latín o en hebreo. Fue la comunidad cristiana la que más intensa y profundamente sufrió este proceso. Ya en la primera mitad del siglo IX, los mozárabes, incluso los pertenecientes al clero, se distinguían difícilmente de la comunidad musulmana. En el *Indiculis luminosis* de Álvaro de Córdoba, escrito en el 854, queda patente esta asimilación: según hace constar, los mozárabes practicaban la circuncisión, gustaban de adornarse con productos de Oriente, aprendían los entresijos de la poética árabe en lugar de los textos de las Escrituras, apenas entendían mínimamente el latín, vestían a la manera musulmana y, en definitiva, se encontraban plenamente inmersos en la sociedad y la cultura andalusí preponderante, en un doble proceso de asimilación y aculturación (ed. Gil, 1973). Para contrarrestar estos efectos, considerados como muy perniciosos desde los ámbitos eclesiásticos cristianos, se adoptó una postura de ataque ante el islam, al que empezó a considerarse, ya desde finales del siglo VIII, como un *rival religioso* (Wolf, 1986, p. 287). La principal vía de difusión de esta postura en el seno del estamento religioso cristiano fueron los primeros tratados de estilo *disputatio*, tanto en territorio andalusí como cristiano de la península Ibérica.

La otra vía, surgida aproximadamente hacia la segunda mitad del siglo IX, fue la llamada *literatura árabe cristiana*, en definición de Koningsveld (1994, p. 206), que surgió como contrapunto, apoyo y difusión entre los mozárabes de los textos sagrados y de la literatura latina ibérica preislámica. Su principal característica es que hacía uso de la lengua árabe, mucho más extendida en esta comunidad que la latina, como ya hemos advertido, para transmitir con mayor efectividad esos conocimientos. Las traducciones, lógicamente, se hacían por personajes cultos e inmersos en las capas privilegiadas de la sociedad.

Uno de esos ejemplos, que más adelante veremos afectaría a los textos geográficos andalusíes, fue la figura de Ḥaḥṣ b. Albar al-Qūṭī (Dunlop, 1954 y 1955), quien tradujo al árabe los *Salmos de David* (Koningsveld, 1972) y también, según la hipótesis de Mayte Penelas (2001a, p. 113-135), las *Historiae adversus paganos libri septem* de Pablo Orosio (m. ca. 420). Esta obra tenía como finalidad rebatir la idea, muy extendida

en su tiempo, de que el cristianismo había sido la causa de todos los desastres del mundo y de la desaparición del Imperio romano, que durante su pervivencia había mantenido un orden generalizado.

La obra de Orosio se estructura en siete libros, el primero de los cuales contiene un extenso capítulo, el segundo, en el que el historiador describe la tierra siguiendo el modelo historiográfico clásico latino, aunque dotándolo “de elementos nuevos, en conexión con sus convicciones cristianas y en relación con su polémica antipagana” (Sánchez, 1982, p. 29).

La traducción de al-Qūfī de las *Historias* de Orosio —el *Kitāb Hurūšiyūš* (*Libro de Orosio*)⁴⁸⁹ — fue conocida y transmitida al islam. Sus capítulos geográficos, el 2, 3 y 4 de la versión árabe,⁴⁹⁰ fueron utilizados desde fechas muy tempranas por los geógrafos e historiadores andalusíes, directamente o a través de fuentes anteriores. Aḥmad al-Rāzī (m. 955) fue el primero de una larga cadena de transmisiones que utilizó esta obra y, es más que posible, que hiciera lo mismo con otras fuentes clásicas complementarias, para confeccionar su propio tratado (Penelas, 2001b, p. 67-71), los *Ajbār al-mulūk* (Lévi-Provençal, 1953). Desgraciadamente, el que esta obra temprana no se conserve íntegramente, que sepamos, y solo dispongamos de fragmentos en citas insertas en obras posteriores, hace difícil precisar en qué grado influyeron en ella las fuentes clásicas latinas. Igual sucede con las inmediatamente posteriores a ella, como al-^cUḍrī (Sánchez, 1971). Pero en esos pocos fragmentos se evidencia su efecto; el ejemplo más sobresaliente lo apreciamos en lo referente a la península Ibérica, a la que los autores andalusíes sitúan, describen y dividen internamente según la tradición clásica. La descripción de Orosio (1982, p. 96) es la que sigue:

⁴⁸⁹ Tan solo conocemos un manuscrito conservado de esta traducción al árabe. El unicum se encuentra en la biblioteca de la Columbia University, en la sección «The Rare Book and Manuscript Library of Columbia University, New York», bajo la signatura X893.712H. Fue editado por cAbd al-Ra mān Badawī en 1982 (Ta'rij al-cālam) y por Mayte Penelas en 2001 (Kitāb Hurūšiyūš (Trad. árabe de las *Historiae adversus paganos* de Orosio. AECI).

⁴⁹⁰ Los dos primeros proceden de las *Historias* de Orosio mientras que el último procedería de la *Cosmografía* de Julio Honorio (ed. A. Riese, 1964, p. 21-55). El análisis e influencia de este texto en el capítulo 4 del *Kitāb Hurūšiyūš* en: Penelas, 2001d.

«Hispania, en conjunto, por la forma de sus tierras, es triangular y, por estar rodeada por el Océano y el mar Tirreno, se convierte en una península. El ángulo superior de este triángulo, que mira a Oriente, comprimido a la derecha por la provincia de Aquitania y a la izquierda por el mar de las Baleares, se introduce hasta los límites de la Narbonense. Un segundo ángulo mira hacia el Noroeste, donde está situada la ciudad gallega de Brigantia, que levanta, como lugar de observación hacia Britania, un faro altísimo, obra digna de recuerdo entre pocas. El tercer ángulo de Hispania es aquel desde el que las islas Gades, orientadas hacia el Sudoeste, miran al monte Atlas a través del estrecho marítimo que está en medio⁴⁹¹.

En los pasos del Pirineo arranca Hispania Citerior, que comienza con el Este y que, en la parte Norte, llega hasta la zona de los cántabros y astures; a partir de ahí, a través de los vacceos y oretanos, que quedan al Oeste, termina en Cartagena, que se encuentra en el litoral del Mediterráneo.

Hispania Ulterior tiene, al Este, los vacceos, celtíberos y oretanos; al Norte, el Océano; al Oeste, el Océano; al Sur, el estrecho gaditano del Océano; de ahí arranca nuestro mar, que llamamos Tirreno⁴⁹²».

La versión árabe de las *Historias* de Orosio (2001b, p. 28), por su parte, dice lo siguiente:

«El país llamado al-Andalus está completamente rodeado por el Océano Circundante y por el mar Mediterráneo, excepto por una pequeña parte. Es un país triangular, ya que tiene tres ángulos. El primero de ellos se encuentra al Este, entre el país de Aquitania y el mar Mediterráneo,

⁴⁹¹ Plinio el Viejo, en el siglo I d.C., fue el primero de los autores clásicos en describir la península Ibérica con la forma de un triángulo, cuyos vértices eran el extremo oriental de los Pirineos, el promontorio Olisiponense y el promontorio de Juno o monte Calpe, en el Estrecho de Gibraltar (Plinio el Viejo, 1998, 24).

⁴⁹² Parece que la división romana de Hispania en dos provincias, Citerior y Ulterior, data del 197 a.E.C. La división político-administrativa de Diocleciano en seis grandes provincias se corresponde con la eclesiástica visigoda. Los autores andalusíes, sin embargo, atribuirían esta división a Constantino, a partir del cual la religión cristiana fue la oficial del Imperio (Schulten, 1920; he consultado la ed. facs. de: Renacimiento, 2004).

frente a las islas de Mallorca y Menorca. Allí cerca está el mar de Narbona.

El segundo de sus ángulos está entre el Oeste y el Norte, por la región de la ciudad de Brigantia, en Galicia, donde está el elevado monte en el que se encuentra el faro frente al país de Britania.

Su tercer ángulo está en la región de la isla de Cádiz, entre el Oeste y el Sur, frente al monte de África llamado Atlas.

Al-Andalus se divide en dos partes: la Citerior (*al-Aʿnà, Cercana*), que comienza por la parte oriental, pasa por los Pirineos, al Norte, hasta llegar a Cantabria y la región de Asturias, los vascones y los oretanos, al Oeste, hasta llegar a nuestro mar Mediterráneo, junto [...⁴⁹³]. Al Norte y al Oeste de ellos se encuentra el Océano Circundante occidental. Al sur [...⁴⁹⁴] Circundante, por Cádiz».

Por los fragmentos conservados del *Ajbār mulūk al-Andalus*, de Aḥmad al-Rāzī (Lévi-Provençal, 1953, p. 60), vemos la fuerte influencia del *Kitāb Hurūšiyūš* en la descripción de nuestra Península:

«Al-Andalus está dotada de ciudades fortificadas, castillos inexpugnables, fortalezas bien resguardadas, palacios grandiosos. Dispone de mar y de tierra al mismo tiempo, de llanuras y de regiones accidentadas.

Su forma es triangular; se apoya, en efecto, sobre tres ángulos (Molina, 1984, p. 63-93).

El primero de esos ángulos corresponde al lugar del templo de Cádiz, célebre en el país: allí es donde desemboca el mar medio Sirio, que baña el sur de la Península.

El segundo ángulo se encuentra en la parte oriental de al-Andalus, entre la ciudad de Narbona y la de Bourdeaux [*sic.* Barcelona], en una región hoy en día en poder de los francos, a la altura de las islas de Mayorca y Menorca, cercano a los dos mares, Océano y Mediterráneo, entre los cuales se extiende el territorio conocido bajo el nombre de *al-Abwāb*

⁴⁹³ Según completa Badawī: “[...] a la ciudad de Cartagena, que está en la costa del mar Mediterráneo. La Ulterior tiene al Este los vascones, los cántabros y los oretanos” (1982, 67-68).

⁴⁹⁴ “[...] está el Estrecho, por donde nuestro mar sale al Océano [...]” (Ibidem).

[las Puertas] y por el cual es necesario pasar para entrar en España cuando se viene de la Gran Tierra [Europa continental], a través del país de los francos; este territorio se extiende desde un mar al otro en una distancia de dos jornadas de marcha. La ciudad de Narbona está frente al Océano Circundante.

El tercer ángulo se encuentra al Nordeste, en el país de Galicia, allí donde se encuentra la montaña que domina el mar y sobre la cual se erige el templo elevado que se asemeja al de Cádiz. Este tercer ángulo marca el punto a partir del cual la costa sube en dirección a Bretaña».

Producto igualmente de la situación religiosa relajada de los mozárabes en la sociedad andalusí fue la realización de mapas con concepciones cristianas imbricadas con otras islámicas y leyendas bilingües —árabe y latín— que, lógicamente, debemos pensar eran pasados por alto por los geógrafos andalusíes, al igual que sucedía con los textos escritos. Por ejemplo, la división bíblica de la tierra en tres continentes, a cada uno de los cuales se dirigieron los hijos de Noé, Sem, Cam y Jafet, para predicar y extender la religión cristiana, extendida al mundo medieval cristiano a través de las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla, aparece en el *Kitāb Hurūšiyūš* al comienzo de su capítulo geográfico, sin que ello aparezca recogido en ningún tratado geográfico hispanoárabe. Ya Mayte Penelas (2001c, p. 185-186) advirtió que las fuentes cristianas utilizadas por geógrafos e historiadores musulmanes eran de carácter secundario y que estos tomaban “el dato o noticia que les interesa, sin añadir comentarios personales o explicaciones complementarias. Lógicamente, estos autores no reproducen los fragmentos no históricos, los fragmentos de carácter polémico-apologético. Para los historiadores árabes musulmanes carecía de sentido incluir los argumentos a favor del cristianismo, con los que no sólo estarían posiblemente en desacuerdo, sino que, en su caso, habrían perdido su finalidad”. Quedan, sin embargo, como testimonio de una época compleja que nos ha legado joyas únicas, como la del famoso mapa mozárabe bilingüe, de tradición isidoriana, que se encuentra custodiado en la Biblioteca

Nacional de Madrid⁴⁹⁵. Fechado entre los siglos VIII-IX, es del tipo T en O y representa esquemáticamente la tierra con forma circular y plana, distribuida en tres continentes y rodeada por el Océano Circundante. El este se encuentra en la parte superior, donde se situaba el Paraíso Terrenal, mientras que el centro del mundo es la ciudad de Jerusalén –rasgos característicos de la cartografía cristiana medieval—. Cada uno de los tres continentes, Europa, Asia y Libia, incluye los nombres de los hijos de Noé. Las distancias vienen establecidas en parasangas y los nombres de las distintas regiones reflejan una curiosa mezcla de nomenclaturas, así como de concepciones; la más significativa es la que se refleja en la confluencia de *los dos mares*, citada en el *Corán*, separados por *al-barzay*, la *barrera*. La cita, en la sura 25:53, dice: “Él es Quien ha hecho confluir los dos mares: éste, potable, dulce; ése, salado, salobre. Entre ambos ha puesto un istmo y una barrera infranqueable”; y en 55:19-20: “Ha hecho confluir los dos mares: se encuentran, pero entre ambos hay una barrera que no franquean”. Parece que esta concepción tenía un origen iranio y hacía referencia a los mares Mediterráneo y Rojo, separados por el canal de Suez (Maqbul, 2021).

Este mapa se realizó en un ambiente plenamente inmerso en la mentalidad de la época en la que vivía el cartógrafo, que reflejó en su trabajo elementos aparentemente opuestos pero reconocidos y asumidos con absoluta normalidad por él y por la comunidad a la que iba dirigido. Ellos, los mozárabes, podían ser los únicos que comprendieran y, lógicamente, aceptaran, la injerencia religiosa islámica sin sentir ningún tipo de rechazo, como sí sucedía con la comunidad cristiana del lado opuesto de la frontera. Se producía, así, una doble corriente de transmisión de conocimientos que daría como fruto un nuevo movimiento, disidente de facto de la corriente por entonces ortodoxa que la consideraba feudataria de los musulmanes. Y de la misma manera que los musulmanes habrían de tomar modelos clásicos en los que apoyarse para desarrollar las diferentes disciplinas científicas, el mundo occidental,

⁴⁹⁵ Vitrina 14, nº 3, fol. 117 vº. Para su estudio: Menéndez Pidal, 1954, p. 169-172, lám. 3.b. Un estudio reciente de este mapa en: Chekin, 2006, 59-61, lám. III.1.1, 362 (es la ed. en inglés de su *Kartografiia khristianskogo srednevekovia VIII-XIII vv. Teksty, perevod, kommentarii. Izdatelskaia firma «Vostochnaia Literatura» RAN, 1999*).

con más espontaneidad de lo que habría de pensarse, asimiló de manera positiva la cultura arábigo islámica⁴⁹⁶ como referente y base más adelantada y desarrollada con respecto de la suya. O, lo que es lo mismo, siguieron la cadena lógica y natural que, desde tiempos remotos, se había venido dando a lo largo y ancho de toda la cuenca del Mediterráneo.

6. AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no podría haber sido posible sin la ayuda y el apoyo incondicional de mi familia. Les debo tanto que no sabría cómo poder corresponderles adecuadamente. También, a esas otras personas presentes y pendientes de lo que hago que, con su aliento constante, me permiten encontrar la fuerza suficiente para perseverar. A todos, gracias.

7. REFERENCIAS

- Badawī, A. al-R. (1982). *Taʿrīj al-cālam*. S.l.
- Bernal, J. D. (1997). *Historia social de la ciencia*. Península.
- Braudel, F. (1953). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. Fondo de Cultura Económica.
- Burckhardt, T. (2001). *La civilización hispano-árabe*. Ariel.
- Cahen, C. (1992). *El islam. I. Desde los orígenes hasta elcomienzo del Imperio otomano*. Siglo XXI.
- Castelló, F. (1982). Un mapa esférico de la escuela de al-Maʿmūn. *Al-Qantara*, (3)1, 485-494.
- Chekin, L. S. (2006). *Northern Eurasia in Medieval Cartography. Inventory, Text, Translation, and Commentary*. Brepols.
- Delgado Pérez, M. M. (2000). El muro de Gog y Magog según el *Ātār al-bilād de al-Qazwīnī*. *Philologia Hispalensis*, (14)2, 183-192.
- Delgado Pérez, M. M. (2003). *Lo real y lo maravilloso en la ecúmene del siglo XIII. Las islas en el Ātār al-bilād de al-Qazwīnī*. Alfar Universidad.

⁴⁹⁶ No de la misma manera ni en la misma proporción a lo largo de la Edad Media.

- Delgado Pérez, M. M. (2006). Noticias y curiosidades del Mediterráneo en el siglo XIII (según el Kitāb caḡāib al-majluqāt de al-Qazwīnī)”. *Al-Andalus y Oriente Medio. Pasado y presente de una herencia común*. Fundación El Monte, 19-31.
- Dunlop, D. M. (1954a). Ḥafṣ ibn Albar al-Qūfī –the last of the Goths? *Journal of the Royal Asiatic Society*, 86, p. 137-151.
- Dunlop, D. M. (1954b). Sobre Ḥafṣ ibn Albar al-Qūfī al-Qurtubī. *Al-Andalus*, 20, p. 211-213.
- Escolar, H. (2001). *La biblioteca de Alejandría*. Gredos.
- Fanjul, S. (1984). Cuadro histórico social. En: *al-Īāhiz*. Libro de los avaros. Editora Nacional.
- Gil, J. (ed.) (1973). *Corpus scriptorum muzarabicorum*. Instituto Antonio de Nebrija.
- Hinckley Allen, R. (1963). *Star names. Their lore and meaning*. Dover Publications.
- Ḥunayn b. Ishāq (1925). *Risāla ... ilā ‘Alī b. Yaḥyā fī dīkr mā turŷima min kutub Yālīnūs bi-‘ilmīhi wa-ba‘ḍ mā lam yutarŷam*. Ed. G. Bergsträsser. *Ḥunain Ibn Ishāq über die syrischen und arabischen Galen-Übersetzungen*. F. A. Brockhaus.
- Ibn al-Faqīh (1885). *Kitāb al-buldān*. Ed. M.J. de Goeje. *Compendium libri Kitab al-Boldan*. Brill.
- Ibn Jurradābih (1889). *Kitāb al-masālik wa-l-mamālik*. Ed. M. J. de Goeje. Brill.
- Jurji, E. J. (1963). *The Course of Arab Scientific Thought*. The Arab Heritage. Rusell & Rusell.
- Koningsveld, P. Sj. van (1972). Psalm 150 of the Translation by Ḥafṣ b. Albar al-Qūfī (fl. 889 a.D. [?]) in the *Glossarium Latino-Arabicum* of the Leyden University Library. *Bibliotheca Orientalis*, (29)5-6, p. 279-280.
- Koningsveld, P. Sj. van (1994). *Christian Arabic Literature from Medieval Spain. An Attempt at Periodization. Christian Arabic Apologetics during the Abbasid Period (750-1258)*. Brill, 203-224.
- Lévi-Provençal, É (1953). La ‘Description de l’Espagne’ d’ Aḥmad al-Rāzī. *Al-Andalus*, (18)1, p. 51-108.
- Maqbul, S. (2021). s.v. *Djuḡhrāfiyā*. *Encyclopédie de l’Islam*. 2^a ed. online.
- Al-Mascūdī (1967). *Tanbīh wa-l-iŷrāf*. Ed. M.J. de Goeje. Brill, 5, p. 63-93.
- Menéndez Pidal, G. (1954). Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media en relación especial con la historia de los conocimientos geográficos. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 134, p. 169-172.

- Molina, L. (1984). Orosio y los geógrafos hispanomusulmanes. *Al-Qantara*, 5, p. 63-93.
- Nicholson, R. A. (1985). *A Literary History of the Arabs*. Nabu Press.
- Penelas, M. (2001a). A possible author of the Arabic translation of Orosius' *Historiae*. *Al-Masāq*, 13, p. 113-135.
- Penelas, M. (ed.) (2001b). *Kitāb Hurūšiyūš* (Traducción árabe de las *Historiae adversus paganos* de Orosio). CSIC.
- Penelas, M. (2001c). El historiador árabe ante las fuentes cristianas. *Las Historias de Orosio. La verdad tamizada. Cronistas, reporteros e historiadores ante su público*. Ediciones Clásicas; Charta Antigua, p. 179-200.
- Penelas, M. (2001d). Contribución al estudio de la difusión de la Cosmografía de Julio Honorio en la península Ibérica. *Al-Qantara*, 22, p. 1-17.
- Plinio el Viejo (1998). *Historia natural*. Trad. y notas A. Fontán. Gredos.
- Riese, A. (ed.) (1964). *Geographi latini minores*. Georg Olms.
- Rosenthal, F. (1992). *The Classical Heritage in Islam*. Routledge.
- Sánchez Martínez, M. (1971). Rāzī, fuente de al-cUdrī para la España preislámica. *Cuadernos de historia del islam*, 3, p. 7-48.
- Sánchez Valor, E. (1982). Introducción general. En: *Orosio. Historias*. Gredos.
- Sayili, A. (1960). *The Observatory in Islam and its Place in the General History of the Observatory*. Türk Tarihi Kurumu Basimevi.
- Schulten, A. (1920). *Hispania. Geografía, etnología, historia*. La Académica de Serra y Russell; ed. facs. Renacimiento, 2004.
- Sidonio, D. (1976). *Dorothei Sidonii Carmen Astrologicum: interpretationem Arabicam in linguam Anglicam versam una cum Dorothei fragmentis et Graecis et Latinis*. Ed. D.E. Pingree. B.G. Teubner.
- Tsiolis Karantasi, V. (1997). *La geografía antigua*. Arco/Libros.
- Wolf, K. A. (1986). The earliest Spanish Christian Views of Islam. *Church History*, (55)3, 281-293.
- Zeki, A. (1958). Bīrūnī's Picture of the World. *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, 53, 142 p.
- Al-Zuhrī (1991). *El mundo en el siglo XII. Estudio de la versión castellana y del «original» árabe de una geografía universal: «El tratado de al-Zuhrī»*. AUSA.

EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA DE LA OBRA DE LA CINEASTA EXPERIMENTAL CHANTAL AKERMAN

MARÍA MARTÍNEZ MORALES
Universidad de Jaén

1. INTRODUCCIÓN

La presente contribución expone los resultados de una experiencia de Investigación Basada en las Artes (IBA) a partir de la de creación de la basada en el trabajo de la cineasta experimental Chantal Akerman. El trabajo parte de la propuesta de investigación sobre la imagen como dispositivo performativo a partir de la obra de la cineasta. Para ello, con la contribución se exponen los resultados de la experiencia a través del concepto de performatividad de la imagen. La propuesta se contextualiza en el Grado de Educación Primaria de la Universidad de Jaén, en la asignatura "Las artes plásticas y la cultura audiovisual en la educación primaria", con el objeto de promover la creación, discusión y reflexión en torno a este tipo de prácticas.

Se propone la Investigación Basada en las Artes (IBA) para indagar sobre prácticas filmicas como apertura a otras formas de pensar, de estar, de contar, que se van gestando en los márgenes de la experimentación, lo híbrido, lo indefinido, lo residual, lo improductivo, en aquello que no se ve. Por tanto, con la contribución se da cuenta del proceso, así como de los resultados de la experiencia, abriendo líneas de discusión y reflexión en torno a la práctica filmica como Investigación Basada en las Artes (IBA). Desde este enfoque, con la experiencia nos aproximamos a la práctica filmica como práctica social, nos situamos en lo común para esbozar un encuentro a través de la exposición de los resultados que intente ilustrar un contenido propositivo de cuestionamientos de lo colectivo. Así, desde lo común se manifiesta una acción

a partir de la práctica filmica como creación de subjetividad, de imaginarios posibles como transformación social. Abordar estas cuestiones y situaciones desde la práctica filmica como performatividad, para trabajar en contexto desde la relación entre el cuerpo, espacio y tiempo como elementos políticos de la imagen. Performar como práctica de levantar formas respetando las singularidades, dejar margen para que en tanto que proceso creativo esas imágenes puedan engendrar otras imágenes, que, a su vez, se van transformando en su proceso. De esta manera, entendemos la performatividad en tanto como formadora de imágenes y de nuevas relaciones. En este sentido, la experiencia de Investigación Basada en las Artes (IBA) nos ofrece mecanismos de performatividad basados en materialidad, un tipo de performatividad ligada al medio filmico fímico, a los elementos que la conforman y su capacidad de articulación, de ello, dependerá su potencial performativo, de desafiar a la mirada, al cuerpo o la comunidad en la que se inscriben.

Con este trabajo se propone la construcción de un área de práctica artística en programas de formación docente de una universidad por mi experiencia como docente en la asignatura “Las Artes Plásticas y la Cultura Audiovisual en Educación Primaria” en el Grado de Educación Primaria en la Universidad de Jaén. Según Irwin (2013) la práctica artística es una metodología de investigación, una práctica creativa y una pedagogía performativa que vive en las prácticas rizomáticas de lo intermedio (Irwin, 2013).

En consecuencia, la presente propuesta se refiere a una investigación artística que recurre a prácticas filmicas en contexto, que la relaciona con una práctica artística, social y políticamente articulada (Claramonte, 2011). Al mismo tiempo, se establece estas prácticas en el concepto de experiencia propuesto por Dewey al afirmar que el valor de la experiencia no reside en el objeto o situación que la produce, sino en las consecuencias y efectos sobre los sujetos que la experimentan. Por ello, con la IBA, entiendo la metodología artística en educación como una práctica artística que articula acciones entre los estudiantes que participan, generando formas de relacionarse cuando inciden en un contexto. Con esto, uno de los ejes centrales de la investigación radica en promover acciones artísticas donde los agentes involucrados

construyan sus propias estructuras de organización y producción de experiencia. Así, propongo prácticas basadas en una metodología artística en educación a través de una experiencia de investigación como concepto central, un espacio para la relación y organización de las personas involucradas.

De esta manera, presento una investigación artística basada en la filmografía de Chantal Akerman como un área de experiencia, un trabajo que surge de una forma de trabajar en un contexto que conecta con las personas y se expande a otras comunidades. Para ello, establezco investigación artística en educación como práctica educativa en función del contexto y la relativa naturaleza que el medio cinematográfico nos ofrece. Esta investigación está en proceso, un elemento orgánico y vivo que genera nuevas acciones a lo largo del tiempo. Me involucro en la experiencia como docente, investigadora y artista.

Por tanto, les presento un proyecto de acciones artísticas. Esto significa crear procesos relativos donde es fundamental comprender plenamente el complejo concepto pedagógico. Al mismo tiempo, implica comprender desde dónde nos establecemos hasta cómo esta posición como involucra a los estudiantes, para considerar esa acción como algo que nos involucra en relaciones y situaciones (Martínez, 2017). Es decir, comprender la práctica en la resonancia de las voces que construyen el discurso cuando las prácticas artísticas, docentes e investigadoras ocurren al mismo tiempo. A partir de aquí hablamos de nuevas formas de hacer, de implicarse y de generar conocimiento derivado de la actividad artística. Un enfoque clave es moderar los límites entre la práctica docente y artística y la investigación que permita reconocer la creación artística como práctica reflexiva (Valladares, 2015). En consecuencia, doy cuenta de mi experiencia a través de un proyecto con un grupo de estudiantes del Grado en Educación Primaria en la asignatura “Las Artes Plástica y la cultura audiovisual en Educación Primaria” a través de este proyecto, planteamos preguntas sobre la construcción de un espacio de prácticas artísticas en el ámbito académico a modo de investigación. De esta manera, con el trabajo se aborda una serie de apartados con el propósito de exponer la acción y las reflexiones desde la perspectiva artística en investigación.

Primero, se discute el concepto o lugar en el que se basa el trabajo. Es fundamental conocer, visualizar y dar cuenta de los elementos en los que nos involucramos. De esta forma, conocer cuáles son los elementos o fundamentos desde los que partimos a gestionar los movimientos de la acción artística a lo largo del proyecto. Se trata de exponer referencias e ilusiones que subyacen a la acción en sí. Empiezo con el concepto de medio ambiente como una experiencia estética a través de la cual nos movemos y luego le damos sentido a los encuentros que se derivan de él y cómo genera sentimientos y apegos. En el siguiente apartado doy cuenta de la investigación artística como método a partir del cual establezco una práctica contextual y relacional que posibilita la explicación de formas de implementarla a lo largo del proyecto. Un método de investigación que se enfoca en visualizar situaciones, acciones encarnadas y formas de percepción a partir de nuestra experiencia estética (Romero, 2019). Finalmente, exploro las acciones y reflexiones derivadas de la experiencia, a través de las cuales valoro las relaciones que se desarrollaron, así como lo que experimentamos cuando nos acercamos a la creación artística para comprendernos y comprendernos desde la acción. Así, a partir de prácticas artísticas se forma una forma de hacer y de pensar por nosotros mismos. Una acción, de la que "ser parte" nos invita a sumergirnos en experiencias que nos cuestionan.

1.1. LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES A PARTIR DE LA OBRA DE LA ARTISTA CHANTAL AKERMAN

Con el proyecto abordamos un proceso de creación artística como proceso y resultado de la investigación (Hernández, 2008; Bordogff, 2005, Martínez, 2015). Con ello, pretendemos investigar sobre los procesos artísticos ligados a la creación audiovisual y su incidencia en el contexto social, cultural y político donde se inserta. Así, a través de mecanismos de producción artística y procesos comunitarios, pretendemos poner en relación nuevos conocimientos sobre los procesos de creación y de experimentación que nos involucran desde las prácticas artísticas en investigación. Conectamos así, diferentes aspectos del contexto a través del carácter rizomático y estética relacional que caracteriza la investigación artística (Valladares, 2015). Una investigación desde la

cual ocurren situaciones en los espacios intermedios, conexiones desde complejos encuentros espaciales y temporales que van más allá de formas lineales. Las situaciones del arte, la investigación y la educación se inscriben en una contigua, aunque a veces desafiante, complejidad a través de una única acción. Abordar una investigación basada en el cine experimental tiene que ver con la creación de obras como medio artístico de investigación en el contexto educativo (Marín-Viadel, 2017). Para ello, proponemos la creación de una obra basada en la artista Chantal Akerman como propuesta de investigación artística.

IMAGEN 1: Fragmento de Je tu il elle.



Fuente: <https://n9.cl/07ac2>

En primer lugar, hacemos un estudio de la filmografía de Chantal Akerman, desde los aspectos formales a lo que cuenta con su obra, así el medio está íntimamente ligado al cómo lo cuenta. En su obra apreciamos un el rostro desarraigado de una mujer, los espacios desiertos, domésticos, solitarios, desde una la suspensión del movimiento, la prolongación de un tiempo a la abstracción temporal y la exposición

reiterada de lo cotidiano en planos carentes de acciones son, indiscutiblemente, fragmentos personales desde los cuales Akerman narra aspectos de su vida. Una vida singularizada por la huida de una familia de su país natal y su posterior reclusión en Auschwitz no puede más que delinear su visión de mundo: el dolor no se nombra, pero se percibe en la imagen de su filmografía.

A través de sus obras percibimos a una mujer, desde una mirada no vista antes en el cine tradicional, se le concede el tiempo a aquella imagen que pasaba inadvertida, para detenernos en los movimientos, los detalles del espacio, de los gestos de un cuerpo que dice lo no nunca dicho antes, así como, Akerman crea desde la estética de unos elementos fílmicos para contar su mirada hacia la vida, lo íntimo, el deseo, sus pensamientos diluidos en imágenes que aportan una mirada feminista. Aquí lo íntimo es el espacio autobiográfico capaz de superar la oposición entre lo privado y lo público y la dimensión desde la cual nos permite la comprensión de las transformaciones históricas. Nos invita a ser parte de ese espacio y lo convertimos en político desde el momento en que aceptamos entrar.

La obra parte de experiencias de la autora para expandirse a situaciones comunes, desde cuestiones del ser político. Su cine se detiene en el espacio doméstico, lo cotidiano, para sumergirnos en una estética de la imagen y crear un imaginario abierto a otras formas de sensibilidad y experiencia, en todo aquello que se sale de la norma incidió y en la capacidad de Akerman para inscribir su singularidad. Su obra registra situaciones comunes desde la singularidad de una vida, para perdernos en los detalles de aquello naturalizado para encontrarnos desde el extrañamiento ante nuevas formas de contar lo profundo y extenso de una vida. Así, con su obra asistimos a un estudio antropológico social, cultural y político como síntoma de la una vida donde podemos encontrar las situaciones cotidianas desde en el ámbito de la intimidad, y desarrollarse como gesto político. Siendo común es su trayectoria artística donde las películas escogidas como objeto de estudio están unidas por el cordón umbilical de una relación madre-hija que podríamos calificar de traumática (Sánchez y Fernández, 2016). Con la obra de Akerman nos adentramos en un cine doméstico que refleja en cierto modo el

carácter fronterizo de la autobiografía, en cuanto que género situado a medio camino entre la ficción y la no-ficción. Esta dualidad, expuesta con acierto por autores como Pozuelo Yvancos o Villanueva en el ámbito literario, se construye a partir de una doble comprensión, de carácter pragmático y genético⁶. Es evidente que la autobiografía escrita supone en su origen una construcción, una transformación de una vida en un relato, y en ese sentido se podría considerar como ficción (Cuevas, 2010).

2. OBJETIVOS

Con la investigación se pretende que esta propuesta de análisis se asiente en distintos ejes de reflexión: por un lado, performatividad de las imágenes creadas a partir de la IBA:

- Diseñar un proyecto de creación artística como experiencia docente, investigadora y artística al mismo tiempo, a través de la creación de una obra, para comprender plenamente el complejo concepto pedagógico.
- Promover procesos de creación artística como propuesta de investigación artística basada en prácticas de creación derivadas del cine experimental. Asimismo, desde el análisis de la obra de la cineasta proponer procesos de creación como investigación, se pretenderá abordar la experiencia filmica de la autobiografía y auto-representación en Akerman.
- Exponer una propuesta de investigación creativa basada en la performatividad de la imagen como práctica de investigación para provocar imágenes que levanten formas a partir de las dadas. Desarrollar un espacio de reflexión y experimentación de la imagen y los diferentes soportes de realización.

3. METODOLOGÍA

IMAGEN 2: Fragmento de intervención textil.



Fuente: <https://n9.cl/uzi90>

Los marcos metodológicos que han guiado y servido de inspiración: la investigación artística (Bordogff; 2006) y la investigación basada en las artes (IBA) (Marín-Viadel, 2003). La investigación artística reconoce la presencia del investigador, el artista y el docente en una misma acción, lo que da sentido a la experiencia. De esta forma, la adopción de la investigación artística en educación como forma de articulación en contexto permite visualizar la creación de múltiples narrativas desde distintos puntos de vista que interpretan una misma realidad. Así, promueve una forma de expresar lo específico y singular que caracteriza la investigación artística, creando una determinada organización artística que pretende ser relativamente única. Produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Les otorga cierta autonomía y resistencia frente a los modos dominantes de producción de conocimiento (Steyerl, 2010; Moreno, Valladares y Martínez, 2016).

En ese sentido, hablamos de articulación y no solo de conexión porque, como explica Jordi Claramonte, "las prácticas se dan en una dialéctica continua de información y retroalimentación mutua entre el campo de la creación artística y el espacio social donde interactuamos"

(Claramonte, 2010: 30). La metodología artística como práctica artística en contexto incorpora lenguajes y modos de relación que pueden funcionar como una articulación entre las comunidades involucradas. Las prácticas artísticas en educación emanan del contexto en el que se piensan y se producen. Sin embargo, también significa hablar del significado que damos a los procesos y situaciones que decidimos visibilizar. La investigación artística nos lleva a realizar y reflexionar al mismo tiempo sobre lo que estamos haciendo y a construir nuestra propia realidad a partir del carácter performativo de la comunidad que participa (Valladares, 2015).

3.1. LA INVESTIGACIÓN BASADA EN LAS ARTES (IBA) COMO PRÁCTICA RELACIONAL

La Investigación Basada en Las Artes nos lleva a tomar diferentes roles en el proceso de investigación, como docentes, artistas e investigadoras. Tenemos en cuenta diferentes formas de creación artística en el proceso de investigación. Es el resultado de la experimentación con el concepto artístico para crear alternativas que den cuenta de lo que nos pasa. Pasamos del objeto a la experiencia, el posicionamiento y la experiencia relacional de la creación artística. Una acción que va más allá del objeto, para tomar conciencia de la construcción de algo colectivo como espacio, a partir del cual posibilitar la construcción de significados.

Así, la práctica artística se presenta como una articulación de experiencias que parten de la creación artística en contexto a partir del cual hacer posible nuevas historias y significados que permanecen invisibles en el ámbito educativo. Procesos donde las acciones reflexivas dan cuenta del viaje y construyen las acciones, permiten formas desde las que repensar nuestras formas de hacer. A través investigación artística utilizamos la acción creativa como complemento para comprender las relaciones que se dan durante la investigación. Acciones que no se centran en la creación de objetos sino en la experiencia, que buscan en el intersticio un espacio relacional como forma de hacer desde donde resignificar y reconocer nuestras prácticas como espacios de significado. Un proceso de investigación que persiste en los espacios intermedios entre el artista, investigador y docente, al crear significados a partir de

preguntas complejas que no pueden ser respondidas de manera lineal. Preguntas que pueden tener sentido al vincular lo emocional, intuitivo, personal, espiritual y lo cotidiano con aspectos de la vida profesional (Irwin, Beer, Springgay, Grauer, Xiong, & Bickel, 2006).

El proyecto que exploro forma parte de las materias de artes plásticas y cultura audiovisual del Grado de Educación Primaria y del Grado en Educación Infantil en el Área de Expresión Musical, Artística y Corporal de la Universidad de Jaén. Esta asignatura introduce a los estudiantes a la comprensión del papel que juega la imagen en la creación de futuros imaginarios, un aprendizaje basado en la experimentación y creación artística en el Grado de Educación Primaria y del Grado en Educación Infantil. Las aproximaciones al conocimiento de las experiencias estéticas facilitan su articulación e implementación a través del desarrollo de un proyecto artístico en Educación. Por ello, la experiencia se basa en comprender las prácticas estéticas a través de la articulación de un proceso creativo.

De esta manera, utilizar la metodología IBA en la asignatura en la que se desarrolla el proyecto, pretende:

- Fomentar el desarrollo de propuestas basadas en la experiencia estética, la imagen y la cultura audiovisual.
- Abordar la reflexión y desarrollo de experiencias en el campo de la educación estética a través de la creación de acciones basadas en prácticas contemporáneas.

Para trabajar los conceptos abordados, se ha propuesto realizar un proyecto en un contexto específico en colaboración con los docentes. Basamos el trabajo en la idea de que el arte no es un producto sino un vehículo de conocimiento (Martínez, 2016). Estamos establecidos en el concepto de entorno estético desde la perspectiva del arte como experiencia (Dewey, 2006). El entorno abre un enfoque interesante desde el que entender la acción, desde la visión de Dewey, así, pensar en la relación entre la vida y el arte, nos conduce a un marco conceptual que nos permite concebir la acción cotidiana como una experiencia estética. Con ello, la investigación puede entenderse como una experiencia

estética basada en las condiciones de las que se origina, las consecuencias que produce y los tipos de relaciones que de él se derivan. Por tanto, el objetivo y contenido de las relaciones, como añade Dewey (2008), mediría el contenido significativo de la experiencia, producto de la interacción entre las personas involucradas en la acción y el lugar. Entonces, la experiencia es el resultado y el proceso de la relación los elementos que participan en la práctica que, cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción entre la comunidad participante (Dewey 2008).

Por tanto, nos acercamos al entorno como experiencia, al lugar descrito por Douglas Crimp (1992) en la redefinición de la especificidad del sitio, en el que sitúa al sujeto en el centro de la obra, desde el reordenamiento de la experiencia perceptiva del arte, y el medio ambiente como generador de él. Entonces, a través de la experiencia tratamos de recuperar la perceptibilidad, a la que se refiere Susan Buck-Morss (1993), por la cual la estética pasa de ser un ser cognitivo en contacto con la realidad a una forma de escapar de ella, lo que destruye el poder del ser humano para responder políticamente.

Nos encontramos con un tipo de acciones colectivas donde la figura del artista desaparece poniendo el énfasis en los métodos de producción y distribución de la experiencia con la intención de articular modos de relacionarse en función de las necesidades de los diferentes actores involucrados. El discurso se crea a partir del empoderamiento horizontal y colectivo derivado del entorno como experiencia estética (Landeros, 2016). Se trata, como añade Paloma Blanco (2015) "de un camino cultural híbrido entre el mundo del arte, el activismo político y la organización comunitaria, proyectos asociativos en los que la socialización de la práctica artística y la creación de un proceso de diálogo e intercambio ponen su énfasis en la producción y distribución de estas prácticas y sobre el concepto de empoderamiento" (Blanco, 2015: 193).

4. RESULTADOS

Como resultados principales obtenemos:

- La creación artística como experiencia docente, investigadora y artística al mismo tiempo, a través de la creación de una obra, para comprender plenamente el complejo concepto pedagógico basadas en las obras que los estudiantes presentaron.
- El proceso de creación artística que tuvo lugar como laboratorio de experimentación, así como propuesta de investigación artística basada en prácticas de creación derivadas del cine experimental. Asimismo, desde el análisis de la obra de la cineasta propone procesos de creación como investigación, se pretenderá abordar la experiencia filmica de la autobiografía y auto-representación en Akerman.
- Nos propusimos generar entornos críticos para la producción de conocimiento derivado de experiencias de investigación artística tanto dentro como fuera del aula. Estas acciones se basan en la colaboración entre profesores, alumnos de primaria y universitarios.

Finalmente, trabajar colectivamente permite una forma de evitar conflictos y generar un pensamiento crítico sobre las situaciones y contextos donde se trabaja. Las prácticas artísticas permiten a los estudiantes reflexionar sobre el movimiento en el que se centra esta investigación. Son prácticas reflexivas de compartir y abordar las que generan redes colaborativas con la intención de incidir en la propia transformación del proyecto. La investigación artística permite el uso de canales y formas de producción de conocimiento asociadas al proceso artístico, otros métodos del campo académico relacionados con el diálogo con las formas artísticas.

En este sentido, proponemos espacios de creación artística como práctica social. Así, la investigación implica la posibilidad de explorar acciones que contribuyan a explicar el sentido político y poético que tiene lo que estamos haciendo desde la acción artística. Uno de los aspectos importantes del proyecto es la incidencia de prácticas artísticas como

investigación en los campos educativos, las cuales son significativas y generan debate en relación al tejido social y las comunidades involucradas.

Así, trabajar y participar de forma afectiva y emocional con las realidades de los demás ha dado lugar a una red articulada de acciones que han fomentado un tejido social relacional entre las personas involucradas en el proyecto. Por ello, creemos que es necesario diseñar espacios relacionales en los que se produzcan polinizaciones cruzadas y contaminaciones, espacios en los que podamos reivindicar nuestro derecho a otras formas de hacer las cosas. La investigación artística como medio de articulación es autorreflexiva desde la conexión del arte y la percepción estética con la experiencia, desde el intercambio activo y atento con el mundo.

Dado que, como explica Dewey (2008), la experiencia son los logros de un organismo y sus luchas en el mundo de las cosas, es el arte como germen. Entonces, con esta experiencia promovemos el diálogo entre la docencia en la universidad y los colegios para poder investigar y experimentar con procesos artísticos. Las prácticas filmicas que resultaron de la experiencia desde creación artística como propuesta de investigación artística basada en prácticas de creación derivadas del cine experimental. Exponer una propuesta de investigación creativa basada en la performatividad de la imagen como práctica de investigación para provocar imágenes que levanten formas a partir de las dadas. Desarrollar un espacio de reflexión y experimentación de la imagen y los diferentes soportes de realización.

IMAGEN 3: Foensayo. Obra *Saute ma Ville*, 1968 (arriba) Chantal Akerman



Fragmento de la obra de Rosa Liébana Anguita, 2021 (abajo)

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Con el trabajo expuesto, se ha fomentado el desarrollo de propuestas basadas en la experiencia estética, la imagen y la cultura audiovisual, basadas en la obra de Akerman como metodología artística en educación. Abordar la reflexión y desarrollo de experiencias en el campo de la educación estética a través de la creación de acciones basadas en prácticas contemporáneas, en concreto, desde prácticas artísticas

proveniente del cine experimental. Para trabajar los conceptos abordados, se ha propuesto realizar un proyecto en un contexto específico en colaboración con los docentes. Basamos el trabajo en la idea de que el arte no es un producto sino un vehículo de conocimiento a través de la experiencia con la obra de Chantal Akerman, invitando a trabajar desde una la originalidad de la puesta en escena de Akerman, junto con el tema de su película, que refleja la insistente presencia de un punto de vista exterior a la historia, la alienación de una mujer que mezcla su rutina diaria con la construcción social, política y cultural de la representación de la mujer.

Respecto al marco teórico, tomar como metodología el cine experimental, permiten abrir la reflexión hacia cuestiones estéticas que abren líneas de experimentación con el medio, así como nuevas formas de expresión basadas en el cine. Tras la experiencia artística, comprobamos cómo el proyecto se ve favorecido por la acción investigación artística cuando se trabaja con procesos contemporáneos (Moreno, Tirado, López-Peláez, & Martínez, 2017).

El trabajo con la imagen como performatividad, permite imaginar mundos posibles derivadas del proceso de creación artística, en el laboratorio donde, a través del gesto manual, extrae de una realidad ya capturada por otro medio tecnológico sus imágenes. Es en este punto donde podemos reflexionar acerca de la concepción del cine como proceso creativo en investigación, en este sentido, podemos apuntar hacia la metodología IBA como espacio relacional. Este rasgo de metamorfosis de la imagen posibilita nuevas lecturas y significados. Tomar la palabra la apropiación como herramienta artística para crear nuevas formas estéticas funciona para dar cuenta de aquellas prácticas artísticas que se nutren de materiales preexistentes. Desmontaje, détournement, found-footage, collage o ensamblaje son metáforas para hablar de la reutilización. El desmontaje puede ser una herramienta de crítica, de reflexión y análisis, sin excluir el componente creativo. De forma complementaria, la teoría fílmica feminista y los estudios de género son una perspectiva teórica sugestiva para hilar la reflexión en torno a la figura de Chantal Akerman. Este trabajo nos sirve como experiencia a futuras prácticas educativas, una manera de crear desde la mirada de Akerman como

mujer cineasta. También nos permitirá pensar en la política cultural y en los modos de producir y leer imágenes. La teoría feminista de la imagen es una teoría del discurso, una reflexión teórica sobre el sujeto como un significante y el cine como práctica semiótica, como modo de representación y un espejo que refracta imágenes y produce nuestro imaginario social. A través de sus obras Akerman, nos sumergimos en la condición de cineasta se revela entonces la necesidad íntima de generar una imagen de sí misma de forma autobiográfica, favoreciendo prácticas como forma de diario, a partir de la experiencia vital. Así como Chantal Akerman es un proyecto de exilio interior, porque busca su identidad en el otro, nos invita a investigar en nuestra propia historia como material creativo.

En estas operaciones de exposición busca el relato no contado, lo invisible, lo que no se ha contado, la historia silenciada para constituir su yo. En el sumario de mujeres personajes presentado unas líneas más arriba, falta la propia Chantal Akerman. Ella es la mujer que mira, y que miramos a través de la cámara, la mujer encarnada un personaje que nos interroga para imaginar otros a partir de nuestra relación con la memoria. El paisaje que puede habitar una mujer de esta naturaleza está fuera del texto. Akerman descarna su intimidad en el texto visual. Cuando la cineasta transgrede el espacio doméstico con su cámara se pregunta por ese tiempo pasado silenciado, por el tiempo de la historia no contado. Intenta saciar su desarraigo. Su imagen sobre lo cotidiano, la autobiografía, así como su relación con lo íntimo, y el mundo que vive se diluye en los elementos cinematográficos para inspirar como metodología artística para trabajar en conceptos próximos a nuestra vida como material de la obra. Investigar, experimentar con los elementos cinematográficos como herramienta artística, educativa e investigadora en educación, coordinadas generan una obra filmica, una narración que parece estallar en una infinidad de acontecimientos. La obra de Akerman consolida en una metodología artística que promueve experiencias estéticas, así como formas de contar lo invisible, para reivindicar otras historias no contadas. Opera sobre una realidad mediada por el cine como metodología artística de investigación desde la técnica para extraer la potencialidad de las imágenes de la cámara.

7. REFERENCIAS

- Blanco, P. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. En Carrillo, J; Estella, I; García, L (Eds.). *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, 188-205*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona
- Borgdorff, Henk, (2005) “El debate sobre la investigación en las artes”. Amsterdam School of the Arts: Países Bajos.
<https://es.scribd.com/document/279835961/BORGDORFF-El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>
- Buck-Moors, S. (1996). Estética e anestética: O "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. *Travesía*, 33, pp. 11
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>
- Claramonte, J. (2011) *Arte de contexto*. San Sebastián: Editorial Nerea, S. A
- Cuevas, E. (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio.
- Crimp, D. (2001) La redefinición de la especificidad espacial en Blanco, P; Claramonte, J; Carrillo, J; Expósito, M (Eds.). (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Servicio Cultural de la Universidad de Salamanca. pp.148
- Dewey (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Martínez M. (2017). Un lugar común. El proceso colaborativo desde mi experiencia como a/r/tografía. *Tercio Creciente*, págs. 117-130 DOI: 10.17561/rtc.n11.8
- Hernández F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85–118. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., & Bickel, B. (2006). The rhizomatic relations of a/r/tography. *Studies in Art Education*, 48 (1), 70-88
- Irwin, R. L. (2013) *Becoming A/r/tograph*. *Studies in Art Education*. Volume 54, (3) <https://doi.org/10.1080/00393541.2013.11518894>
- Romero, M. A. (2019). La investigación educativa desde el cuerpo. *Tercio Creciente*, 15, págs.7-20. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n15.1>
- Sánchez, S., Fernández, A. A. (2016). La intimidad como acto político. Sobre Grey Gardens y el cine autobiográfico de Chantal Akerman. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, (77-86).
- Valladares, M. G. (2015). Diálogo con mi cuerpo danzante: un ejercicio de reflexividad. *Tercio Creciente*, 7, págs. 25-28, <http://www.terciocreciente.com>

EL PATRIMONIO CULTURAL COMO RECURSO EDUCATIVO: APLICACIONES DE LA NUMISMÁTICA AL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

DIEGO MANUEL CALDERÓN PUERTA
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

El actual marco educativo y curricular, así como las necesidades sociales enmarcadas en un contexto de constante transformación, hace necesaria la inclusión de nuevas estrategias, herramientas y recursos que faciliten el proceso de enseñanza y aprendizaje. El uso de las fuentes materiales en las aulas de secundaria presenta una oportunidad para acercar a los alumnos al pensamiento hipotético-deductivo y a su vez, eliminar la tendencia a comprender y estudiar la historia como la memorización de la narrativa histórica (Sáiz, et al. 2018). El análisis de las fuentes históricas requiere que los alumnos desarrollen habilidades en argumentación y crítica. En este sentido, para Gómez & Prieto (2016), la formulación de hipótesis propias o la contrastación de otras ya existentes, dan una visión de la historia como una disciplina abierta, interpretable y que puede abordarse con cierta perspectiva.

El uso de las fuentes materiales en las aulas tiene como consecuencia inmediata la consolidación de habilidades comunicativas (Merkt, et al. 2017), extrayéndose de los objetos información que permite cotejar la veracidad, intencionalidad y finalidad de estos atendiendo a su contexto.

A pesar de todas las ventajas que se encuentran en la utilización de la cultura material a la labor didáctica, su incorporación presenta en la actualidad de algunas carencias. En palabras de Apaolaza & Echeberria, (2019) “la utilización de las fuentes históricas, su uso en el aula no

viene acompañado normalmente de los métodos históricos científicos necesarios para trabajarlas, sino que en los libros de texto siguen apareciendo con una función meramente ilustrativa o descriptiva, sin fomentar su utilización reflexiva”. En términos similares se pronuncian Coello & López (2018) para los que “Habitualmente, la utilización que se hace del patrimonio cultural como recurso educativo es claramente insuficiente, limitándose en la mayoría de los casos a la simple visita guiada, en la que, muy a menudo, el discurso depende única y exclusivamente del buen hacer del guía que los acompañe, convirtiéndose el profesorado en un simple espectador más”. De esta manera, la cultura material tiene una función principalmente decorativa como imagen de apoyo en los textos (Bel, et al. 2019), haciendo que los alumnos se acostumbren a trabajar principalmente con las fuentes escritas (Gómez, 2015).

La ausencia o la poca atención que reciben las fuentes materiales hace que estas sean atractivas para los alumnos, al poder realizar actividades que aumenten su curiosidad o empatía por la temática a estudiar. Esta afirmación se sostiene tras los trabajos realizados por Wineburg (2010), Prats (2011) o Gómez & Prieto (2016) entre otros.

El objetivo de este trabajo es analizar las posibilidades didácticas que ofrece la numismática para el aprendizaje de la historia. Para ello, se ha dividido el estudio en tres partes. En un primer momento, se van a exponer las ventajas del uso de los bienes históricos en la enseñanza, así como destacar los principales problemas de su integración en el currículum oficial y las actividades más utilizadas dentro del aprendizaje de la metodología histórica. Posteriormente, se hace un estudio sobre la potencialidad didáctica de las monedas, destacando su presencia en la mayoría de los periodos históricos, su accesibilidad, así como los diferentes temas que se pueden abordar mediante su análisis y estudio. Por último, se lleva a cabo una revisión bibliográfica de todas las iniciativas docentes que incluyen a las monedas como objeto de estudio, así como de las diferentes metodologías empleadas.

2. PATRIMONIO CULTURAL Y EDUCACIÓN

La incorporación de la cultura material a la metodología docente ha experimentado en los últimos años un avance considerable. En este sentido y tal como destaca López et al. (2015), han proliferado los congresos científicos sobre la temática, se han creado instituciones como la Sociedad Española para el Estudio del Patrimonio Histórico-Educativo, o se asiste al surgimiento de una nueva especialización conocida como es el museísmo pedagógico, entre otras iniciativas.

La inclusión del patrimonio cultural en la educación ha sido un proceso largo, en el que los bienes y manifestaciones culturales han pasado de tener un papel secundario (excursiones ilustraciones en libros, etc.) a formar parte de las estrategias educativas. Buen ejemplo de la afirmación anterior es la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/85, que presenta deficiencias en cuanto a la promoción educativa del patrimonio cultural (Santos, 2002), siendo necesario esperar hasta la promulgación del Plan Nacional de Educación y Patrimonio (2013) cuando se institucionaliza un marco regulatorio sobre la enseñanza del patrimonio en las aulas. No obstante, autores como Prats (2011) o Serrano (2016), sostienen que la presencia del patrimonio en el curriculum es aún escasa. Esta afirmación se sostiene en primer lugar, por el uso predominante de las fuentes arqueológicas en el estudio de la historia antigua, obviando buena parte de otros procesos históricos. En segundo lugar, el diseño de actividades se centra en comprender el conocimiento histórico que se desprende de las fuentes, obviándose la metodología arqueológica y sus objetivos. Finalmente, se detecta una falta de formación de los profesores en materia arqueológica por lo que se puede afirmar que no se aprovecha todo el potencial formativo de la arqueología (Meseguer et al. 2017).

A pesar de estos inconvenientes y tal como se ha destacado en la introducción, el patrimonio cultural presenta muchas posibilidades de desarrollo dentro del currículum oficial, dadas las necesidades de innovación docente que exige la sociedad. Tradicionalmente uno de los principales problemas en la enseñanza de la historia, ha sido su presentación desde una perspectiva posibilista. La exposición de los acontecimientos

históricos como una narrativa de hechos y fechas, ha generado en opinión de Fontal & Martínez, (2017) una concepción del pasado como un elemento lejano, difuso y con poca relación con el contexto histórico y social de la actualidad. El aprendizaje de la historia requiere de una participación activa y de una perspectiva crítica, permitiendo a los alumnos entender las relaciones causa y efecto (Carretero & Montanero, 2007).

La bibliografía existente coincide en señalar la potencialidad de los bienes culturales como recurso educativo. Ello se debe por su capacidad para introducir a los alumnos en el pensamiento hipotético-deductivo, y también por el carácter interdisciplinar de la ciencia arqueológica que facilita el desarrollo de rutinas de pensamiento, relacionando a la historia con otras ciencias presentes en el currículum académico (Egea & Arias, 2013).

Por otra parte, las fuentes materiales cuentan con un elemento motivacional intrínseco que, resulta atractivo para los alumnos al poder interactuar con objetos que tuvieron una funcionalidad o significación histórica. En este sentido, estudiar piezas históricas "que no se limitan a una narración cerrada sobre la Historia, sino que invitan a la investigación y al planteamiento de nuevas hipótesis, constituye otro de los grandes beneficios de la Arqueología en el proceso de enseñanza-aprendizaje" (Lacave, 2018).

Además, es necesario poner en evidencia que, muchos de los valores que se asocian al método arqueológico como la responsabilidad, el trabajo en equipo, la solidaridad o la tolerancia, que son esenciales para la formación de los alumnos y a su vez, sirven para reforzar su identidad colectiva (Serrano, 2016).

Todos estos factores que demuestran la importancia de la cultura material o arqueológica han sido destacados por Rivero et al. 2018 para quienes "el patrimonio arqueológico posee un gran valor histórico y cultural que debe ser transmitido a la sociedad, ya que nos permite aproximarnos a nuestro legado histórico y su contexto de un modo tangible a través de los bienes. Además debemos incluir en esta reconstrucción toda la diversidad que es extraída, de un conjunto arqueológico, la

parte visible y la invisible que no es revelada de forma directa por el yacimiento. Este patrimonio debe formar parte de la existencia y de las vivencias sociales de la ciudadanía, concienciando a las personas de su valor e importancia".

Las estrategias y actividades existentes para la introducción de estos bienes dentro de las aulas, así como mejorar la formación de los docentes, son diversas. En este trabajo, se van a tomar en consideración las enunciadas por Peña (2010):

Visitas guiadas: son una de las actividades más utilizadas dentro del ámbito educativo por su accesibilidad y tal y como destaca Cooper (1999), porque desarrollan la esfera cognitiva, afectiva y de conducta o comportamiento. La primera de ellas estimula el pensamiento de los estudiantes mediante actividades de memorización, de comprensión y empleo de ejercicios que permitan establecer relaciones de casualidad (Bitbrain, 2018). En lo que respecta a la segunda, facilita la inclusión de valores sociales y de identidad colectiva, reforzando la interacción de los alumnos con el medio que les rodea. La última esfera, permiten incrementar las habilidades de los estudiantes, así como mejorar las ya existentes mediante ejercicios prácticos o el aprendizaje basado en proyectos entre otros.

Talleres: facilitan la aplicación de los conceptos teóricos y la generación de nuevos conocimientos y destrezas. Así tal y como exponen Moyorik et al. (2018): "Los estudiantes necesitan construir sus propias respuestas, explicaciones, ideas y representaciones, necesitan conocer qué hicieron hombres y mujeres que los antecedieron, qué dificultades encontraron y cómo hicieron para superarlas, qué recursos obtuvieron de su medio ambiente para mejorar la calidad de sus vidas y qué creaciones culturales surgieron de dichas actividades y cómo fueron organizándose en torno a ellas".

Museos: las aproximaciones pedagógicas en los museos se han llevado a cabo de dos maneras. Carmona (2006), sostiene que frente a los museos sistemáticos en los que se exponen las piezas sin interacción con el público, los museos constructivistas basados en la teoría del aprendizaje que lleva el mismo nombre, proponen una mayor participación de los

visitantes que pasan de ser meros observadores a interactuar con las piezas, teniendo mayor libertad para obtener información.

Yacimientos, Centros de Interpretación y arqueositios: la existencia de un enorme patrimonio cultural tanto material como inmaterial, así como los esfuerzos por ponerlos en valor y difundirlos, propicia que sean de acceso sencillo y abordar distintas temáticas y períodos históricos. Tal y como resume Prego & Muñoz (2006): "...la abundancia de los museos y yacimientos arqueológicos, pone a distancias asequibles de casi todos los centros, la posibilidad de realizar visitas, incluso de reincidir con cierta frecuencia pudiendo en muchas ocasiones, alternar varios yacimientos. Estas posibilidades, bien planteadas y organizadas, pueden resultar sumamente atractivas para el alumnado de casi todos los niveles, al permitir estar en contacto con las fuentes reales de la historia".

Publicaciones: como se ha insistido con anterioridad, existen en la actualidad un número considerable de trabajos que desarrollan teorías, metodologías y proponen actividades, siendo una fuente de información y formación para los docentes.

Nuevas tecnologías: según De la Peña et al. 2015: "El desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha incrementado no solo las herramientas educativas, sino que ha transformado las estructuras de aprendizaje más tradicionales generando procesos de conocimiento novedosos y diferentes". A modo de ejemplo se pueden resaltar el museo Kremer que ha desarrollado el proyecto de realidad TKC Mighty Masters, con el que se enseña el patrimonio a alumnos o de la India, o el British Museum y sus reproducciones en 3D. Por tanto, el conocimiento del patrimonio cultural mediante el uso de nuevas tecnologías puede ser un elemento motivador para los alumnos al mismo tiempo que aumentan competencias esenciales como la digital o la conciencia de expresiones culturales (Grevtsova, 2016).

Exposiciones temporales de similar valor pedagógico al de los museos y visitas guiadas, exigen de una metodología docente abierta, que permita incluirlas en función a su relación con el currículum oficial o bien, por su potencialidad para incentivar valores sociales y destrezas.

Itinerarios turístico-culturales y rutas temáticas: la proliferación de estos recursos con un carácter principalmente turístico, hace que su existencia este muy extendida por muchas ciudades y municipios españoles. De este modo, permiten a los alumnos "...hacer un viaje en el tiempo aportándole soportes para contextualizar e interpretar cualquier época histórica con elementos diversos, como la reproducción y reconstrucción de las fuentes primarias. Este aprendizaje informal de tipo experimental facilita la adaptación de contenidos a cualquier tipo de perfil del destinatario, permitiendo mejorar la comunicación y fijar el conocimiento" (Imbert-Bouchard et al. 2013).

Por lo tanto, una vez que se han analizado las potencialidades, dificultades de aplicación y las principales estrategias de inclusión en el marco educativo, se puede afirmar que resulta necesario, que aumenten las investigaciones y la presencia de estos recursos en las aulas. Es por ello que, en los últimos años, se han venido desarrollando iniciativas que incorporan la cultura material a la didáctica como es el caso de la enseñanza a través de los cómics (Blay, 2015), el empleo de la publicidad de época (Apaolaza & Echeberria, 2019), el análisis de fuentes paleográficas (Ortega, 2019), fuentes arqueológicas (Gisbert, 2019) y como se verá en el apartado correspondiente, la numismática.

3. NUMISMÁTICA COMO RECURSO EDUCATIVO

El profesor Antonio Beltrán en su obra *Curso de Numismática* (1950) entiende a la numismática como una "ciencia autónoma, con carácter peculiar entre lo histórico-arqueológico y la histórica económica". Esta definición tiene un componente principalmente histórico, por lo que se va a destacar en este trabajo la definición de la Real Academia Española de la Lengua que la entiende como "Disciplina que estudia las monedas y medallas, principalmente las antiguas". Las monedas como elemento de la cultura material, supone un aporte importante de cara a la investigación histórica, por lo tanto, se deben tener en cuenta las siguientes particularidades:

- Es un documento primario: por lo tanto, son un reflejo contemporáneo de la sociedad que las acuña.

- Es un documento con carácter oficial: las monedas son acuñadas por el poder político, de modo que son una imagen del mismo y un instrumento de propaganda.
- Es un documento ubicable: las monedas suelen indicar en sus leyendas o iconografías sus lugares de procedencia, fecha de emisión y contexto histórico en el que se acuña (reinados, imperios, repúblicas, etc.)
- Es un documento continuo: Con carácter general al ser un objeto de uso cotidiano, su presencia es continua en la sociedad. De esta manera se deduce que las monedas se van acuñando sucesivamente a lo largo del tiempo dando lugar a series monetarias.
- Es un soporte móvil: las monedas, al ser intercambiadas por bienes y servicios, están en constante movimiento. Son por lo tanto un reflejo de las relaciones económicas y sociales.

Por lo tanto, se considera que el uso de la numismática como recurso docente en la educación secundaria es procedente por los siguientes motivos:

A) El uso de la moneda ha sido continuado desde su aparición en el siglo VII a.C por lo que su estudio ocupa una buena parte de la historia. Por este motivo los docentes pueden explicar cualquier temario del currículum oficial mediante las monedas, analizando el papel que han tenido para la sociedad presentando la información que se deriva del estudio de las partes de la moneda.

B) La didáctica de la historia ocupa aspectos tales como la política, la ideología, la economía, la religión, el arte o la tecnología. Con el estudio de las monedas los docentes pueden explicar estos aspectos de una forma sencilla así, si queremos explicar la política en el imperio romano analizamos el anverso de la moneda para observar el busto del emperador junto con los motivos imperiales. Si por el contrario estamos estudiando la economía en la época de la monarquía hispánica, podemos hacer referencia al resellado de las monedas para aumentar su valor y por tanto la inflación. En otro sentido, al explicar a los alumnos la

vinculación iglesia-estado haremos referencia a la leyenda “Por la gracia de Dios” tan utilizada en la numismática española en época contemporánea. La tecnología también está presente en la fabricación de monedas por lo tanto, podemos hacer la comparativa de la forma de acuñación de las monedas antes y después de la Revolución Industrial. Si por otra parte se enseña a los alumnos las ideologías del siglo XX, se pueden presentar monedas acuñadas durante el III Reich o la URSS e investigar la simbología.

Todo lo expuesto anteriormente son ejemplos de cómo se pueden utilizar las monedas para impartir las cuestiones esenciales en historia, con la observación de las piezas, el docente obtiene información de cualquier moneda perteneciente al periodo de la unidad didáctica que quiera impartir.

C) Al ser un objeto cotidiano, las monedas, han sido acuñadas en grandes cantidades. Por lo tanto, esta producción en masa facilita el acceso y la disponibilidad de piezas para su estudio en las aulas. Este requisito es fundamental para poder llevar a la práctica las aplicaciones didácticas, ya que, si se miran los catálogos de coleccionismo, se observa que muchas de las piezas son tan comunes que su precio de mercado es casi simbólico. Por lo tanto, si se seleccionan las piezas atendiendo a la información histórica y su precio, es una actividad bastante asequible para cualquier centro educativo. Además, se aumenta el patrimonio didáctico del centro.

D) Las monedas son un producto de la sociedad, por lo tanto, es una forma de entender las relaciones sociales. En este sentido las monedas no han tenido la misma consideración para cada sociedad o para cada periodo histórico. El nacimiento de la moneda se produjo con el fin de facilitar las transacciones económicas, esta es la principal función del dinero tanto en sus orígenes como en la actualidad. No obstante, hay aspectos que han evolucionado a lo largo de las diferentes etapas históricas, otros que se han mantenido y algunos que han desaparecido.

Una de las funciones históricas de la moneda desde su aparición hasta tiempos recientes, era la de servir como valor refugio. La moneda tenía un valor nominal asignado en función del metal precioso y el peso que

tuviera, explicando esto último, la confianza social en el dinero. Esta relación entre cantidad y calidad del metal precioso con la moneda se mantiene hasta 1971 cuando se abandona el patrón oro.

El hecho de que la confianza actual en el dinero no dependa del metal, explica los grandes avances económicos y la magnitud de los mercados y transacciones económicas actuales.

Las monedas, además, han tenido una importante misión religiosa en todas las sociedades y periodos históricos en el que han sido acuñadas. Desde sus orígenes han representado a divinidades, cultos y lugares religiosos visibles en los anversos y reversos de las monedas y en sus leyendas. La presencia de la religión en la numismática será cuestionada durante la reforma protestante (se elimina la representación de divinidades, aunque se las sigue aludiendo en las leyendas) y sobre todo, durante la revolución francesa (las referencias religiosas se pierden completamente de las acuñaciones). Desde el siglo XIX hasta la actualidad, la función religiosa ha ido perdiendo peso en el mundo occidental, aunque aún sigue estando presente en monedas como el dólar (mediante la leyenda “in god we trust”).

El uso de la moneda como medio de propaganda se ha mantenido inalterable desde sus orígenes hasta la actualidad. Así el numerario se nos presenta como un símbolo de poder político, ideológico y religioso. Como elemento propagandístico del poder de una sociedad podemos hacer referencia al uso preferente en las transacciones en el Mediterráneo del Tetradracma durante el imperio ateniense (publicitándose los símbolos de Atenea como patrona de la ciudad) y sobre todo durante el Imperio Romano y el predominio del denario reflejo del poder económico de Roma y de su emperador. Tras la caída del imperio romano, la crisis económica limita el uso de la moneda y por lo tanto su poder propagandístico. No obstante, la representación del poder político y religioso seguirá presente en las acuñaciones.

El descubrimiento de América tiene como consecuencia el surgimiento del imperio español. Las acuñaciones de la monarquía hispánica y posteriormente la monarquía borbónica hará de la moneda hispánica un referente para el comercio internacional, publicitando a una forma de

gobierno, una religión y a un poder que se expandió por amplias zonas de la tierra. Posteriormente en los siglos XIX y XX, el poderío de países anglosajones como Inglaterra y actualmente EEUU causará que su moneda sea la predominante en los mercados internacionales. Esta breve explicación pone de manifiesto que el uso predominante de una moneda depende del grado de poder del gobierno que las acuña y por lo tanto, el poder propagandístico y el poder político van de la mano en la numismática.

El uso de la moneda y el dinero ha generado una importante abstracción en los últimos años debido al avance de las nuevas tecnologías. Desde la eliminación del patrón oro y la creación de nuevas formas de pago como tarjetas de crédito y prepago, el uso de la moneda ha experimentado un notable cambio. Así ya en países como Finlandia o Suecia la mayoría de las transacciones se realiza sin dinero físico (potenciado este hecho por las políticas económicas de sus respectivos gobiernos) mientras que, en otras zonas como España o sur de Europa, los pagos se realizan principalmente en efectivo. Esto explica la mejor disposición de algunas sociedades para adaptarse a los nuevos tiempos.

Por último, se debe tener en consideración el hecho de la disponibilidad de piezas para su uso por parte de los centros. En este sentido, autores como Hernández (2002) consideran que los centros necesitan crear su propia colección de objetos antiguos o reproducciones, mientras que, por otro lado, el avance de las nuevas tecnologías y la digitalización de las colecciones públicas, han mejorado la accesibilidad de los recursos históricos (Prats & Albert, 2004).

2.1. INICIATIVAS SOBRE LA APLICACIÓN DE LA NUMISMÁTICA EN LAS AULAS

A pesar de la presencia cada vez mayor de las fuentes materiales y el patrimonio cultural dentro de los centros educativos, la bibliografía sobre el uso de la numismática en la educación resulta todavía escasa. La primera actividad didáctica sobre numismática a la que se ha podido tener acceso, es la que propuso Quintanilla et al. 1995. La misma se enmarca en el programa de introducción del Museo Arqueológico de Asturias en el programa educativo de los centros. La metodología de

estudio propuesta por este autor fue la creación de una serie de fichas didácticas en las que los alumnos, describían y contextualizaban diversas piezas arqueológicas (entre ellas monedas). De este modo, se pretendía motivar a los alumnos en las visitas y por otro lado, potenciar su capacidad de análisis.

Para encontrar nuevos trabajos publicados se debe esperar al siglo XXI, con la metodología de innovación docente diseñada por Balda (2012), para grupos de alumnos de 1º y 4º de la ESO. En su trabajo la aproximación a las monedas se hace desde un planteamiento inductivo (análisis de la pieza, descripción del objeto, comparación con otras piezas y cronología), para con posterioridad, proceder al método deductivo (estudio del estilo, de la iconografía y leyendas, funcionalidad y valor). Acto y seguido, aplica técnicas de aprendizaje cooperativo para analizar las monedas desde principios del siglo XX hasta la guerra civil. Se observa, por tanto, una metodología muy elaborada en la que, las monedas se analizan dentro de su contexto histórico y se contrasta su significado económico y social con noticias actuales sobre la ilegalización del dinero republicano tras la guerra civil.

Otra de las publicaciones que se va a tener en cuenta en este trabajo es la realizada por Hernández y Rojo en 2012. Estos autores, diseñan un taller de arqueología experimental sobre el mundo funerario en época romana. La numismática en esta actividad se introduce de manera complementaria a la epigrafía, la cerámica y otros elementos de la cultura material, dentro de una simulación de excavación arqueológica. En el desarrollo del taller se utilizan además del trabajo cooperativo, herramientas y metodología arqueológica, cuya finalidad es afianzar los conocimientos de los alumnos, introducirlos dentro del pensamiento hipotético-deductivo.

Debe incluirse en este apartado la que, hasta ahora, es la única experiencia didáctica aplicada en educación primaria, propuesta por López & Pastor (2014). Se realiza en este trabajo una actividad grupal cuya finalidad tomen conciencia entre las diferencias conceptuales de los términos valor y precio. Para alcanzar este fin, tras una clase magistral en la que se explica la historia del dinero y con posterioridad, se lleva a cabo un taller de creación de dinero utilizando materiales diversos. Los

autores pretendieron que los alumnos entendieran el uso del dinero es diferente en función del contexto social e histórico.

Una experiencia más reciente es la aportada por Gómez & Prieto (2016). Estos autores plantean en un grupo de 4 de la ESO el aprendizaje de las características del antiguo régimen, utilizando el aprendizaje basado en problemas (ABP) y el trabajo cooperativo. En este sentido, se entrega a los alumnos monedas reselladas de cobre, así como de otros valores, para entender las condiciones de vida de la época. Los resultados del estudio valoran la actividad de manera muy positiva, ya que se demuestra que los alumnos hicieron una importante labor de síntesis, relacionando diferentes fuentes históricas.

El último trabajo del que se tiene constancia es el Ortiz (2019), en el que se analizan monedas del reinado de Juan Carlos I, para el estudio de la historia contemporánea y los cambios económicos y sociales acaecidos desde el fin de la dictadura hasta la inclusión de España en la Unión Europea. Una vez más, se emplea el aprendizaje cooperativo, que combina el análisis de monedas con el de otras fuentes (textos, fotografías, mapas, etc.). Al igual que en la investigación anterior, el autor concluye que, las monedas sirvieron para mejorar la formación de los alumnos e incrementar su motivación.

3. CONCLUSIONES

En este artículo se ha puesto de manifiesto que a pesar de que el patrimonio cultural es un elemento que, como expresión de una sociedad y contexto histórico concreto, es una fuente de información muy rica, su presencia en la educación reglada esta aun en una fase de desarrollo. A lo largo del tiempo, y muy especialmente, en los últimos años, se han llevado a cabo multitud de estudios y propuestas didácticas que, han ido introduciendo los bienes patrimoniales en los planes de estudio, con el fin de proporcionar una formación más global, que desarrolle competencias sociales y teórico-prácticas. La numismática como se ha dicho con anterioridad, al ser elementos de la vida cotidiana, que engloban diferentes contextos históricos y sociales, además de su fácil acceso de manera física como digital, puede ser objeto de estudio en las aulas. Los

diversos estudios mencionados elaboran metodologías que facilitan el aprendizaje de la historia gracias a la flexibilidad y amplitud temática (religión, economía, sistemas de gobierno, etc.). No obstante, del estudio de los mismos se concluye la escasez de trabajos realizados, la poca participación de instituciones y organizaciones públicas, así como la falta de interdisciplinariedad de las propuestas. Los pocos trabajos publicados, hace que sea necesario plantear una mejor formación del profesorado en numismática, que les permita poner en relación su actividad docente con el currículum oficial. Todo ello debe tener en cuenta las necesidades de los alumnos, el contexto educativo y la importancia de incluir las nuevas tecnologías junto a recursos más tradicionales.

Como se ha dicho, se detecta una falta de participación de las instituciones públicas que, desde nuestro punto de vista, podría solucionarse con una política de préstamo a los centros de piezas en depósito, o bien mediante la propuesta de talleres que pongan en contacto a los alumnos con las piezas.

Así mismo, se detecta una falta de interdisciplinariedad en las metodologías de las publicaciones, abordándose el estudio de la numismática principalmente desde las ciencias sociales (geografía e historia). Ello hace que no se aproveche el potencial de las monedas, al no abordarse desde otros puntos de vista como el del lenguaje (análisis de escritura grecolatina), o el de la innovación tecnológica (comparativa de los procesos de fabricación) entre otras.

Las debilidades aquí señaladas podrían ser solventadas con el aumento de la formación de los alumnos en patrimonio cultural desde edades tempranas, lo que facilitaría el diseño de más investigaciones.

A pesar de todas estas observaciones, el valor de la numismática como recurso educativo, así como el de los trabajos aquí brevemente explicados, reside en que introducen, aunque de manera incipiente, estos objetos en las aulas, se diversifican las actividades y métodos didácticos y se mejora la iniciación de los alumnos en el método científico. Por otra parte, se ayuda a los estudiantes a comprender el valor del patrimonio cultural como un elemento necesario, reforzando su identificación con el medio y la sociedad en la que viven, además de aumentar su interés

por interpretar la historia relacionándola con sus conocimientos previos y por los aportados en otras materias.

4. REFERENCIAS

- Apaolaza, D., & Echeberria, B. (2019). Haciendo Historia: fuentes primarias y metodologías activas para trabajar el pensamiento histórico en Secundaria. ENSAYOS. Revista De La Facultad De Educación De Albacete, 34 (1), 29-40.
- Balda, M. B. (2012). La moneda, el objeto como recurso didáctico en las Ciencias Sociales. Universidad de La Rioja.
- Bel, J.C., Colomer, J.C., & Valls, F. (2018). Alfabetización visual y desarrollo del pensamiento histórico: actividades con imágenes en manuales escolares. Educación XXI, 22 (1), 353-374.
- Beltrán, A. (1950). Curso de Numismática. Editorial Copysa.
- Bitbrain. (2018). Las 5 actividades de estimulación cognitiva para niños. Recuperado de <https://www.bitbrain.com/es/blog/estimulacion-cognitiva-ninos-adolescentes>
- Blay, J.M. (2015). Dibujando la historia: El cómic como recurso didáctico en la clase de historia. Supervisión 21: revista de educación e inspección, 3.
- Carmona, A. (2006). Los Museos como instrumentos educativos. Cultura 20, 20, 13-30.
- Carretero, M., & Montanero, M. (2007). Teaching and learning History: Cognitive and cultural aspects. Culture and education, 20(2), 133-142.
- Coello Gaviño, S., & López Sánchez, J. A. (2018). Las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio como optimizadoras de la gestión turística. International Journal of Information Systems and Tourism (IJIST), Vol. 3 (2), 19-28.
- Cooper, J. M. (1999). Estrategias de enseñanza. Guía para una mejor enseñanza. México: Limusa Noriega Editors.
- De la Peña, E., Hidalgo, G. C., & Palacios, G. A. J. (2015). Las nuevas tecnologías de la comunicación en el ámbito del patrimonio cultural. Madrid industrial, itinerarios. Un ejemplo de m-learning aplicado al patrimonio industrial. Revista Tecnología, Ciencia y Educación, 2, 51-82.
- Egea Vivancos, A., & Arias Ferrer, L. (2013). IES Arqueológico. La arqueología como recurso para trabajar las competencias básicas en la educación secundaria. Clío, 39,

- Fontal, O., Ibáñez, A., Martínez, M. & Rivero, P. (2017). El patrimonio como contenido en la etapa de Primaria: del currículum a la formación de maestros. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 20(2), 79- 194.
- Gisbert, A. G. (2019). La arqueología virtual como herramienta didáctica y motivadora. *Tecnología, Ciencia y Educación*, 13, 119-147.
- Gómez Simao, A.C. (2015). Repensando a evidencia histórica na construção do conhecimento histórico. *Diálogos*, 18 (1) .181-198.
- Gómez, C., & Prieto, J. A. (2016). Fuentes primarias, objetos y artefactos en la interpretación de la historia. Diseño y evaluación de un taller de numismática en Educación Secundaria. *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 31, 5-22.
- Grevtsova, I. (2016). Tendencias del uso de las tecnologías móviles en espacios urbanos: m-learning y patrimonio cultural. *Boletín IAPH*, 90, 132-151.
- Hernández, F. X. (2002). *Didáctica de las ciencias sociales, Geografía e Historia*. Grao.
- Hernández, F. X., & Rojo, M^a. C. (2002). *Museografía didáctica e interpretación de espacios arqueológicos*. Barcelona: Trea.
- Imbert-Bouchard, D., Llonch, N., Martín, C., & Osácar, E. (2013). Turismo cultural y apps. Un breve panorama de la situación actual. *Her&Mus: heritage & museography*, 13, 44-54.
- Lacave, A. (2018). *La Arqueología en la Educación: propuesta didáctica para el estudio de la geografía y la historia de Canarias a través de un yacimiento arqueológico*. Universidad de Las Palmas.
- López, J. D., Martínez, M.J., Moreno, P. L., & Sebastián, A. (2015). Patrimonio, cultura material e innovación docente: Propuestas y experiencias. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 26, 89-120.
- López, M., & Pastor, R. (2014). El precio y el valor: un acercamiento al dinero y la moneda en Educación Primaria. En Grañeda Miñón, P. *Patrimonio numismático y museos: Actas XV Congreso Nacional de Numismática*, Madrid, 28-30 de octubre de 2014, 709-724.
- Meseguer Gil, A.J., Arias Ferrer, L., & Egea Vivancos, A. (2017). El patrimonio arqueológico en los libros de texto de Educación Secundaria. *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, (33), 65-82.
- Merkt, M., Werner, M., & Wagner, W. (2017). Historical thinking skills and mastery of multiple document tasks. *Learning and Individual Differences*, 54, 135- 1148.

- Moyorik, A., Zabaleta, A., Zabaleta, O.M., & Zabaleta, R. (2018). Talleres de arqueología aplicados en la educación. *Journal of business and entrepreneurial studies: JBES*, N°. Extra, 54-72.
- Ortega, J. I. (2019). ¿Es viable un taller de paleografía en educación primaria? La utilización de las fuentes históricas en el aula. *Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación*, 18, 35-47.
- Ortiz, A. M. (2019). La moneda, un reflejo de la historia. Universidad de Jaén. Trabajo de Fin de Máster.
- Peña, A. (2010). La didáctica del patrimonio arqueológico en el marco educativo de Cantabria. *Catedra Nova*, 29, 251-280.
- Prats, M., & Albert, J.M. (2004). Enseñar utilizando Internet como recurso. *Iber: Didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, 41, 8-18.
- Prats, M. (2011). Geografía e historia: investigación, innovación y buenas prácticas. Grao.
- Prego, A., & Muñoz, R. (2006). La didáctica del museo y del yacimiento arqueológico. *Marq, arqueología y museos*, 1, 169-181.
- Quintanilla, L.D., Prendes, N., & Fernández, J.C. (1995). Aproximación al Museo Arqueológico de Asturias: hojas didácticas. Primer ciclo de la ESO. Ayuntamiento de Oviedo.
- Rivero, P., Fontal, O., Martínez, M., & García, S. (2018). La educación patrimonial y el patrimonio arqueológico para la enseñanza de la Historia: el caso de Bilibis. *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 33(1) 23- 37.
- Sáiz, J., Gómez, C.J., & López, R. (2018). Historical thinking, causal explanation and narrative discourse in trainee teachers in Spain. *Historical Encounters: A journal of historical consciousness, historical cultures, and history education*, 5(1), 16-30.
- Santos, J. A. (2002). Algunas observaciones sobre la actual legislación española de patrimonio arqueológico. *Iberia: Revista de la Antigüedad*, 5, 7-20.
- Serrano Luque, E. (2016). La enseñanza de Ciencias Sociales a través de la Arqueología. Visita didáctica al yacimiento de Clossos de Can Gaià. (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de las Islas Baleares).
- Wineburg, S. (2010). Historical Thinking and other Unnatural Acts. *PhiDeltaKappan*, 92 (4), 81-94.

UN EJERCICIO PARA ACERCAR LA EPIGRAFÍA AL ALUMNADO: CREAR UNA INSCRIPCIÓN FUNERARIA

ANDONI LLAMAZARES MARTÍN
Universidad del País Vasco (EHU/UPV)

1. INTRODUCCIÓN

La epigrafía es una de las principales fuentes para el estudio del mundo antiguo, y muy a menudo se afirma que es la principal de las fuentes directas, ya que la información que contienen nos viene dada, generalmente, por los propios actores a los que afecta la inscripción, sin intermediarios. Entre los miles de inscripciones de las que disponemos, las más numerosas en lengua latina son, sin duda, las funerarias. Sin embargo, a veces resulta a los alumnos una tarea demasiado repetitiva y superficial el estudio de estas inscripciones, debido a su carácter formulario. Da la impresión de que estas piezas fueron producidas casi en serie, y la falta de originalidad resulta tediosa a los estudiantes, que difícilmente aprecian el valor de cada texto. Es necesario explicar apropiadamente provocarles cierta empatía para que entiendan las razones que llevaron a los autores de estas inscripciones a erigirlas siguiendo estos modelos, en un claro intento de mantener viva la memoria de su existencia.

En este artículo explico un método con el que el alumnado puede desarrollar la empatía necesaria para situarse emocionalmente en la situación de los hombres y mujeres que produjeron estos documentos. Aunque en la antigüedad era común encargar estas inscripciones aún en vida, se propone hacer una inscripción para un familiar, algo mucho más acorde a las tradiciones actuales y que, en cualquier caso, también estaba ampliamente extendido en época clásica. Los parámetros que propongo tener en cuenta permiten explicar algunas de las características que cotidianamente encontramos en la epigrafía funeraria. Se trata

de los gastos asociados a la inscripción, su colocación en el espacio, y el contenido del texto de la misma.

2. GASTOS DE LA INSCRIPCIÓN

En primer lugar, los alumnos deben comprender que la producción de una inscripción suponía un considerable gasto económico (o más bien una inversión, a partir de las creencias propias de los griegos y romanos). Resulta bastante complicado establecer cuál era la proporción de la población que tenía la posibilidad financiera de acceder a un funeral “completo”, que incluyera una inscripción funeraria. Es extremadamente difícil determinar cuáles eran los ingresos de una familia media en la antigüedad, e incluso el término mismo de “clase media” resulta cuanto menos polémico. No existe una antigüedad clásica, sino varias, con sus particularidades geográficas y cronológicas, que conllevan notables diferencias de urbanismo, acceso a productos, tradiciones, etc. Todos estos elementos afectaban al precio final del funeral, y más concretamente al de cada concepto de este, siendo las inscripciones funerarias uno más de esos conceptos.

Como vemos, establecer un coste económico aproximado para una inscripción no es una tarea sencilla, aunque sí es necesaria para entender hasta qué punto los antiguos valoraban estas piezas. Un ejemplo apropiado es el de la Atenas clásica, de los siglos V-IV a. C. Resulta bastante útil debido al alto grado de urbanismo de la ciudad (algo generalmente compartido con la mayoría de la sociedad española actual), y a la existencia de un mercado desarrollado en la misma. Esto implicaba que existían en Atenas tanto material, como productores de inscripciones y consumidores de las mismas en bastante abundancia. Por otro lado, en su época era la ciudad con una presencia más notable de profesionales liberales y comerciantes y, en definitiva, los que podríamos considerar una clase media. Por tanto, no es de extrañar que en Atenas la cultura epigráfica estuviera extendida, ya que había posibilidades para su producción y también para su uso (cuanta mayor densidad de población, mayor número de potenciales lectores de las inscripciones).

En cuanto a los ingresos de los atenienses, disponemos de distintos tipos de fuentes que aportan informaciones no siempre coincidentes, aunque en general podemos considerar que la mayoría de los cabezas de familia atenienses de clases humildes dispondrían unos ingresos diarios de entre $\frac{1}{2}$ y 2 dracmas.⁴⁹⁷ Estas cifras no son inamovibles, ya que representan salarios exclusivamente públicos, siendo nuestro conocimiento del sector privado muy escaso. Loomis aporta en su obra todas las referencias conocidas a salarios en esta época, y la mayoría de las profesiones de baja cualificación recibían una remuneración en esa horquilla, aunque las cifras podían variar cronológicamente.⁴⁹⁸ Aceptando la cifra de una dracma diaria como aproximativa, el ateniense medio podría aspirar a un salario anual de 365 dracmas, aunque teniendo en cuenta días de descanso, fiesta... puede que una cantidad más aproximada a 300-320 dracmas sea más realista.

El sueldo medio en España (2019, INE) se sitúa en 24395,98 euros brutos, lo que supone poco más de 2000 euros mensuales. Siguiendo esta correspondencia, los alumnos deben considerar el gasto mínimo para un funeral clásico de 8000 euros, lo cual incluiría una modesta inscripción. Si desearan una pieza más elaborada, larga o decorada, o una colocación de esta en un entorno privilegiado (recordemos que el objetivo de las inscripciones es que sean leídas, y para ello una colocación en primera línea del camino era preferente), el precio se multiplicaría, y podemos proponer, como equivalente a los 500 dracmas mencionados por Platón, unos 35000 a 40000 euros. Estas cifras permiten, en primer lugar, reflexionar sobre la envergadura de la inversión y las capacidades de cada uno para acometerla.

⁴⁹⁷ Burford, 1972, p. 138; Gallo, 1987, p. 47. De hecho, tradicionalmente se ha considerado que el salario estandarizado era de 1 dracma al día.

⁴⁹⁸ Loomis, 1998. Entre los trabajadores mencionados aparecen los constructores del Erecteion, varias magistraturas (una dracma diaria), la asistencia a la asamblea ($\frac{1}{2}$ dracma), los trabajadores de la administración y de la construcción en Eleusis (entre 1 y $2\frac{1}{2}$ dracmas diarios), y los soldados y marineros de Atenas (entre $\frac{1}{2}$ y 2 dracmas).

3. COLOCACIÓN DE LA INSCRIPCIÓN EN EL ESPACIO

En segundo lugar, los alumnos deben decidir dónde preferirían colocar estas inscripciones funerarias. Aunque en este aspecto también existían variaciones considerables, es innegable que un gran número de epitafios buscaban una gran publicidad (sobre todo a finales de la República y durante el Alto Imperio, la época romana clásica), lo que implicaba que las necrópolis se situaran en las afueras de las ciudades, a lo largo de los caminos de entrada, y de cara a la carretera, para que el texto fuese accesible para los transeúntes.⁴⁹⁹ Existían mausoleos colectivos, familiares, en los que el viandante solamente podía leer la inscripción de la entrada en la que se especificaba el propietario de la estructura, mientras que los epitafios propiamente dichos se encontraban en el interior. Esta dinámica se acentuó sobre todo a partir de finales del siglo II, cuando la decoración de las tumbas se enriqueció, sobre todo, en las partes inaccesibles al público anónimo, para consumo limitado de los familiares.⁵⁰⁰ Sin embargo, la gran mayoría de las inscripciones funerarias de las que disponemos participan de una tradición más inclusiva, en la que se pretende, como se ha mencionado, maximizar la publicidad del mensaje.

Las tradiciones actuales son diferentes, con cementerios expresamente creados para depositar a los fallecidos, aunque ciertamente en las últimas décadas su valor para la sociedad parece haberse reducido, y la inhumación está en claro retroceso al tiempo que las visitas a cementerios son cada vez más raras. Esta discrepancia no facilita la labor comparativa en esta parte del ejercicio. Por ello, en este ejercicio propongo que los alumnos consideren la inscripción como un texto para honrar al difunto, y no necesariamente para señalar la localización del cuerpo, aunque ciertamente esta no fuera la práctica en la antigüedad. Intento con esta variación poner en valor el factor publicitario de las piezas, que lamentablemente no se consigue hoy en día en los cementerios tradicionales. Pido a los estudiantes que busquen en su propia zona algún lugar que recoja los requisitos equivalentes a los del mundo clásico: que

⁴⁹⁹ El fenómeno conocido como Gräberstraßen (Hesberg y Zanker, 1987).

⁵⁰⁰ Beltrán Lloris, 2015, p. 95-96.

estén en una zona visible para ser leídos de forma casual, aunque sin obstaculizar el tránsito o el urbanismo, como en parques y paseos a las afueras de las zonas urbanas, por ejemplo.

4. ELABORACIÓN DEL TEXTO

En el momento en que el alumno haya considerado la importancia, a efectos del gasto económico, de esta pieza (habiendo hecho un presupuesto), y decidido en qué emplazamiento colocarla, debe valorar qué incluir en el texto. Hemos decidido que la pieza estará dedicada a algún familiar cercano, una modalidad corriente en la antigüedad grecorromana (a pesar de que habitualmente los individuos prepararan sus propias inscripciones aún en vida).

Con el presupuesto limitado que contarían, las piezas se completarían con inscripciones más básicas, que en la antigüedad presentaban, por ejemplo, la fórmula *D(is) M(anibus) s(acrum)*, el nombre del fallecido en dativo (raramente en genitivo), y posiblemente su edad, la superficie de la parcela del entierro, u otros datos.⁵⁰¹ En la actualidad, esto se traduciría en la inicial del nombre propio, el apellido, y una fórmula como RIP o DEP, por lo menos. A partir de ahí, el alumno es libre de hacer añadidos, de forma limitada en el espacio epigráfico, que puedan ofrecer alguna información adicional, que es lo que interesa de este ejercicio. Al entender que el espacio de redacción es muy limitado, deberán escoger atentamente las palabras o fórmulas con las que representarse a sí mismos o al familiar difunto. ¿Qué tipo de información priorizan para añadir y que sea conocido por los transeúntes? Aquí cada alumno debe meditar sobre qué datos o características consideran más apropiadas o relevantes, qué parte desearían que se recordara: su edad, sus relaciones familiares, su formación académica o currículum profesional, sus intereses, sus rasgos físicos o emocionales, sus ambiciones, su origen, etc. Debido al reducido espacio de la inscripción, resulta imposible incluir todo, así que es necesario que la presentación sea concisa y directa. La repetición y el uso de fórmulas permitiría reconocer el

⁵⁰¹ Salomies, 2015, p. 166.

mensaje incluso a individuos no alfabetizados en la antigüedad,⁵⁰² además de facilitar el trabajo de los productores de inscripciones.

Este punto del ejercicio es probablemente el más importante, en el que el alumno debe ser más original y en el que el objetivo de humanizar las piezas epigráficas romanas debería alcanzarse. Los autores de estos epígrafes deben realizar una reflexión sobre cómo desean representarse a sí mismos y a sus familiares a lo largo de la historia, qué mensaje desean transmitir a infinidad de personas a las que nunca han conocido, durante generaciones, y qué idea les gustaría que obtuvieran a partir de la lectura del epitafio, el único documento al alcance para acceder a un conocimiento mínimo del fallecido y el dedicante de la inscripción. ¿Desean presentarse como personas de familia, como profesionales, como gente de cierto estatus en su propia comunidad, subrayando algún logro alcanzado, etc.? Asimismo, resulta igualmente constructivo realizar una comparativa colectiva entre los estudiantes para comprobar que cada uno tiene prioridades o enfoques ligeramente diferentes, y que ello explica las pequeñas divergencias contrastables en la epigrafía clásica.

6. CONCLUSIONES

En definitiva, mediante este ejercicio se pretende que los alumnos puedan establecer cierta empatía con los autores de las inscripciones clásicas, entender sus motivaciones, sus códigos y sus limitaciones. Aunque sea difícil establecer una conexión de carácter religioso o espiritual, sí es más asequible el entendimiento del trasfondo humano y secular de estas piezas, como artefactos que pretenden conservar la memoria de una persona, y de su propia proyección hacia las generaciones futuras, quienes nunca conocieron personalmente al individuo autor de la inscripción. Al mismo tiempo, los alumnos deberían interiorizar que estas piezas, a pesar de su carácter formulario y repetitivo, esconden una realidad muy personal y privada, además de una inversión económica considerable.

⁵⁰² Cooley, 2012, p. 307-309.

7. REFERENCIAS

- Beltrán Lloris, F. (2015). Latin Epigraphy: the main types of inscriptions. En C. Bruun y J. Edmonson (Eds.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* (pp. 89-110). Oxford University Press.
- Burford, A. (1972). *Craftsmen in Greek and Roman society*. Cornell University Press.
- Cooley, A. E. (2012). *The Cambridge Manual of Latin Epigraphy*. Cambridge University Press.
- Duncan-Jones, R. (1974). *The Economy of the Roman Empire: Quantitative Studies*. Cambridge University Press.
- Gallo, L. (1987). Salari e inflazione: Atene tra V e IV sec. a.C, *Annali della Scuola Normale di Pisa, serie III*, 18, 19-63.
- von Hesberg, H. y Zanker, P. (Eds.) (1987). *Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung, Status, Standard*. Verlag der bayerische Akademie der Wissenschaften.
- Loomis, W. T. (1998). Wages, Welfare Costs, and Inflation in Classical Athens. *University of Michigan*.
- Nielsen, T. H., Bjertrup, L., Hansen, M. H., Rubenstein, L., Vestergaard, T. (1989). Athenian Grave Monuments and Social Class. *Greek Roman and Byzantine Studies*, 30, 411–20.
- Oliver, G. J. (2000). Athenian Funerary Monuments: Style, Grandeur, and Cost. En G. J. Oliver (Ed.), *The Epigraphy of Death. Studies in the History and Society of Greece and Rome* (pp. 59-80). Liverpool University Press.
- Salomies, O. (2015). The Roman Republic. En C. Bruun y J. Edmonson (Eds.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy* (pp. 153-177). Oxford University Press.

APROXIMACIÓN DIACRÓNICA A LAS IMÁGENES DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA DURANTE LA ÉPOCA MODERNA

YASMINA PANISELLO FERRÉ
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

La representación de la Virgen del Rosario surge de la necesidad de materializar el mensaje de la encarnación del Verbo que se manifiesta en la recitación del rosario, cuya estructura final se debe a las influencias de la Orden Cisterciense y Cartujana entre los siglos XI y XIII en Colonia remontando su origen en el siglo XII, cuando los legos la empleaban para poder seguir las plegarias de los monjes que cantaban durante el Oficio Divino, surgiendo a raíz de ello un instrumento elaborado con una cuerda, nudos o granos ensartados cuyos extremos más tarde se unirían rematándose por una cruz o medalla. Asimismo, la tradición de vincular a Santo Domingo de Guzmán con el Rosario se le atribuye al fraile dominico Alano de Rupe (Menasque, 2017), quien en una visión contempló a la Virgen del Rosario entregando el Rosario a dicho Santo con la finalidad de difundirlo por toda la cristiandad. Este relato se propagó rápidamente hasta llegar a transformarse en una creencia popular, objeto principal de la literatura devocional y en arte (Labarga, 2003).

Una oración fácilmente accesible, de fácil uso para los doctos e indoc-tos dedicada a la veneración de la Santísima Virgen repitiendo el saludo del arcángel por 150 veces, interponiendo cada diez rezos un padre-nuestro seguido de la meditación de los misterios de la Salvación

(Labarga, 2003). El *psalterio mariano*⁵⁰³ tuvo una pronta expansión alcanzando el apoyo de los Papas. En el año 1479 Sixto IV por bula aprobaba el rezo del rosario en toda iglesia universal concediendo el privilegio a los dominicos de predicar y difundir la oración exclusivamente en las cofradías del Rosario (Labarga, 2003), consolidándose en el año 1569 por el papa Pío V en la bula *Conserverunt romani Pontifices*, que normalizaba y fijaba definitivamente el rezo del Rosario (Menasque, 2013). Y finalmente, alcanzó a popularizarse en el año 1571 con el triunfo de las fuerzas navales cristianas sobre los turcos en la batalla de Lepanto, un acontecimiento sacro y decisivo en la universalización de la devoción, llegando a conceder el papa Gregorio XIII el privilegio de celebrar la festividad de Nuestra Señora del Rosario o la Virgen de la Victoria el primer domingo de octubre en los Conventos dominicos con altar o capilla del Rosario a petición del maestro general de la Orden de Predicadores. En definitiva, se convirtió en la principal devoción mariana rezada en conventos y parroquias, medio de salvación personal, sufragio para los difuntos y herramienta para hacer frente la ideología de los protestantes.

Asimismo, tras la primera Cofradía del Rosario fundada en Colonia el año 1470 por Alano de Rupe fueron numerosas las Cofradías que se erigieron en distintos lugares del mundo (Menasque, 2017) instituidas por frailes a los que el propio Maestro General Turrani había otorgado licencia y bajo la Orden de Predicadores (Labarga, 2003). Posteriormente se alcanzó el momento de mayor afluencia en el periodo del Barroco, gracias en gran parte, a la susodicha victoria contra los turcos, la Contrarreforma⁵⁰⁴ y las misiones evangelizadoras que marcaran

⁵⁰³ Al principio, la oración del Rosario paso a denominarse rosarium. Se consideraba un nombre vulgar y profano, así que fue el fraile Alano de Rupe el precursor de cambiarlo por Salterio mariano, ya empleado en un código manuscrito del siglo XIII. La oración letánica también recibió los nombres: paternóster de la Virgen, guirnalda, corona, (Labarga, 2003). rezo avemariano, Rosario o Psalterio de la Virgen (Menasque, 2017)

⁵⁰⁴ Tras tratar diferentes asuntos eclesiásticos en el Concilio de Trento, se estipularon dos tipos de fe y dos tipos de religiones. En el primer eslabón nos encontramos con una fe ordenada subdividida en: escuchada; que corresponde a las oraciones. Aprendida; constituyen las catequesis. O, celebrada; liturgia, sacramentos o misas. También existía la fe testimoniada; cerrada al ámbito secular o regular, quienes se elevaban espiritualmente llegando a compartir la vivencia con la audiencia. En el segundo eslabón nos encontramos con la

significativamente un antes y un después en la organización y jurisdicción de las cofradías.

“Los frailes designados para la erección de cofradías en cada provincia o de manera interprovincial, es fundamental en la universalización del Rosario, un hecho que ya no se circunscribe a los conventos de la Orden, sino a las iglesias diocesanas, fundamentalmente las parroquias mayores de cada localidad” (Menasque, 2017, pp.87).

Por lo que concierne a Salamanca, en el primer tercio del siglo XIV la ciudad se vio afectada por una crisis de hambruna, enfermedad y propagación de peste. Ante esta situación la familia Godinez tuvo la necesidad de fundar un hospital bajo la advocación mariana del Rosario, un centro benéfico⁵⁰⁵ con el fin de paliar una sociedad quebrada por la salud. En el 1581, igual que en otros lugares, se llevó a cabo una reducción de hospitales en Salamanca por orden de Felipe II, proceso que afectó y obligó a susodicho hospital a cerrar sus puertas. Tras esta situación y de acuerdo a la escasez de documentación⁵⁰⁶ resulta difícil conseguir saber qué sucedió después, cómo se llevó a cabo la transición de hospital a cofradía. Solamente existe una primera referencia

religión oficial; controlada y ordenada por el clero mediante procesiones o la asistencia a misa. O, la religión popular; con autonomía, estructura propia y espontánea.

Esta distinción permitió inscribir el Rosario, en cada una de estas tipologías: ordenada, testimoniada y oficial; puesto que la oración es aprendida, escuchada y transmitida en misiones, además, de la celebración de misas que se llevan a cabo bajo su advocación vinculada a una cofradía. Y popular; los fieles acudían en las procesiones y rogativas, además de rezar en privado. (MENSAQUE, 2013)

⁵⁰⁵ En la Edad Media, ante situaciones de emergencia que afectaban a la salud del pueblo, era frecuente la creación de centros benéficos bajo la imagen de establecimientos hospitalarios para dar cabida enfermos. Eran instituciones gobernadas por particulares benefactores y con una precaria renta, por esta razón en ocasiones, renunciaban de su benefactor y se anexionaban económicamente a la iglesia o parroquia, de este modo podían alcanzar con suerte a sufragar los gastos que comportaba mantener abierto el hospital y curar a los enfermos. Empero, la existencia de la mayoría de estos hospitales llegó a su fin en el año 1581, por falta de capacidad económica. (VICENTE, 2016)

⁵⁰⁶ La documentación sobre la fundación de la cofradía, mayordomos y cláusulas desapareció de la mano de la reducción de hospitales por parte del Felipe II, durante el proceso de desamortización y exclaustación y, con la ocupación francesa en el Convento de San Esteban durante la guerra de la Independencia. Todo ello influyó negativamente en la conservación del patrimonio literario, sin embargo, no todo quedó perdido, aún quedan libros y documentos guardados en el Archivo Histórico Dominicano de Salamanca y en el Archivo Histórico Nacional de Madrid disponibles para su consulta. (VICENTE, 2016)

documental sobre la cofradía del Rosario datada del año 1534 en un testamento de Mari Téllez (Vicente, 2016): “ Yten, mando que el día de mi entyerro muñan la Cofradía del Rosario, donde yo soy cofrada[...]” (Vicente, 2016, pp. 425). Así pues, dicho texto indica que en el siglo XVI la cofradía del Rosario ya estaba formalizada y con sede en el Convento.

A la postre, la germinación de toda cofradía recae en la importancia, culto y devoción de su patrona. La Cofradía del Rosario y el Convento de San Esteban de Salamanca han sido testigos de la existencia de tres imágenes marianas bajo el nombre de “Virgen del Rosario” protagonistas de rogativas y procesiones, mediadoras y punto de apoyo de los fieles que merecen ser investigadas individualmente por su trasfondo iconográfico estrechamente arraigado en el contexto litúrgico, histórico y social en el periodo del Barroco.

2. LAS IMÁGENES MARIANAS DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

2.1. LA VIRGEN DE LA SALVE

La Virgen de la Salve fue la primera advocación mariana existente en la iglesia del Convento de San Esteban anterior a la Virgen del Rosario, cuyo origen reside en el canto de la antifona *Salve regina misericordiae* en honor a la Madre de Dios entonado en la procesión que transcurría desde el coro alto hasta dirigirse a la capilla de Nuestra Señora de la Salve, una práctica documentada en el siglo XVI, poco después de construirse la nave de la iglesia actual y, existente hasta el año 1835. (Fueyo, 2012).

El emplazamiento de la capilla y altar de la Virgen correspondía al segundo tramo del lado del evangelio desde los pies de la iglesia, según la escritura de fundación de Rodrigo de Guzmán en el año 1597, empero, el primer testimonio que tenemos sobre esta imagen es del año 1572, a raíz de un memorial fundado por el Prior Juan Gallo: “ *para que ardan dos velas en el altar de Nuestra Señora de la Salve, mientras la comunidad cantase la Salve*” (Fueyo, 2012, pp.319). Siendo la primera

advocación mariana no es de extrañar que con el paso del tiempo fuesen numerosos los devotos que la veneraban, prueba de ello recae en las gracias concedidas por el Papa Pío V a los cofrades que formaron parte de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, de la cual se desconocen datos sobre su fundación, la identificación y organización de los miembros afiliados y la fecha de desaparición, la última huella del altar y la capilla aparece en el Inventario de 1802 donde se nombra repetidas veces la imagen mariana y su emplazamiento (Fueyo, 2012). Sorprendentemente, De Soba (Fueyo, 2012, p. 320) sitúa la capilla en un lugar distinto a la anteriormente mencionada; “ *la capilla del lado de la epístola, probablemente la tercera contando desde la entrada de la iglesia, inmediata al Cristo de la Luz*”, hipotéticamente, la mutación de la capilla puede llevarnos a pensar en un cambio de patrono dentro o fuera del ámbito familiar o al declive devocional de la Virgen.

Como la Virgen del Rosario, aunque de forma más mermada, la imagen de la Salve estaba siempre adornada en su capilla con una corona, media luna de plata a sus pies y otros aderezos. No obstante, el inventario del año 1802 nos brinda más información pormenorizada sobre el color de las ropas u otros elementos que vestía según la liturgia; ropa azul para la Purificación, de flores moradas para la Cuaresma o de flores de oro y seda sobre fondo blanco para Pascua e incluso, en Pasión y Semana Santa se convirtió en Nuestra Señora de los Dolores o de la Soledad (Fueyo, 2012). Su protagonismo en las celebraciones más trascendentales y su exposición en las numerosas procesiones son un abono que permite concretar la función principal de la Virgen, remarcando cuál era su posición en el ámbito litúrgico y la calidad de captación de los espectadores

La escultura sin vestir, sin alhajas y demás adornos representa la dulzura y la juventud a través de una tez blanca y sonrosada a contraposición de una sonrisa inexpresiva e incluso tosca. Los gestos acompañan al diálogo que existe ente la Madre y el Hijo, pues la Virgen sujeta el Niño por los pies y su espalda mientras el Niño en una mano sujeta una manzana; símbolo recurrente para expresar la grandeza y poder de su madre como Nueva Eva, además de representar la causa de la pérdida de toda la humanidad (Trens, 1947). La otra mano, desaparecida,

posiblemente hacía el gesto de acariciarle la barbilla; un motivo iconográfico extendido durante el gótico de raíces italo bizantinas (Trens, 1947) que desprende un sentimentalismo de ternura cargado de doctrina e ideología teológica. La vestimenta entre ambas no muestra diferencias significativas, solamente detallar el fiador que lleva la Virgen con el fin de sujetar los bordes del manto. Por lo que concierne a los pigmentos de la misma, todavía se pueden percibir rastros de pigmento rojo y azul; colores asociados con la tradición del acontecimiento de la encarnación (Trens, 1947). En definitiva, su aspecto dependiendo de los usos y funciones, invita a reflexionar en el significado intrínseco que aboga dicha figura, pues remite y proyecta a la Virgen María en todas sus vertientes, tal y como se proclama también en la propia Salve.

“[...] *la pariente pobre.*” (Fueyo, 2012, pp. 321), así es nombrada en la lectura de Bernardo Fueyo puesto que en más de una ocasión la Virgen de la Salve fue ataviada con coronas, joyas y postizos de la Virgen del Rosario que se encontraba en el camarín. Si bien, según el autor la conexión entre ambas imágenes no solo se cercioraba al traslado y apropiación de complementos, sino también a la substitución de una figura por otra, pero dicha hipótesis es poco probable. Según Menasque ((Menasque, 2017, pp.36) *no pocas corporaciones dedicadas a Nuestra Señora adquieren a fines del siglo XV o principios del XVI la advocación rosariana*, momento en que la propagación del Rosario se intensifica en Europa gracias a los dominicos. Este hecho enfatizaría la idea de Bernardo Fueyo en relacionar la Virgen de la Salve como antecedente a la Virgen actual del camarín, pero no es nuestro caso. En 1534 recibimos la primera noticia de la existencia de la Cofradía del Rosario en el interior del Convento tras el cierre del Hospital bajo la advocación mariana (Vicente, 2016), sin embargo, en el año 1523 aparece por primera vez la imagen de la Virgen del Rosario e incluso se realizaban procesiones solemnes conjuntamente con la Catedral (Bustamante, 2021), empero, deberá esperar al año 1573, cuando Gregorio XIII aprueba celebrar la fiesta mariana limitada a los conventos dominicos con altar o capilla del Rosario, para ser la titular de su propia capilla. Asimismo, en el año 1540 fray Juan Álvarez, promotor de la nueva iglesia, decide ceder este espacio a los Anaya Enríquez y Alonso Anaya a

cambio de cumplir estas condiciones: solo poder enterrarse los descendientes directos de los fundadores y otra persona con el consentimiento de los Anaya y del prior y, levantar un retablo dedicado a la Virgen del Rosario pues dicho espacio acogería a los cofrades del Rosario (Bustamante, 2021). Atendiendo a que las primeras cofradías se levantaron en el siglo XV y que la Virgen de la Salve fue la primera en asentarse en la iglesia, no sería erróneo pensar que dicha Virgen representase hasta el 1523 a la Virgen del Rosario, aunque es poco probable.

La Virgen de la Salve desapareció del interior de la iglesia supuestamente en el siglo XIX sin dejar un atisbo de información sobre su paradero y sin saber dónde están los elementos decorativos que un día hizo gala. Asimismo, también se desconoce qué ocurrió con las funciones que llevaba a cabo, si desaparecieron con ella o, fueron apropiadas por otra advocación. Las preguntas e hipótesis aquí planteadas son motivo de investigación con la finalidad de poder conocer la historia completa desde su creación hasta la retirada de su imagen.

FIGURA 1. *Imagen de Nuestra Señora de la Salve.*



Fuente: Fueyo, 2012.

2.2. LA VIRGEN DEL ROSARIO

Los albores de la capilla del Rosario están marcados por las rivalidades entre la casa de Alba y los Anaya Enríquez por la propiedad de la capilla de la Virgen a lo largo de los siglos XVI y XVII. Las disputas entre las dos familias eran frecuentes hasta que finalmente, fue Fernando Anaya el legítimo titular de dicha capilla situada en el brazo norte del transepto, un emplazamiento privilegiado y simbólico, pues eran capillas destinadas a cultos de santos o devociones y mantenidas por cofrades, asociaciones o particulares. Igualmente, la creación de la escultura de la Virgen del Rosario y las modificaciones en la capilla y retablo, como se verá más tarde, formarían parte de los fines principales del Convento de San Esteban de Salamanca: *docere, delectare y movere*.

En el año 1612, Fernando Anaya acude al pintor Antonio de San Miguel para concluir un retablo de pintura que iría destinado a la capilla, retablo que inicialmente contenía una tabla en el centro de la Magdalena, pero, fue substituida por un cuadro de la Virgen del Rosario, pues a partir de ahora sería la patrona de su propia capilla (Bustamante, 2021). Más tarde, en el año 1694 José de Churriguera, en aquel preciso momento era miembro de la Cofradía del Rosario, se encargó de modificar el retablo de la capilla de la Virgen (Rodríguez, 1987), aunque seguramente, dicho retablo a lo largo del tiempo sufrió modificaciones, no solamente por el movimiento de figuras, sino también por su estructura.

La siguiente noticia que tenemos de la imagen mariana es del año 1710, cuando el prior Agustín Sandoval encarga una lámina de plata con la representación de la Virgen que serviría como puerta del sagrario de dicho altar. Finalmente desapareció o se perdería, aunque quedarían las copias. Pedro Manovel conocería una de cobre, de la cual afirma que reproducía fielmente la imagen tal y como se conservó hasta la caída de la Virgen del Rosario ocasionada en el año 1865. Se trataría de una representación de la imagen en su trono cuando el camarín aún no se había transformado en transparente (1717) (Fueyo, 2012). Por consiguiente, ello conduce a estimar, que la descripción de la imagen que consta en el inventario del año 1729 enviada por fray Juan de Álvarez desde Roma alrededor del año 1540, fuese esta misma de la lámina

coincidiendo, además, con la creación de la Virgen de las Procesiones a imagen y semejanza, aunque sin éxito.

El grabador Arnold Westerhout durante su estancia en Roma tuvo la oportunidad de poder grabar una de las copias que anteriormente he mencionado (Fueyo, 2012). En ella se presenta la Virgen del Rosario junto con el Niño mostrando a la audiencia el rosario que llevan en sus manos, mientras, todo el conjunto descansa sobre un pedestal decorado con una media luna. Sobre la cabeza de la Virgen reposa una sobrecorona rodeada por una hilera de rosas cubierta por seis estrellas que parecen alumbrar con candelabros, dos de los numerosos ángeles que envuelven a la figura a la vez que, sujetan el rosario. Como ya es sabido, el círculo eclesiástico decide qué programa iconográfico y simbólico proyectar a través de la imagen con el fin de transmitir el mensaje deseado a los diferentes receptores con el fin, de construir un discurso divulgativo. En este caso, el cuantioso número de rosarios hace referencia a la patrona de la capilla y enfatiza el primer misterio gozoso, así es, la encarnación del Hijo de Dios, motivo principal de la oración del Rosario. Mientras que las rosas cercioran la maternidad de María y también aluden a la Batalla de Lepanto acaecida el día 7 de octubre de 1571, puesto que atribuyen a la intercesión de la Virgen del Rosario, la victoria de la flota naval de los cristianos frente los turcos en este mismo sentido, la media luna bajo los pies de la Virgen se lee en clave de triunfo sobre el Islam (Trens, 1947). En definitiva, el conjunto de esta imagen mariana es un epíteto del pensamiento teológico afianzado por la Cofradía y del contexto histórico del momento. A posteriori, durante los años 1716 y 1717 se llevarían a cabo las pinturas del arco de la capilla representando los misterios del Rosario y el fresco de la Coronación de la Virgen por Antonio Villamor, un conjunto pictórico que refuerza el motivo devocional de la capilla (Espinel, 1991).

A la postre, el culto de la Virgen del Rosario en el periodo del Barroco salmantino alcanzó su mayor auge debido a los acontecimientos sucedidos que obligaban a realizar procesiones generales, mayormente, celebradas a raíz de sus intercesiones salvadoras. En Salamanca, en el en el año 1693 salvó de un trágico final al salmantino Antonio Calleja, que estando trabajando en una obra del Colegio Mayor de San Salvador de

Oviedo, estuvo a punto quedar sepultado entre los cimientos del edificio y, en otra ocasión, también salvó a una niña de veintiséis meses tras caer en un pozo. Los vecinos de la ciudad encontraban en ella consuelo en el momento de las rogativas, donde la Virgen cobraba protagonismo y se hacía responsable de apaciguar la sequía que asolaba los campos, traer salud en momentos de debilidad y era un apoyo ante sucesos catastróficos, como en el año 1755 en razón del terremoto de Lisboa. En el siglo XVIII estas intervenciones, motivarían al obispo de Salamanca a concederle el sobrenombre de “la Milagrosa” (Vicente,2016). Además, es necesario nombrar las indulgencias concebidas por rezar el rosario o la exaltación y conmoción que transmitía verla en el camarín vestida con ropas y otros elementos decorativos, muchas veces regalados por los propios devotos.

2.3. VIRGEN DE LAS PROCESIONES

Tras la construcción del nuevo retablo, la imagen se subía y bajaba en algunas solemnidades y todos los primeros domingos del mes gracias a un carro triunfal sujetado en cadenas que se recogían en una maroma acoplada en una rodaja fijada en la bóveda de la capilla. Ante el miedo y riesgo constante de que la talla cediese, hacia el año 1695 o 1696, el prior Francisco García de Olivares encargó una réplica⁵⁰⁷, pero, debía ser de igual relevancia, hermosura y exactitud que la titular, para así, conmover y exaltar de igual manera a la audiencia. Se procuró que cumpliera con las expectativas deseadas, pero en su defecto y en consecuencia, solamente servía para los primeros domingos del mes estando los demás días y celebraciones, guardada bajo llave en la alacena situada a la derecha de la puerta de entrada de la iglesia en el lado de la epístola (Fueyo,2012).

Esta imagen, igual que la Virgen de la Salve proyecta su juventud a través del rostro, sin embargo, su sonrisa y mirada casi cabizbaja

⁵⁰⁷ Según Carlos Menasque (Menasque, 2017, pp. 22) entre los cofrades y los frailes existía una sintonía fundamental para llevar a cabo tareas relacionadas en la Cofradía, como las Fiestas o las procesiones y, en este último caso, labraban una imagen procesional de la Virgen para mantener la titular en el camarín o altar, como es el caso del Convento de San Esteban de Salamanca.

transmiten gravedad. En esta ocasión, la relación maternal de la Madre hacia su Hijo es relativamente escasa; pues con una mano sujeta su manto mientras que con la otra sujeta en brazos al Niño, quien mirando a su madre procede a acariciarle la barbilla, como la figura de la Salve. También comparten el cromatismo de la vestimenta, aunque en esta ocasión mejor conservada. Atendiendo al parangón entre la Virgen de las Procesiones con la original, las diferencias son parcas, pues mantienen la misma morfología y cromatismo, la única desigualdad que existe entre ambas es el pedestal, ya que la Virgen del Rosario, reposa sobre una gloria de nubes con cabezas de ángeles que sobresalen de ella.

Por consiguiente, estas dos imágenes no presentan diferencias en su lectura iconográfica, sin embargo, sí podemos llevar a cabo un análisis de la puesta en escena de la Virgen del Rosario del grabado de Arnold Westerhout y de la Virgen del Rosario del inventario del año 1729, 1736 y 1737. Para empezar, en el primer caso, vemos la figura de la Virgen que parece ser de gran tamaño, con una sobrecorona rodeada de rosas y estrellas, sujetando un rosario y a su Hijo, quien también sujeta otro rosario, todo este conjunto rodeado de ángeles, candelabros y más rosas reforzando como ya se ha dicho el mensaje de la encarnación del Verbo y la maternidad de la Madre de Dios a través de símbolos. Empero, en las descripciones de la capilla de la Virgen en los respectivos retablos, destacan de manera relevante las alhajas que la acompañan, cornucopias y la vestimenta proporcionada que transforma los subrayados gracias a las donaciones de los devotos y después, los numerosos rosarios, ramilletes de rosarios y las imágenes de los santos dispuestas en las hornacinas de los lados de la capilla. En definitiva, la puesta en escena de ambas imágenes cambia de manera significativa conforme al mensaje que se transmite y cómo se transmite.

FIGURA 2. *Virgen de las Procesiones*



Fuente: Fueyo, 2012

3. OBJETIVOS

La presentación escénica de la imagen mariana invita a profundizar en las raíces de su origen y en la manifestación iconográfica que la diferencia y singulariza. En dichas raíces encontramos el conjunto de motivos tejidos en base al pensamiento teológico filosófico de la curia eclesiástica y, en menor medida, de las hermandades y cofradías. También en base al ámbito litúrgico, la devoción y el fervor de la sociedad, y por último, la necesidad de difundir episodios históricos o religiosos acaecidos durante su creación o momento álgido de devoción.

Precisar y analizar cada uno de los motivos será el paso previo para examinar el entorno que circunda la imagen. Correlativamente, este proceso ayudará a atribuir el significado lícito a los símbolos e iconos que la viste y por consiguiente, será posible justificar e interpretar el dialogo doctrinario que comprende el corpus imaginario. Asimismo, se deberá tener en cuenta el paso del tiempo, un elemento diáfano que deja pasar los cambios actuando en aquello que se representa, sometiendo la imagen a una evolución diacrónica que debemos estudiar y seguir de cerca, puesto que los resultados también formarán parte de este anhelo de arrojar luz.

Una advocación mariana alberga una o más funciones, impuestas mayoritariamente por quienes la veneran, es decir, determinan el destino de la imagen, no obstante, existe una de ellas que por su propia naturaleza es innata: la acción de interceder. Dependiendo de sus usos y funciones será representada de un modo u otro e incluso puede llegar a cambiar el significado íntegro de la imagen, lo cual es un motivo más de análisis y estudio. Por último, conocer las necesidades, la estética y gustos de un periodo artístico en concreto, en nuestro caso del Barroco, ayudan a entender la selección de símbolos e imágenes en el momento de materializar el modelo de la Virgen María.

El colofón de los objetivos recae mayormente en investigar, a través del análisis del origen de la imagen y el estudio de su entorno figurativo, el paradigma iconográfico que caracteriza y define las advocaciones marianas. De este modo, a partir de la imagen podemos alcanzar a conocer parte de la historia del momento, la teología de un círculo en concreto,

las necesidades de un periodo y el tipo de espectador que veneraba las figuras. Y finalmente, la divulgación de los resultados es crucial para dar a conocer otro punto de vista sobre la lectura de las imágenes.

4. METODOLOGÍA

El tratamiento de las imágenes de las tres advocaciones marianas estudiadas, como eje principal de discurso visual y tipificación de la audiencia, desarrolla la necesidad de llevar a cabo un análisis exhaustivo de los diferentes campos contextuales que les rodean. Sin embargo, esta tarea no es posible de ejecutar sin tener previamente un corpus teórico sólido y una base práctica asentada. Este espacio servirá para esclarecer las herramientas utilizadas que cercioran cada una de las afirmaciones expuestas en esta publicación.

Considero fundamental la visita a los Archivos en cualquier trabajo de investigación dedicado al ámbito de Historia o Historia del Arte. El Archivo Histórico Dominicano y la Biblioteca, ambos ubicados en el Convento de San Esteban de Salamanca, han constituido un referente en la búsqueda de documentos estrechamente relacionados con la organización de la Cofradía del Rosario y los inventarios de la capilla de la Virgen. No obstante, la historiografía recopilada ha supuesto un puntal para profundizar en el origen y estructura de la oración o en el contexto histórico y teológico de la fundación de las cofradías entre otras cuestiones. En este último aspecto, Raúl Vicente (Vicente, 2016), pretende aproximar al lector al posible origen de la Cofradía del Rosario en la ciudad de Salamanca y fundación, además de tratar el culto que recibe dicha imagen por parte de los salmantinos. Bernardo Fueyo (Fueyo, 2012), insiste de manera pormenorizada en el ámbito litúrgico que rodea las tres advocaciones marianas referidas a lo largo de la investigación, mientras que José Carlos Menasque (Menasque, 2013) y Fermín Labarga (Labarga, 2003) abogan en sus diferentes artículos la importancia de la contextualización histórica y la devoción del Rosario durante la Modernidad. Mencionar, la tesis doctoral de Pablo Bustamante (Bustamante, 2021), la guía histórica de Alfonso (Rodríguez, 1987) y el artículo de Anna Castro (Castro, 1992), cuyos trabajos trazan el recorrido que transitó la capilla del Rosario en el interior del Convento de

San Esteban de Salamanca a lo largo del proceso constructivo de la iglesia, además de mencionar los diferentes propietarios.

Debido a que este trabajo se focaliza en analizar y averiguar el significado de la imaginería que reúne la capilla del Rosario, ha sido necesario acudir a los inventarios ubicados en el Archivo Histórico Dominicano constituyendo la pieza crucial para poder reconstruir parcialmente la capilla y la propia imagen durante el Barroco, permitiendo de esta manera, aproximar el lector a conocer el contenido iconográfico que se mostraba ante la diferente audiencia y su evolución a lo largo del tiempo. Con el fin de definir cada símbolo o detalle y su posición, han sido de gran ayuda el libro del presbítero Manuel Trens (Trens, 1947), quien reseña cada una de las tipologías de la imagen de la Virgen María según su función y finalidad devota, además de definir los elementos que acompañan a la Madre y al Niño. Jesús Luis Espinel (Espinel, 1991), opta por acercar al lector al trasfondo simbólico de la pintura y escultura que conforman el marco artístico del interior de la iglesia.

Alfonso Rodríguez Ceballos (Rodríguez, 1987) no es el único en proporcionar datos sobre la construcción de la capilla del Rosario. María Teresa Igartua (Igartua, 1972) y María Jesús Hernández (Hernández, 1990) también han sido un soporte importante en cuanto a la divulgación de conocimientos sobre los promotores, comienzo y finalización de obras sobre la capilla de la Virgen, entre otras cuestiones. Ambas en el anexo de sus libros, han optado por añadir la transcripción del protocolo notarial de la obra de la capilla y del camarín, hecho que supone una ayuda y un avance en la investigación.

Para terminar, observar el objeto de estudio en su contexto original y poder realizar fotografías es un privilegio. Así es, las nuevas tecnologías, como la cámara o programas informáticos, son herramientas fundamentales en el trabajo de campo con el fin de captar el mínimo detalle de la obra y posteriormente, convertirse en el apoyo del marco teórico del trabajo. En su defecto, los grabados que brindan los libros o páginas web, son un apoyo cuando no disponemos la opción de realizar fotografías o captar la imagen en cierto periodo del tiempo. Y finalmente, los programas informáticos, permiten recrear un objeto y contextualizarlo.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El programa iconográfico puede desarrollarse y modificarse según el contexto histórico, social y litúrgico del momento a través de la plasticidad y adornos de la imagen con el fin de divulgar ciertas cuestiones teológicas, delectar y conmover a los diferentes tipos de audiencia, todo ello se hace palpable en la evolución y transformación de las tres figuras de la Virgen a través de la morfología y añadiduras. En la virgen de la Salve el motivo principal es transmitir el sentimiento de maternidad a través de los gestos, empero, cuando avanzamos a lo largo del tiempo, exactamente en el siglo XVI, estos gestos se complementan con el uso de símbolos que se traducen como la herramienta principal con fines divulgativos, pues con el símbolo del rosario y la rosa, no solamente se transmite un solo mensaje, sino dos; el misterio de la encarnación de Dios y el contexto histórico de este mismo siglo, la batalla de Lepanto. En cambio, posteriormente, estos símbolos volverán a cambiar para satisfacer otros fines.

Es necesario también subrayar el lado versátil que comprende una advocación mariana dependiendo de los usos y funciones que adquiere con el fin de subsanar las necesidades litúrgicas y procesionales. Cómo es posible que una figura pueda cambiar su íntegro significado, incluso el nombre de la advocación mariana con tan solo cambiarle la vestimenta o añadirle el postizo debido. Tal reflexión invita a pensar que la forma o las formas representadas en la figura pueden llegar a ser mudables de significado, cuando se añaden, quitan o cambian elementos con otro tipo de connotaciones, generando de esta manera una posible descontextualización de la propia obra, agravando la lectura y diálogo por el cual fue creada.

En cuanto a la audiencia. A través de los numerosos vestidos decorados con joyas y otros elementos decorativos, los frescos pintados en la capilla y la apertura del camarín que aportaba un halo de luz a la Virgen y creaba un ambiente místico, se perseguía la función de deleitar y conmover a la audiencia. Dicho, en otros términos, todo el conjunto escenográfico tenía la función de captar a los espectadores. Entre los receptores, nos encontramos con los propios cofrades, promotores de dichas

obras. Los fieles devotos de la Virgen del Rosario, quienes regularmente ofrecen donaciones a la figura para ornamentarla y en gran parte mantienen viva la advocación mariana. Y la audiencia que asiste a la celebración de las misas ordinarias o en las procesiones y rogativas generales. Asimismo, el mensaje será recibido según la tipología de audiencia, que se distingue en: la culta; aquella que ha tenido la oportunidad de aprender a leer y por consiguiente puede comprender los textos sagrados. O la audiencia que no ha recibido enseñanza alguna y por este motivo, la única doctrina que recibe es de los sermones y las imágenes.

Asimismo, los años de vida de una advocación mariana y su trasfondo contextual quedará mayormente en manos de la cúpide eclesiástica, quienes decidirán finalmente continuar o no con la tradición arraigada a la imagen, en cuanto a procesiones y celebraciones de misas dedicadas a la advocación. En consecuencia, es posible que la talla sufra las consecuencias de la descontextualización y el cambio o supresión de sus funciones, por consiguiente, si es el caso, será tarea del Historiador del Arte y del investigador examinar, analizar y divulgar el trasfondo de la imagen mariana con el fin no dejar caer en el olvido su origen y paso en el tiempo.

Para terminar, el estudio de las tres devociones marianas plantea reconsiderar el modo de observar la imagen. Encuadrar el conjunto simbólico e iconográfico a través de una guía como la de Manuel Trens (Trens, 1947) depaupera y coarta el resultado, solamente puede emplearse como un punto de apoyo para definir matices generales como los colores o los gestos. Empero, para llegar a realizar una lectura iconográfica premeditada del conjunto imaginario que envuelve y abarca el foco de estudio es necesario recurrir a la historia, el círculo eclesiástico, la liturgia, la sociedad, la estética de un determinado periodo y, los continuos cambios que puede resistir la imagen. El conjunto jalona y consolida la respuesta a las dudas de aquello que se representa.

4. REFERENCIAS

- CASTRO, A. (1992). Sobre la fundación y construcción de la iglesia de San Esteban, *Archivo Dominicano*, (XIII), 155-174.
- ESPINEL, J. L. (1991). Simbolismo cristiano de la iglesia de San Esteban de Salamanca, *Archivo Dominicano*, (XII), 387-415.
- FUEYO, Bernardo O.P. (2012). Liturgia y culto en San Esteban de Salamanca, *Monumenta Histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores*.
- GONZÁLEZ, A. (2003). El “procesionario O.P” del año 1609, *Archivo Dominicano*, (XXIV), 21-32.
- GONZÁLEZ, A.(2004). Liturgia Dominicana. Orígenes y presente, *Archivo Dominicano*, (XXV), 325-338.
- HERNÁNDEZ, M. J. (1990): Capillas Camarín en la provincia de Salamanca, *Diputación de Salamanca*.
- IGARTUA, M. T y M, C. (1972). Desarrollo del Barroco en Salamanca, *Revista Estudios*.
- MENSAQUE, C. (2013). La universalización de la devoción del Rosario y sus Cofradías en España: De Trento a Lepanto, *Angelicum*, XC (I), pp. 217-246.
- MENSAQUE, C. (2017). La devoción del rosario y sus Cofradías en España durante la Modernidad (siglos XV-XVIII), *Monumenta Histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores*.
- LABARGA, F. (2003). La devoción del Rosario: datos para la historia, *Archivo Dominicano*, (XXIV).
- RODRÍGUEZ, A. (1987). La Iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca, *Centro de Estudios Salmantinos*.
- ROJAS, J. P. (2021).: Imagen, discurso y memoria en el Convento de San Esteban de Salamanca, [Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca no publicada].
- TRENS, Manuel PBRO. (1947). María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español, *Plus Ultra*.
- VICENTE, R. (2016). La Archicofradía del Rosario de Salamanca: Una primera aproximación a los orígenes de una cofradía dominica, *Archivo Dominicano*, (Extra XXXVII), 413-476.

LA BAUHAUS, UNA PERSPECTIVA SOCIOPOLÍTICA

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN. LA FUNDACIÓN DE LA BAUHAUS, ¿RADICAL RENOVACIÓN INSTITUCIONAL?

Pese a sus escasos catorce años de existencia, que bien podrían haberle abocado a un proyecto fallido, o al olvido total, el legado de la Bauhaus ha trascendido más allá de marcos cronológicos y geográficos, en buena parte gracias a su planteamiento educativo, que estableció nuevas líneas de pensamiento artístico, técnico y filosófico. La historia de la Bauhaus, que en su exiguo tiempo de vida pasa por diversas fases educativas, artísticas, geográficas y directivas, congrega en sí misma la propia historia de la Alemania de estos años, y, por tanto, de la República de Weimar de entreguerras. Fundada el 1 de abril de 1919, la apertura de sus puertas coincide con las negociaciones en la Asamblea alemana para la Constitución y su firma el 31 de julio de ese mismo año; el 20 de julio de 1933, los nazis clausuraban sus puertas poniendo fin a un proyecto en el que habían colaborado con ilusión tantísimos artistas y que encarnaba, en aquellos complicados momentos políticos, el símbolo de la libertad y la república.

La fundación de la Bauhaus bajo los auspicios de la nueva Constitución alemana, la marcha del Kaiser, la creación de la República y la llegada de la deseada democracia no podían, sin embargo, dar la espalda al caos político y económico que vivía Alemania (STÜRMER, 2003; HAFFNER, 2005), y que en parte justifica el que su primera sede no fuese Berlín, centro neurálgico de los mayores altercados en aquellos momentos, sino Weimar. La elección de Weimar, la Atenas alemana, la ciudad de Schiller, de Goethe, de Listz, fue sin lugar a duda definitiva en esta primera fase de la Bauhaus.

FIGURA 1. Edificio de la Bauhaus en Weimar diseñado por el arquitecto Henry van de Velde. Fotografía de Louis Held, c. 1911.



Fuente: Bauhauskooperation

Hay que decir que la Bauhaus, concebida como una Escuela de Artes y Oficios no surgía de la nada. Existía una Escuela de Artes y Oficios previa en Weimar, dirigida por Henry Van de Velde, reputado arquitecto de origen belga. Producto de la gran transformación que Alemania consagró a las escuelas académicas estatales, reconvertidas durante los años previos a la guerra en escuelas de arte que conjugaban los oficios manuales con una educación artística elemental y generalista, La Escuela de Artes y Oficios Gran Duque de Sajonia de Weimar, fue más precursora de la Bauhaus de lo que se suele referir. A semejanza, por tanto, de otras instituciones alemanas como la Franckfurt am Meine o la Obrist-Debschitz de Munich, así como de otras extranjeras, – particularmente los Talleres Superiores Artístico-Técnicos de Moscú–, la escuela de Weimar se quería completa, imaginativa, rigurosa, capaz de convertir su programática académica en un estilo de vida. Deudora de

las tesis de William Ruskin y William Morris, que inundaban la Europa de principios de siglo, relativas al intento de conjugación del diseño industrial y la cultura de lo funcional, la institución de Van der Velde promueve, durante estos años, el fomento de artesanías y tecnología, plasmando sus posibilidades en el diseño, estético y funcional, de piezas de uso industrial. Distinguida por el resto de las instituciones de similar naturaleza como digna representante del Art Decó, su autoconciencia sobre la responsabilidad social que como ente educativo detentaba, la hizo significarse activamente frente a la progresiva segregación entre cultura artística y consumo, en una persistente tentativa integradora.

Cuando Van der Velde dimite, apenas declarada la guerra en 1914, recomienda entre sus sucesores a los arquitectos alemanes August Endell y Walter Gropius, y al escultor suizo Hermann Obrist. El gobierno alemán se decantará entonces por otorgar la dirección de la nueva escuela a Gropius, quien ya era, no sólo un gran arquitecto, sino un patriota contrastado, puesto que había participado en la guerra, había sido oficial de caballería, había obtenido diversas condecoraciones... era, en definitiva, una elección políticamente correcta. Todo hay que decirlo, Gropius puso mucho de su parte para que este nombramiento fuese fructífero. Atestiguamos un intenso intercambio de correspondencia en 1915 entre Fritz MacKensen, director de la Academia de Bellas Artes y el arquitecto, a expensas de la posible creación de un Departamento de Arquitectura y Artes Visuales en la propia academia, que habría de ser dirigida por el arquitecto, y que demuestran el interés de este por integrarse en las instituciones artísticas alemanas (WINGLER, 1975). Al año siguiente, y a petición del Ministro de Estado de Weimar, Gropius redacta sus *Sugerencias para la fundación de un establecimiento educativo como Centro de Asesoramiento Académico para la Industria, el Comercio y la Artesanía* (WICK, 1993). Ambos proyectos quedarán frustrados con la proclamación el 3 de noviembre de 1918 de la República alemana. Solo un mes después, en diciembre, se reúne por primera vez el Grupo de Noviembre en Berlín, –asociación de artistas y arquitectos, entre los que se encuentran Wasiliy Kandinsky, Mies Van der Rohe y de nuevo Gropius–, proclamando públicamente su deseo de contribuir, artística y socialmente, a la nueva república (DEMPSEY,

2008). Paralelamente, a su vez, se conforma el Consejo de Trabajo de las Artes, quien pone su acento en la renovación del sistema educativo artístico, en el ánimo de configurar nuevos grupos de trabajo que ofrecieran idénticas oportunidades académicas y laborales a todos los estudiantes. También Gropius formará parte del consejo.

Las primeras elecciones en Weimar tienen lugar en marzo de 1919. Como resultado de estas se forma un gobierno provisional de coalición entre el Partido Social Demócrata (SPD), situado en el ala más al centro de la derecha, y el Partido Demócrata Alemán (DDP), de izquierdas, lo que en parte respalda el fácil proceso de implantación de la nueva escuela. Se atestiguan las negociaciones entre Gropius y los miembros de la Academia de Bellas Artes en Weimar entre los meses de febrero y marzo; como resultado, la Oficina del Chambelán de Weimar acepta el 1 de abril de ese mismo 1919 la firma del contrato con Gropius y el cambio de nombre de la escuela, que pasará a llamarse Staatliche Bauhaus –Casa de la Construcción Estatal–.

Esto no quiere, ni mucho menos decir que Gropius no mereciese el puesto. Sobradamente preparado como arquitecto, se había formado en la escuela de Peter Behrens, –donde también lo hicieron, por otra parte, Mies Van der Rohe y Le Corbusier–, responsable de la construcción de la Fábrica de AEG, por entonces referente por antonomasia de la arquitectura protoracionalista del momento. El objetivo de Gropius para la Bauhaus era, siguiendo la estela de la Deutscher Werkbund –Asociación Alemana de Artes y Oficios–, cosechar la fusión de ambas disciplinas en el deseo de renovar, de revitalizar, de dar un lavado de cara a la pujante industria alemana. La Deutscher Werkbund, dirigida por diseñadores entre los que se encontraban los propios Behrens y Gropius, había sido fundada en 1907 en Múnich por una asociación de artistas, arquitectos y empresarios, y promovía las conexiones entre el comercio, la artesanía, la industria y el diseño artístico, gracias a una estética que ponía el énfasis en su funcionalidad y en el fuerte marketing de sus producciones.

Por tanto, todas estas instituciones y asociaciones anteriores a la proclamación de la república –las de Van de Velde, Franckfurt o Múnich, así como la Deutscher Werkbund–, defendían y promovían en muchos

casos las mismas cuestiones. El acento recaía en el empeño de vincular artesanías, tecnología y consumo. Esta voluntad integradora promovía a su vez una plural renovación social; plural porque atendía a diversos anhelos: de una parte, a la regeneración académica de sus centros, de otra, a las posibilidades laborales que pudieran deslindarse de dicha regeneración, y, por último, al efecto sociológico que estos cambios pudiesen tener sobre la calidad de vida de la población. Cuando la República se proclama, tanto el Grupo de Noviembre como el Consejo de Trabajadores de las Artes, promoverán análogas directrices en los centros de artes y oficios, con la salvedad de que, agudamente, las enmarcan en el común deseo de *contribuir a la República*.

2. LA BAUHAUS DE WEIMAR

Hubiese sido por tanto lógico, que la nueva Bauhaus hubiese partido de estas voluntades anteriormente comentadas, máxime si consideramos el relevante papel de Gropius en la diseminación de estas. Y en parte, así fue, pero no sólo. Desde una óptica plástica, el Expresionismo había sido el vocabulario plástico referente en Alemania con anterioridad, e incluso aún, durante la Primera Guerra Mundial. Estas prácticas no cambian de un día para otro con la firma del armisticio. Piénsese, por ejemplo, en las producciones de posguerra de los pintores Otto Dix y Georg Grosz. Sin embargo, estos medios expresivos deberán entrar en comunión con determinadas tendencias artístico-ideológicas de tipo románticas, mesiánicas, oníricas e incluso místicas, sólo entendibles atendiendo al clima moral de la Alemania inmediatamente posterior a la firma del Tratado de Versalles (BENSON & FORGÁCS, 2002), que ponían el acento más en lo vital que en lo comercial, y manifiestamente presentes en la primera Bauhaus.

FIGURA 2. Portada del manifiesto y programa de la Bauhaus realizado por Lyonel Feininger, abril de 1919.



Fuente: Bauhaus Kooperation

En este sentido, las influencias en la programática de Gropius, del arquitecto Bruno Taut, quien, a raíz de la depresión de 1919, promueve una nueva visión de Alemania, reconstruida en catedrales de vidrio, que fomentaba la idea de una arquitectura de regeneración ajena a la máquina, que de algún modo posibilitara la salvación espiritual, son indudables. Solo gracias a ellas se entiende, por ejemplo, que el primer prospecto de la Bauhaus diseñado por Lyonel Feininger, mostrase una xilografía en madera de una suerte de catedral coronada por estrellas, que chocaba radicalmente con el lenguaje expresionista, y donde lo onírico del motivo se alejaba patentemente de lo racional del trabajo previo de Gropius. Es por tanto fundamental, para comprender esta primera fase de la Bauhaus, entender el alcance de esta dualidad en la conciencia alemana de estos años, entre ese expresionismo que tan bien representaba lo desgarrador de la guerra, la ansiedad del momento vivido y lo febril de los sectores más radicalizados, y el misticismo influido por la filosofía de Rudolf Steiner y la Antroposofía. Pero hay algo más. Sabemos, gracias a la correspondencia intercambiada con el coleccionista Karl Ernst Osthaus, que Gropius concordaba con las ideas del *Arbeitsrat für Kunst* –Consejo Obrero por el Arte–, que él mismo dirigió durante un tiempo, al que también pertenecía Taut, y que se adscribían al bolchevismo (HOCHMAN, 1997). La trasgresión entre los géneros artísticos tradicionalmente nobles y las artesanías en el proyecto de Gropius y sus colaboradores no aspiraba a limitarse al plano práctico, como ocurría en las precedentes escuelas de Artes y Oficios; movidos por un proyecto social y comunista, la Bauhaus anhelaba diluir las diferencias sociales. Es por este motivo por el que el grabado de Feininger y el texto de Gropius que lo acompañaba en este primer manifiesto evocaban la federación de pequeños mundos artísticos que recordaban a la *Bauhütte* medieval (KOEHLER, 1998; BALDWIN GRAY, 2017), *pero también* a los modelos sociales estructurados en consejos, en soviets, de los cuales Gropius y Taut habían podido discutir en la *Arbeitsrat*. La Bauhaus era entendida por ambos como una moderna *Catedral del Socialismo* (DEARSTYNE & SPAETH, 1986). Así, no existiría una neta distinción entre las figuras del maestro y el alumno. Se disolvían las jerarquías académicas tradicionales en pos de la búsqueda de un

aprendizaje más integral, en el que todos los miembros de la comunidad aprendiesen a través de una cíclica retroalimentación.

FIGURA 3. *Talleres de la Bauhaus en Weimar, c. 1919-1920. Autor desconocido.*



Fuente: Bauhaus Kooperation

La trasgresión del proyecto educativo de la Bauhaus debe igualmente considerarse en la arriesgada elección del cuerpo docente, en parte de procedencia extranjera, en momentos en los que la defensa de lo vernáculo en una Alemania humillada por la pérdida de la guerra estaba de completa actualidad. Entre los maestros, fueron invitados artistas extranjeros ya sobradamente reconocidos internacionalmente, como sería el caso de Wasiliy Kandinsky o de Paul Klee, hecho que sólo se explica –además de por el relevante papel, poco estudiado, de Alma Mahler en ello– por el breve aperturismo que el sistema universitario alemán (LAMBERTI, 2002), profundamente anclado aún en tradicionales valores decimonónicos, conoce en estos años, y que se materializa en las máximas de autonomía de gestión, independencia en la contratación docente y orientación académica al mercado (CHARLE, 2003;

RINGER, 1990). La consonancia de la libertad de auto-contratación de la Bauhaus, sus deseos de transgresión social, y el influjo de las corrientes regenerativas de estos años se materializan en el paradigmático personaje del profesor más influyente de la renovada escuela durante los primeros tres años de la Bauhaus, Johannes Itten. De origen suizo, había fundado su propia escuela en Viena, deudora de los influjos de las corrientes de Montessori, Pestalozzi, o Waldorf, y en definitiva del concepto de *aprender haciendo*. Cercano igualmente al Lebensreform – Movimiento de Reforma–, muy extendido desde finales del XIX en Alemania y Suiza, Itten proclamaba la emancipación del ser a través de la actividad artística, la vuelta a la naturaleza, la liberación del cuerpo o la práctica sexual comunitaria (BAUMHOFF, 2001). Introdujo en la escuela el culto Mazdaznan, religión zoroastriana que igualmente promovía el vegetarianismo, el yoga y el culto al cuerpo. Sería, no obstante, Itten el responsable de la puesta en marcha de parte de un modelo educativo enormemente exitoso y hasta la actualidad reproducido, consistente en la implantación de un curso introductorio de seis meses de carácter eliminatorio. La base de dicho curso era la de despojar al alumno de todo conocimiento artístico o artesanal previo, confrontándolo al contacto directo con las materias primas a través del tocar, ver y sentir, y, en definitiva, a su exclusiva experiencia sensorial. Itten creará su propia teoría del color, como también hará Klee, y como también había hecho Goethe un siglo antes, revelando así la fundamental conexión de los anclajes de la Bauhaus con las preocupaciones artísticas de la Alemania del XIX.

Los estudiantes, igualmente heterogéneos que el profesorado, a razón de su nacionalidad, edad y condición, se sabían la élite de un modelo educativo que se confirmaría cuando la Bauhaus se trasladase a su segunda sede en Dessau y muchos de los más brillantes de entre ellos se convirtiesen a su vez en profesores. Fueron estos los casos de Oskar Schlemmer, o Joseph Albers, por ejemplo. Esto no era óbice para que el ambiente general de la escuela fuese festivo, y de hecho muy festivo. El manifiesto de Gropius ya anunciaba que se celebrarían muchos festejos, con el objetivo de crear comunidad, de estrechar lazos.

FIGURA 4. Fiesta de la Bauhaus en el restaurante Ilmschösschen, cerca de Weimar, el 29 de noviembre de 1924. Foto Louis Held.



Fuente: Bauhauskooperation

La idea de regeneración propuesta por Gropius, de inclinación más utópico-socialista que maquinista (KATER, 2014), chocaba, sin embargo, con la inicial voluntad de vincularse al sector industrial estatal que el arquitecto había promovido, y que entroncaba con la tradición escolástica de artes y oficios previa a la constitución de la república. Además de ello, la particular personalidad de algunos de sus profesores, como Itten, lo híbrido de su cuerpo docente y bullicioso de sus estudiantes, no agradó a todos en Weimar. Los ataques a la Bauhaus, considerada por algunos como subversiva y anti-alemana no tardaron en llegar. Solo unos meses después de su apertura, los artesanos y académicos más tradicionalistas de la ciudad, en conflagración con los miembros de la derecha política más conservadora, fundan la Asociación Libre para los Intereses de la Ciudad, desde la que acusan a la Bauhaus de *espartacismo e influencias bolchevinistas*. El mitin ofrecido por Hans Groß, estudiante de la Bauhaus, en el que se denunciaba la *falta de personalidad de liderazgo nacional y de mentalidad alemana en la Bauhaus*

(KARL-HEINZ, 1976), en lo que pasará a conocerse como el caso Groß, se salda con el abandono de doce alumnos del centro educativo y la denuncia al gobierno estatal por parte de 49 ciudadanos, en su mayoría artistas conservadores de derechas de la Academia de Bellas Artes (Eine offene Erklärung der Kunstlerschaft Weimars [Declaración pública de los artistas de Weimar], 1920). La exigencia de estos últimos, quienes compartían edificio con la Bauhaus, de desligar la nueva escuela de la educación reglada, provocó no pocas fricciones. El reconstituirla como independiente habría supuesto privarla de unos fondos públicos que, en opinión de la Academia, no debían verse obligados a subvencionar tales excentricidades, máxime en aquellos años de profunda carestía económica. Es evidente que, a estos conservadores artistas no molestaba tanto lo extravagante de su personal y estudiantado como sus inclinaciones políticas. La primera movilización a favor de la Bauhaus, en la que participan la Asociación Alemana de Artes y Oficios y el Consejo de Trabajo para las Artes de Berlín, consiguen, pese a todo, el apoyo del Ministro de Educación y Artes (GAUGHAN, 2007).

Y de repente, en tan solo dos años, la Bauhaus va a bascular radicalmente del romanticismo expresionista del que había hecho gala desde su fundación a la racionalidad técnica que convertirá en seña de identidad propia. Gran parte de la responsabilidad de esta abrupta mutación apunta a Theo Van Doesburg, fundador junto a Mondrián del Neoplasticismo holandés, pese a que Gropius tratase posteriormente de restarle incumbencia en el asunto. Van Doesburg no solo edita la revista *De Stijl* desde Weimar, sino que, no habiendo sido aceptado como profesor en la Bauhaus, opta por impartir cursos de arquitectura en el taller de Karl Peter Röhl –los *Stijl Kurs I*– (FABRE & HÖTTE, 2009), en los que promueve la supresión de lo simbólico en pos de unas extremas racionalización y depuración formales. A estos cursos acuden no pocos alumnos y docentes de la Bauhaus, en los que paulatinamente va calando el nuevo estilo. Van Doesburg organiza, además, el I Congreso Internacional de Artistas Progresistas en 1922 en Düsseldorf, al que la revista *De Stijl* dedica un número completo, y al que acuden el húngaro Lázsló Moholy Nagy y el ruso El Lissitsky. El flechazo intelectual entre el Neoplasticismo holandés y el Constructivismo y Suprematismo rusos

estaba asegurado. Gropius, quien considera a Van Doesburg un *fanático teórico* (GROPIUS, 1963), es sin embargo consciente de que, no solo la nueva realidad plástica se alejaba gradualmente de los talleres de la Bauhaus, sino de que era necesario un lavado de cara radical para congregar a la escuela con las instituciones artísticas y, en definitiva, con Weimar. Hasta el momento había tenido suerte y se había beneficiado del apoyo del ministro, pero debía ser cauteloso si quería que la escuela siguiese abierta; los detractores eran numerosos. Decide así dar un cambio de rumbo al proyecto docente, optando por prescindir de Itten –no sin disensiones– y ofrecer la impartición del curso preparatorio a Moholy Nagy, cuyas contrastadas preferencias por las nuevas corrientes estéticas racionalistas constituirán el nuevo punto de partida para los recién llegados a la Bauhaus.

La casa modelo construida por los alumnos aquel año, radicalmente opuesta a la realizada el año anterior, no es el único ejemplo de este racionalismo arquitectónico, considerado ya el sumun de la modernidad; el propio despacho de Gropius, re-concebido íntegramente, y en la actualidad reconstruido en Weimar, era a su vez manifiesto artístico del ángulo recto. No obstante, y pese a este giro estético, que debía conciliar la imagen exterior de la escuela con las facciones artísticas más reaccionarias frente a las influencias espirituales de la Antroposofía y el Socialismo, la fama de la Bauhaus no consigue revertirse.

FIGURA 5. Casa modelo realizada por los alumnos de la Bauhaus en 1923.



Fuente: Bauhauskooperation

En el verano de 1923 la moneda alemana se desploma y como resultado de ello, el 60% de la población, desempleada, se revuelve. En octubre se producen levantamientos comunistas en los estados de Hamburgo, Sajonia y la muy reciente Turingia, instaurada solo tres años antes y cuya capital se había establecido precisamente en Weimar. La institución de un gobierno obrero en el nuevo estado, formado por socialdemócratas y comunistas, fue violentamente aplastado por el ejército alemán el 8 de noviembre. Pocos días después, la casa de Gropius es registrada tras recibirse acusaciones políticas anónimas, lo que alimenta las acusaciones del ala más conservadora del nuevo gobierno de Turingia, quien, de nuevo, cuestiona la organización y funciones de la Bauhaus. Max Greil, el nuevo Ministro de Educación Nacional y antiguo profesor de enseñanza primaria, renueva el apoyo a la escuela que ya prestase su predecesor.

Para entonces, Gropius, quien ya presentía los recortes presupuestarios que pudieran derivarse de la delicada situación, había perspicazmente

iniciado las negociaciones con el presidente del Banco Nacional de Turingia que le posibilitesen la fundación de una compañía de distribución de productos *made in* la Bauhaus que la desvinculasen del yugo de la financiación pública, los consecuentes vaivenes políticos y el ataque de sus opositores. Paralelamente, la iniciativa sentaba las bases de un nuevo modelo educativo en el que los estudiantes más mermados económicamente, no solo pudieran beneficiarse de las escasas becas y subvenciones a su disposición; los beneficios de las ventas de los productos por ellos diseñados, podían revertir en la financiación de sus estudios. Y no se equivocaba. El 10 de febrero de 1924, las terceras elecciones parlamentarias al Estado de Turingia suponen un cambio político radical, encarnado en el gobierno de coalición del Partido Nacional del Pueblo Alemán (DNVP) de tendencia conservadora, los liberal-demócratas del Partido Demócrata Alemán (DVP) y el liberal de izquierdas DDP. El nuevo Ministro de Educación Pública, Richard Leutheuser, anuncia a Gropius poco después que los contratos con la Bauhaus serán revocados en los próximos meses. Aumentan los ataques por parte del Consejo de Artistas de Weimar y el Bloque Nacional alemán, hasta que, en abril de 1924, tras una bajada presupuestaria de más del 50%, el Ministro de Finanzas, amparado en la falta de rentabilidad de la escuela, decreta la finalización de los contratos con fecha 31 de marzo de 1925 como medida de precaución.

La petición, por parte de 600 ciudadanos de Weimar a favor de la escuela tienen poco efecto, y la Sociedad de Amigos de la Bauhaus, fundada en otoño de 1924 por Gropius, y de la que forman parte, entre otros, los premios nobeles Albert Einstein y Wilhelm Ostwald, tampoco persuaden al gobierno de la clausura de la escuela en Weimar. Gropius y el director del Staatlichen Kunstmuseen de Weimar, Wilhelm Koehler –fuertemente vinculado a la Bauhaus después de su matrimonio en 1920 con Margarete Bittkow, alumna del centro–, se ven doblegados a seleccionar los 165 mejores trabajos efectuados en el seno de la institución, de entre los 2000 de su inventario, en su común empeño de integrarlos en la Colección Nacional de Arte de Weimar (GORDON & MCCORMICK, 2013).

FIGURA 6. *Los Maestros en la azotea del edificio principal de la Bauhaus de Dessau durante su inauguración. De izquierda a derecha: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzl, Oskar Schlemmer.*



Fuente: Bauhauskooperation

3. UN NUEVO COMIENZO: LA BAUHAUS DE DESSAU

El Ayuntamiento de Dessau, liderado por Fritz Hesse, toma la resolución de asumir la Bauhaus. No fue el único; también Franckfurt estuvo interesada, y no es de extrañar: la escuela, renovada ahora en clave racional y funcionalista, pese a emancipada y extravagante académicamente, encerraba la promesa de un revulsivo industrial para la ciudad que le sirviese de enclave. La oposición del director del Departamento de Planificación y Edificación Ciudadana, Wilhelm Schmetzer, del DNVP y el director del Departamento Municipal, Theodor Overhoff, del DVP, resultan estériles frente al nuevo gobierno de coalición formado por los partidos de centro e izquierdas SPD y DDP, quienes, destacando precisamente la potente representación industrial en Dessau,

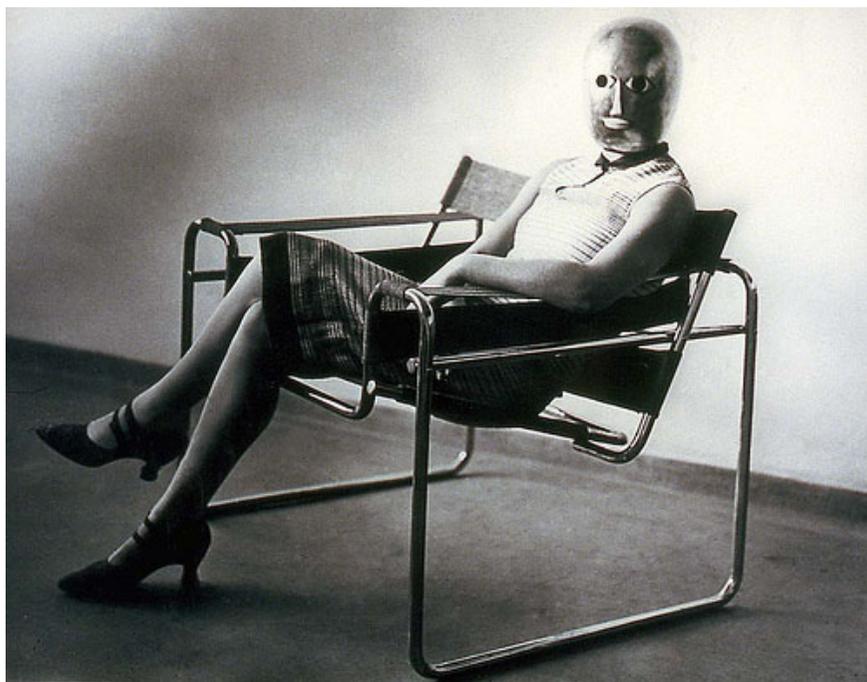
apoyan el asentamiento de la institución en la ciudad ante las expectativas de desarrollo estructural y cultural que esta ofrece.

El éxodo de la Bauhaus a Dessau constituiría un estímulo para Gropius, al que se le ofrece el diseño y construcción de la nueva sede de la escuela, así como el de un barrio obrero al completo, la conocida como Colonia Törten, epítome del modelo de vivienda unifamiliar moderna (BAUMANN, 2007). Esta última, promovida por el Ayuntamiento de Dessau, –quien esperaba auxiliar así los problemas de escasez de vivienda social–, y financiado por la Sociedad de investigación para la racionalización de la construcción y la vivienda, ofrecía por primera vez a Gropius la posibilidad de plasmar a gran escala sus ideas sobre la construcción racionalizada y estandarizada de las viviendas. Todo el proceso de trabajo estaba previamente calculado con exactitud y fijado por escrito. Las piezas de piedra artificial, a base de hormigón, que se utilizaron para los muros, así como las vigas de hormigón armado para los forjados, se fabricaban directamente en la obra, en un proceso similar al de la producción en cintas de montaje. De este modo se conseguía reducir el tiempo de construcción y mantener los costes relativamente bajos, de modo que incluso los trabajadores pudieran alquilar las viviendas, contrariamente a lo que ocurría en otras colonias del Neues Bauen. Pese a la participación de algunos de los talleres de la escuela, la colonia Törten no fue proyecto de la Bauhaus, sino del estudio privado de Gropius. Aun así, la colonia es un ejemplo característico de la nueva orientación de la Bauhaus hacia la producción industrial a gran escala desde mediados de los años 20 y de su adopción incondicional del mundo moderno, muy alejada del romanticismo gremial de los primeros tiempos. Gropius entendía ahora la Bauhaus como un laboratorio técnico y social en el que se investigaba principalmente la estandarización.

El nuevo edificio de la Bauhaus, por su parte, no era sólo la materialización de un sueño. La estabilización de la moneda alemana, completamente en inflación los años anteriores, coincide con el momento dorado de la escuela. Durante este tiempo surgieron edificios y productos que hasta el día de hoy siguen dando forma a la imagen de la Bauhaus en todo el mundo. El proceso de reorganización de

contenidos se consolidó, otorgando, frente a todo pronóstico y debido al forzado cambio de emplazamiento, un efecto estabilizador. La Bauhaus encontró un apoyo único en Dessau, donde se convierte en una Academia de Diseño (SALETNIK & SCHULDENFREI, 2009). Son estos los años de la creación de la silla B3 de Marcel Breuer –la silla Wasily, como será conocida–, el juego de ajedrez de Josef Hartwig, la tetera de Marianne Brandt o la Lámpara MT8 de William Wagenfeld y Carl Jakob Jucker, que todavía alguna empresa moderna trata de vendernos como novedosos diseños actuales y que nosotros, consumidores, adquirimos como sello de distinción, en la mayor parte de los casos sin saber, que sus diseños tienen más de cien años y que su artífice, en definitiva, fue la Bauhaus.

FIGURA 7. *Mujer con máscara sentada en la silla B3 de Marcel Breuer, popularmente conocida como silla Wasily. c. 1926. Foto de Enrich Consemüller.*



Fuente: Bauhauskooperation

Pese a ello, no se produjo la intensa colaboración esperada entre la Bauhaus y los sectores de la economía industrial de Dessau. La contribución al fabricante de dispositivos de gas y aviones Junkers, por ejemplo, habría sido obvia en muchas áreas, como la construcción de viviendas, el mobiliario interior de aviones, la publicidad y el marketing o la construcción de muebles. Pero la cooperación se redujo a proyectos individuales e influencias parciales. Las razones parecen apuntar, no tanto a la falta de apoyo y respeto mutuos como a los diferentes intereses económicos de ambos. Sea como fuere, las dificultades internas y externas a las que se enfrenta Gropius (OSWALT, 2009) le hacen abandonar la escuela y con él, dimiten igualmente Breuer y Moholy Nagy, entre otros. El nombramiento del nuevo director, Jannes Meyer, a quien el propio Gropius había recomendado, pese a las reticencias de sus compañeros (FORGÁCS, 1995), no beneficia a la fama de la escuela. Era un muy buen diseñador gráfico, tenía una dilatada experiencia como arquitecto y tomará el timón de la Bauhaus cuando aún esta conoce un buen auge económico y una buena producción, pero su fascinación por la experiencia soviética y el marxismo provocó en ella una excesiva politización que no ayudó a su pervivencia en Dessau. La merma en las donaciones y el enfriamiento de las relaciones con la alcaldía municipal derivan en la limitación presupuestaria a determinados talleres y el despido de personal en el centro. Las críticas a la Bauhaus, a las que se suma ahora Hesse, aumentan considerablemente. Los ciudadanos de Dessau, sobre todo aquellos de clase media y baja, la consideran un peligro para el orden público, y la denuncian como caldo de cultivo del bolchevismo. Meyer, ajeno a la delicada situación, permite el desarrollo del ala política de izquierdas más radicalizada entre los estudiantes en 1928. La práctica escolar de discurso abierto, experimentación y debate de problemáticas políticas y sociales eran difícilmente comprendidas por el público general. El punto álgido de las disensiones se produce cuando el 60% de los estudiantes de la Bauhaus participa en un encuentro del Partido Comunista Alemán (KPD). Las relaciones con Dessau se hacen insostenibles y Meyer se ve obligado a dimitir en agosto de 1930 (FORGÁCS, 2010).

FIGURA 8. Marcel Breuer y “su harén”. De izquierda a derecha: Marta Erps-Breuer, Katt Both y Ruth Hollos-Consemüller. Foto de Erich Consemüller, c. 1927.



Fuente: Bauhauskooperation

4. BERLÍN Y EL ASCENSO DEL NAZISMO. LA BAUHAUS MÁS ALLÁ DE LA BAUHAUS

Todo ello hace que la gran preocupación, a partir de 1930, sea la supervivencia de la escuela, la cual, cada vez recibe menos alumnos, y a la que el crack de 1929 no ayuda. Un nuevo cambio de ciudad y director no serán suficientes para remontar. Mies Van der Rohe, quien se desplaza a su nueva sede en Berlín sólo de vez en cuando, transforma la Escuela de Diseño en Escuela de Arquitectura, la cual tampoco consigue ser particularmente representativa. Pese a sus esfuerzos por despolitizar la Bauhaus, el Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán de Hitler, que cada vez gana más fuerza, focaliza en la dispar cosmovisión intelectual de la Bauhaus, a la que tacha de *zambullida judía*, el tema central de sus ataques culturales (WICK, 1993). El radicalismo con el que la Bauhaus abordó la resolución de problemas urgentes en la sociedad industrial alemana la llevó a convertirse en sinónimo de una modernidad, para algunos idealizada, para otros demonizada (MUSEO

NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 1988). Aunque arte y política son dos esferas de muy diversa naturaleza, a veces irreconciliable, no es sorprendente constatar que el devenir de la Bauhaus dependió, en gran medida, de las convicciones y orientaciones políticas de los partidos con los que tuvo que confrontarse (WOLFE, 1999). Así, los partidos de izquierda, como los socialdemócratas, más cercanos a las ideas socialistas de Gropius lo apoyaron reiteradamente, mientras que los de derecha, particularmente el Partido Popular –precursor de los nacionalsocialistas–, se le opusieron tajantemente. Los conservadores, de manera general rechazaron su *radicalismo*, mientras los liberales acusaban a Gropius de jugar a la política con la escuela. Posteriormente, los conservadores acusarían a los liberales de mezclar arte y política cuando estos prestaron su apoyo a la Bauhaus... La suerte de esta, por tanto, no dependía de sus virtudes o de la falta de estas, sino de la estructura política del parlamento. Mientras los izquierdistas fueron mayoría la escuela fue relativamente segura; cuando los partidos de derecha tomaron el control en 1924, sus días estaban contados.

FIGURA 9. Edificio de la Bauhaus en Dessau vandalizado tras ser precintado por los socialdemócratas en 1933.

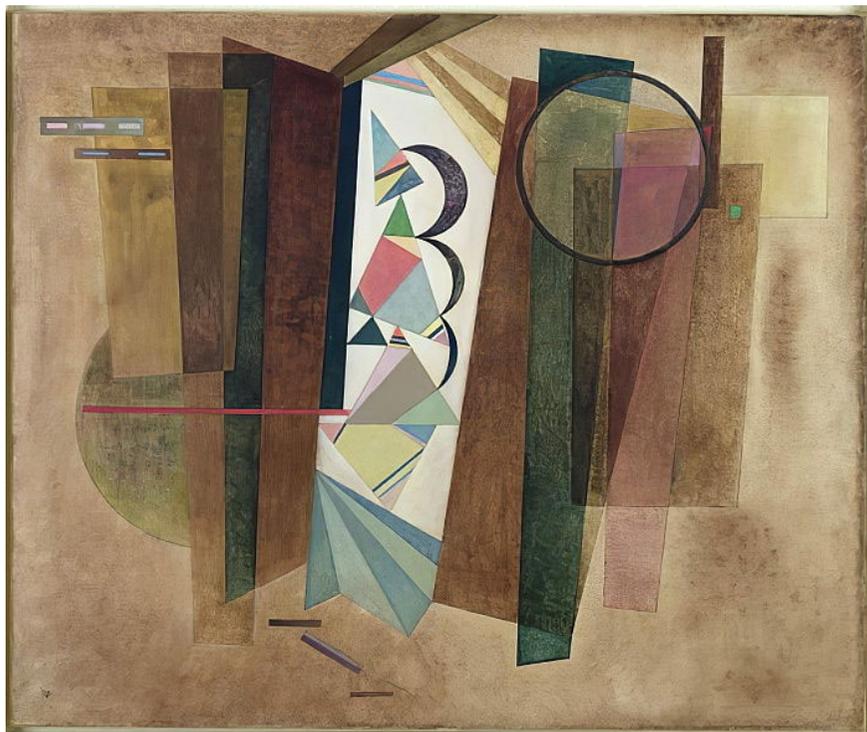


Fuente: Bauhauskooperation

Al tiempo que las autoridades nazis decretaban el cierre de la Bauhaus, que provocaba el fin de un desarrollo democrático orientado a la educación holística, y perseguían y encarcelaban a sus exalumnos por sus convicciones estéticas y políticas, Kandinsky pintaba *Composición en pardo*, donde sus formas abstractas de fuertes colores parecen querer huir del entorno opaco que las encierra. Como si de una metáfora de esperanza en el resurgir del sueño de la Bauhaus, de entre la opresión de la oscuridad, se tratase. Y no se equivocó del todo. Pese a las consideraciones de los nacionalsocialistas en lo concerniente a la producción artística de la Bauhaus, a la que calificaban de *degenerada*, sobre todo aquella de naturaleza abstracta, o a sus designaciones de *arquitectura del desierto*, o *antialemana*, para referenciar sus propuestas arquitectónicas, lo cierto es que el Tercer Reich se sirvió, en no pocas ocasiones, de muchas de las soluciones ofrecidas por esta, particularmente en áreas de desarrollo comercial o construcción industrial (GRIFFIN, 2018; RICHARD, 2005), revelando así lo obtuso, en muchas circunstancias, de la disyuntiva arte y política. No pocos estudiantes de la escuela pudieron seguir trabajando bajo el Tercer Reich, convirtiéndose así injustamente en colaboradores de un sistema que los repudiaba, y en combatientes por la resistencia de un modelo obligado a pervertirse para subsistir. No fue su única vía de escape, afortunadamente. La pervivencia del sistema pedagógico de la Bauhaus fue posible gracias a la emigración de muchos de sus profesores y estudiantes a los Estados Unidos, donde encontraron una acogida favorable. Los pensamientos, métodos y principios de la Bauhaus se difundieron mediante estrategias individuales e intentos de integración con los sistemas educativos existentes. Josef Albers continuó su labor docente en el Black Mountain College de Carolina del Norte, a donde marchó en 1933 ((HOROWITZ, 2001; HOROWITZ & DANILOWITZ, 2006), y en la Universidad de Yale en New Haven a partir de 1950. Walter Gropius se exilió en Londres en 1934, desde donde aceptó la invitación como profesor de arquitectura en la Universidad de Harvard en Massachusetts en 1937, mismo año en el que Moholy-Nagy inauguraría la New Bauhaus en Chicago, anexado en 1946 al Instituto de Tecnología de Illinois (MALHEREK, 2018). Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Ludwig Hilberseimer, Walter Peterhans y Herbert Bayer también emigraron a la Estados Unidos.

Todos influyeron en el arte y la cultura estadounidenses de manera notable (KENTGENS-CRAIG, 2001).

FIGURA 10. *Wasiliy Kandinsky, Composición en pardo, 1933.*



La Alemania de la posguerra no sería ajena a la creciente reputación internacional de la Bauhaus. Tanto en Alemania Oriental como Occidental, los estudiantes de la Bauhaus ejercieron un ascendiente importante en el diseño, la arquitectura y la pedagogía del diseño, trabajando en escuelas de arte y arquitectura. La fundación de la Ulm Hochschule für Gestaltung o HfG, –Academia de Diseño de Ulm– en 1950, bajo el amparo de la pervivencia de una pedagogía holística, particularmente preocupada por las condiciones culturales, sociales y económicas del diseño, resonaba profundamente a Bauhaus (VEGA, 2019; BETTS, 1998; 2004). En 1960 se fundó el Archivo de la Bauhaus, cuyo germen se haya en el trabajo de selección que realizasen Gropius y Köhler cuando la escuela fue instada a abandonar Weimar. Su rápido crecimiento hizo que se le facilitase una nueva ubicación en Berlín en 1971,

para la que se concibió un nuevo edificio. Su arquitecto, como no podía ser de otro modo, fue Gropius. El inventario recopilado en esta institución de investigación y exhibición es, hoy en día, único en su alcance y calidad.

La más alta forma de reconocimiento internacional y social a las ideas y logros de la Bauhaus tuvo lugar en 1996, cuando los sitios de la Bauhaus en Weimar y Dessau se incluyeron en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. La fundación pública situada en el edificio Dessau Bauhaus se ocupa desde entonces de la difusión, preservación, investigación y enseñanza del patrimonio de la Bauhaus. La Academia de Arquitectura y Edificación de Weimar, conocida como la Bauhaus-University Weimar, se esfuerza por contribuir a las áreas del arte y ciencia de la construcción y a la concepción y diseño de espacios de vida presentes y futuros. El amor por la experimentación, la apertura, la creatividad, la proximidad a la práctica industrial y la internacionalidad son, en honor a *aquella Bauhaus*, sus puntos de referencia elementales.

5. REFERENCIAS

- Baldwin, E. (2017). *Medieval Mythos and Modern Histories of the Bauhaus*. Courtland MA.
- Baumann, K. (2007). *Bauhaus Dessau: architecture, design, concept*. Berlín: Jovis Verlag.
- Baumhoff, A. (2001). *The gendered world of the Bauhaus. The politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932*. Francfort-sur-le-Main: Peter Lang.
- Benson, T. & Forgács, É. (2002). *Between Worlds. A sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*. Cambridge: MIT Press.
- Betts, P. (1998). Science, Semiotics and Society: The Ulm Institute of Design in Retrospect. *Design Issues*, 14(2).
- Betts, P. (2004). *The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design*. Berkeley: University of California Press.
- Charle, C. (2003). Les références étrangères des universitaires. Essai de comparaison entre la France et l'Allemagne, 1870-1970. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 148(1), 8-19.

- Dearstyne, H. & Spaeth, A. (1986). *Inside the Bauhaus*. Londres: Architectural Press Ltd.
- Dempsey, A. (2008). *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona: Blume.
- Eine offene Erklärung der Kunstlerschaft Weimars [Declaración pública de los artistas de Weimar]. (29 de enero de 1920). *Weimarische Landeszeitung Deutschland* [Periódico Nacional de Weimar].
- Fabre, G. & Hötte, D. W. (eds.). (2009). *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*. Harry N. Abrams.
- Forgács, É. (1995). *The Bauhaus Ide and Bauhaus Politics. 1919-1933*. Budapest: Central European University Press.
- Forgács, É. (2010). Between the Twon and the Grown: On Hannes Mayaer's Dismissal from the Bauhaus. *Journal of Design History*, 23(3), 265-274.
- Gaughman, M. I. (2007). *German Art 1907-1937: Modernism and Modernisation*. Peter Lang.
- Gordon, P. & McCorminck, J. (2013). *Weimar Thought: A Contested Legacy*. Princeton: Princeton University Press.
- Griffin, R. (2018). Building the Visible Immortality of the Nation: The Centrality of "Rooted Modernism" to the Third Reich's Architectural New Order. *Fascism*, 7(1), 9-44.
- Gropius, W. (septiembre de 1963). *The Journal of Architectural Education*, pág. 166.
- Gropius, W. (1966). *La nueva arquitectura y La Bauhaus*. Editorial Lumen.
- Guggenheim Museum. (1992). *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. Nueva York.
- Haffner, S. (2005). *La revolución alemana de 1918-1919*. Barcelona: Inèdita Editores.
- Hochmann, E. (1997). *Bauhaus. Crucible of modernism*. Nueva York: Fromm International.
- Horowitz, F. (2001). What Josef Albers Taught at Black Mountain College and What Black Mountain College Taught Albers. *The Journal of Black Mountain College Studies*, 1.
- Horowitz, F., & Danilowitz, B. (2006). *Josef Albers: to open eyes: the Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*. Londres: Phaidon.
- Kandinsky, W. (2003). *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Karl-Heinz, H. (1976). *Das Bauhaus in Weimar*. Berlín: Akademie Verlag.

- Kater, M. (2014). *The Weimar Bauhaus Experiment: 1919-1925*. En *Weimar: From Enlightenment to the Present* (págs. 135-164). Yale University Press.
- Kentgens-Craig, M. (2001). *The Bauhaus and America. First Contacts, 1919-1936*. MIT Press.
- Koehler, K. (1998). Kandinsky's "Kleine Welten" and Utopian City Plans. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57(4), 432-447.
- Lamberti, M. (2002). *The Politics of Education: Teachers and School Reform in Weimar Germany*. Nueva York: Berghahn Books.
- Malherek, J. (2018). The Industrialist and the Artist: László Moholy-Nagy, Walter Paepcke, and the New Bauhaus in Chicago, 1918-1946. *Journal of Austrian-American History*, 2(1), 51-76.
- MC Carthy, F. (2019). *Walter Gropius: Visionary Founder of the Bauhaus*. Londres: Faber & Faber.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (1988). *Utopías de la Bauhaus*. (W. Herzogenrath, Ed.) Madrid.
- Oswaltz, P. (2009). *Bauhaus Conflicts, 1919-2009. Controversies and Counterparts*. Berlín: Hatje Cantz.
- Richard, E. (2005). *El Tercer Reich en el poder*. Barcelona: Península.
- Ringer, F. (1990). *The Decline of the German mandarins, 1890-1933*. Hanovre/Londres: University Press of New England.
- Saletnik, J., & Schuldenfrei, R. (2009). *Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism*. Abingdon: Routledge.
- Stürmer, M. (2003). *El imperio alemán. 1870-1919*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Vega, E. (2019). *De Weimar a Ulm. Mito y realidad de la Bauhaus, 1919-1972*. Madrid: Experimenta Libros.
- Weitz, E. (2009). *La Alemania de Weimar. Presagio y tragedia*. Madrid: Turner.
- Weitz, E. (2010). Weimar Germany and its Histories. *Central European History*, 43(4).
- Wick, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wingler, H. (1975). *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Madrid: Gustavo Gili.
- Wolfe, T. (1999). *¿Quién teme a la Bauhaus feroz?* Madrid: Editorial Anagrama.

EL DAOÍSMO CHINO Y SU LEGADO CULTURAL EN CHINA Y JAPÓN

GABRIEL TEROL ROJO

UD Estudios de Asia Oriental, Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios en el marco de la antropología filosófica se centran en el estudio del hombre y de entre sus enigmas, los relacionados con el fenómeno pseudo-religioso chino que compromete a la tradición china del daoísmo centran esta investigación. La cultura china, y con ello su sinidad como carácter distintivo, se ha consolidado a lo largo de su prolongada existencia sobre una realidad multinacional que potenciaba una pluralidad religiosa de forzosa convivencia.

Confucianismo, budismo chino y daoísmo son tres pilares de la cultura y la civilización chinas y los responsables principales del carácter identitario chino, que no podría entenderse sin esa convivencia. Una convivencia que no solo se limitó a los círculos más selectos de dirigentes y a las instituciones políticas de las clases superiores, sino que también anidó entre la población de los estratos sociales inferiores. De ahí la importancia de analizar, teniendo en cuenta este crisol, la manifestación religiosa de China más antigua de esas tres, e intentar evaluar su desarrollo y repercusión, en su entorno geográfico y cultural. El desarrollo, por tanto, del daoísmo y su repercusión en la sinización de Asia Oriental, más allá del territorio chino el caso de Japón, ocuparan nuestra atención.

2. OBJETIVOS

Partiendo de la premisa de que el desarrollo del daoísmo chino es deudor de la aparición del budismo, defenderemos que el daoísmo, tanto

en su vertiente religiosa como en cuanto sabiduría popular, germinó y creció en su tierra natal china, y como religión organizada jugó un papel activo casi simultáneamente con el budismo que, procedente de la India, alcanzó una influencia considerable más allá de los límites de su país de origen.

Inicialmente la forma religiosa daoísta era practicada principalmente por las clases más desfavorecidas de la población y no será hasta su institucionalización, hacia el período de las dinastías del norte (años 386-581), cuando se ganará un espacio entre los dirigentes de los diversos estados coexistentes y entre las clases altas. Los seguidores pertenecientes a estas clases superiores tuvieron entonces la oportunidad de dilatar sus vidas de abundancia y lujo con la mejora de la salud que las prácticas dietéticas y ejercicios físicos promovidos por el daoísmo primitivo, y reorientar esas vidas de un modo sereno hacia la vida eterna.

2.1. RESULTADOS DE LA EVOLUCIÓN Y ASIMILACIÓN SOCIAL DEL DAOÍSMO PRIMITIVO

Con el fin de consolidar un aspecto espiritual entre sus seguidores, el daoísmo predicó las virtudes de ciertas prácticas y defendió la importancia de su sistema vital basado:

1. En una «alimentación» para la vida y no para la supervivencia.
2. En el uso de la «alquimia» para potenciar este objetivo.
3. En el correcto uso del arte de la «alcoba», lo que constituye un importante referente para la historia de la sexualidad china.
4. Y en la relevancia de la práctica de la «respiración», de acuerdo con ciertos ejercicios que mejoraban la posibilidad de conservar la armonía con la naturaleza.

Ello justifica la popularidad que llegó a ganarse —especialmente constituida en lo que va a entenderse como «alquimia externa» daoísta⁵⁰⁸—

⁵⁰⁸ Véase: Gabriel Terol, (2011), La transición entre los cultos religiosos primitivos de China y el daoísmo: la importancia de la alquimia daoísta, 'Illu. Revista de Ciencias de las Religiones, 16, 250-278.

entre la aristocracia privilegiada de este período, y con ello el favor imperial, lo que la convertirá en religión nacional, alcanzando tanta relevancia social que las familias imperiales llegarán a declararse descendientes del mismísimo *Lǎozǐ*, primer nombre histórico del daoísmo filosófico.

Posteriormente, esta situación de privilegio va a verse alterada, e incluso llegará el momento en que sus adeptos serán perseguidos y sus prácticas y ritos, prohibidos. Los seguidores del daoísmo adquirieron entonces un estatus de «misioneros perseguidos» y sobrevivieron mediante la organización de grupos privados y secretos, casi siempre sociedades de élite que fomentaron no pocas revueltas en la historia de China y que lucharon por mantener viva la esencia de un daoísmo que no se dejaba sociabilizar y que influyó profundamente en la política, la economía, la cultura, las artes, las ciencias naturales, la vida social, las relaciones entre las diversas nacionalidades y los movimientos del campesinado.

En ese proceso, los seguidores del daoísmo convivieron con el confucianismo, dando lugar a un sincretismo externo que no dejó indiferente a ninguna de las dos religiones, pero siempre conservando inalterado el espacio del daoísmo, que preservará su identidad y reconocimiento social dentro de la tradición clásica china.

2.2. DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DEL DAOÍSMO PRIMITIVO

Las religiones de la antigua China, incluyendo tanto las religiones espontáneas primitivas como las posteriores elaboraciones teológicas, pasaron por un largo período de desarrollo.

En todos los momentos del proceso, desde el politeísmo de la sociedad primitiva y la adoración del dios supremo durante las tres dinastías; *Xià* (período que comprende los siglos XXI al XVIII a.n.e.), *Shāng* (del siglo XVIII al XI) y *Zhōu* (del siglo XI a.n.e. al siglo III a.n.e.), se fueron institucionalizando todas las prácticas religiosas —incluido el daoísmo durante la dinastía *Hàn* (206 a.n.e.–220 d.n.e.)—, consiguiendo así un enriquecimiento espiritual constante, pero obteniendo de esa manera

resultados formales bastante diferentes de lo que se entiende como más propio del fenómeno de lo religioso.

2.2.1. Factores determinantes en ese desarrollo

- La primera de sus preocupaciones va estar encaminada con el TIEMPO y se remonta al período arcaico de formación de la tradición china, en la primera dinastía histórica, la dinastía de los *Shāng* (entre los siglos XI y VIII a.n.e.), y va a legitimarse íntimamente ligado al servicio del rigor ritual.⁵⁰⁹ Concebido al margen de la observación de los astros y de los ciclos de la naturaleza, el calendario llamado de «los troncos celestes y las ramas terrestres» (*Tiāngān dìzhī* 天干地支) se popularizó como un calendario sexagesimal que articulaba, sistemáticamente, series denarias y duodenarias, probablemente como resultado del sincretismo de múltiples tradiciones rituales clánicas. En la sociedad primitiva china, debido a la preocupación por la productividad, se solía adorar casi todo lo que estuviera directamente vinculado con la vida diaria del hombre, así como los fenómenos naturales estrechamente relacionados con los intereses de los seres humanos, y también ciertas pasiones pertenecientes al marco de la personalidad, como el valor, la ira o el miedo. Es posible encontrar, pues, en aquella sociedad diversas prácticas vinculadas al culto de la naturaleza o de lo natural, al culto totémico, al culto de fantasmas y espíritus, y a las ciencias ocultas y la adivinación. Existen multitud de registros de las formas religiosas más tempranas en las miríadas de volúmenes de la literatura antigua sobre el país, pero sin duda el «Libro de los montes y de los mares» (*Shānhǎijīng* 山海经) es ejemplar a este respecto.⁵¹⁰ Con todo ello se alimentó una relación de dependencia entre lo humano y lo sobrehumano característica de las sociedades primitivas, en la

⁵⁰⁹ Véase: Gabriel Terol, (2011), La preocupación por el Tiempo en la China antigua. El *Xiàxiaozhèng*, el *Tiāngāndìzhī* y el *Yìjīng*, A parte Rei. Revista de Filosofía, 74, 1-11.

⁵¹⁰ Insalvable la traducción en español de este trabajo referencial: Gabriel García-Noblejas, (2000), Libro de los Montes y los mares, Shanghai Jing, Miraguano.

que la representación del animal ficticio, el «Dragón», adquirirá el valor más elevado, coronando esa jerarquización. Según el modelo que aparece en las inscripciones y grabados en bronce y barro del período antiguo, sabemos que este animal se representaba como una gran serpiente provista de garras. Considerado como símbolo del Cielo y la Tierra, el dragón pasó muy pronto a asociarse, por motivos evidentes, con la figura del emperador, llegando a extenderse la idea de que, al embriagarse, la figura humana del mandatario mudaba en dragón.

- En ese entorno, también se extendió la práctica del culto al TÓTEM, asociado a la idea de que la reproducción de los seres humanos se llevaba a cabo al introducirse en el cuerpo del componente femenino de la pareja algún tótem, pudiendo ser este un animal, una planta o un objeto inerte. Esta idea fundamentó la creencia de situar a este tótem como primer antepasado del hombre, de tal manera que los miembros del clan se suponían herederos de ese primer representante y, por ello, también eran tomados por los creyentes como guardas personales, ofreciéndoles culto y ritos. Entre esos símbolos totémicos, diversas manifestaciones naturales, como el fuego, el agua y los pájaros, servían de vínculo entre sus seguidores y la naturaleza, y justificaba el sentimiento de dependencia y el respeto hacia esta, dando además lugar a nuevas formas de interrelación entre ellos desde esa distinción entre lo humano y lo natural.
- Se extendió la idea de que la ASCENSIÓN a lugares elevados producía unos cambios internos en el individuo que le facilitaban la comprensión y el conocimiento de las verdades últimas. El misticismo rodeó a estas cumbres, y rápidamente pasaron a convertirse en caminos y vías directas hacia el Cielo. Señaladas con enormes piedras grabadas, se popularizaron y sirvieron para estimular el sentimiento místico entre la gente. Inscripciones oraculares de la dinastía *Shāng* registran las

actividades expiatorias realizadas a la salida y a la puesta del sol, asociadas al rocío y también al astro rey chino, la luna.

- En cuanto al ESPÍRITU DEL HOMBRE, se creía que, siendo independiente del cuerpo, lo abandonaba después de la muerte y sobrevivía en forma fantasmal. Aún se practica en ciertos núcleos rurales el ritual de hacer regresar el espíritu al cuerpo del fallecido, subiendo a este al tejado de la casa e intentando llamar la atención de su espíritu por diversos medios, por ejemplo, vistiéndolo al cadáver con ropas nuevas.
- Se empieza a generar la RELACIÓN FAMILIAR con los difuntos y se establece una vinculación de respeto que aún en nuestros días se conserva fielmente. Uno de los principales motivos del surgimiento del daoísmo en su forma religiosa en las diversas poblaciones fue la necesidad de interceder en estas relaciones entre lo humano y lo supra-humano, entre lo vivo y lo muerto. En ese momento se institucionalizó toda una liturgia para asegurar el adecuado descanso del espíritu del difunto, que se asociaba a determinados sacrificios y ritos sin los cuales la paz abandonaría al fallecido y el tormento perseguiría a la familia. Datos arqueológicos muestran que durante la dinastía *Shāng* se extendió la costumbre de enterrar seres vivos —personas o animales— junto con los fallecidos, y que era frecuente la creencia en la posibilidad de esclavizar fantasmas y espíritus de difuntos. La negación de la existencia de seres espirituales y la tendencia al escepticismo se extendió durante el período conocido como de «Primavera y Otoño» (entre el 770 y el 475 a.n.e.), cuando, a raíz de las múltiples guerras, se estableció un sistema feudal, propiciando un cúmulo de calamidades que afectaron a la población más desfavorecida. Rápidamente los jefes de los diversos clanes demandaron la ayuda de la autoridad del Cielo, conforme al culto popular, y el supuesto poder divino, obviamente, no logró pasar la prueba de satisfacer los intereses de todos. Los correspondientes sacrificios no obtuvieron los resultados prometidos.

- Íntimamente ligada a estas prácticas se popularizó también la ADIVINACIÓN como interpretación de los designios del Cielo, considerando lo natural como resultante de una voluntad divina cuyos indicios podían ser seguidos e interpretados. Se potenció de este modo un conocimiento del entorno místico del hombre, no arbitrario sino dependiente de un ritmo y una voluntad general. Y el interés por intervenir en ese entorno místico de modo que resultase favorable llevó al desarrollo de la magia. Adaptándola a las costumbres populares para que su recepción no resultase extraña, esta novedosa ciencia oculta cubrió un amplio abanico de preocupaciones e intereses clásicos, como los actos expiatorios y los sacrificios al Cielo; asuntos militares, como estrategias y tácticas; así como diversas cuestiones médicas, desde la sencilla prescripción médica, pasando por el arte de la alcoba o el camino hacia la inmortalidad. Rápidamente se consolidó la creencia de que la magia podía disipar los problemas de la vida y atraer o alejar la buena y mala fortuna, y que los magos podían comunicarse con lo sobrenatural. Tales creencias tuvieron una gran vigencia en la realidad cotidiana de los antiguos habitantes de China, como testifican las diversas menciones al respecto en obras clásicas como: el «Libro de las odas» (*Shījīng* 诗经), el «Libro de la Historia» (*Shūjīng* 书经), el «Libro de las mutaciones» (*Yījīng* 易经) y el «Libro de los ritos» (*Lǐjì* 礼记). Esta amalgama de prácticas acabó por forzar una estrecha relación entre el daoísmo religioso, asociado a ritos y cultos, y ese esoterismo mágico y místico. Inicialmente el concepto de *Dào* pertenecía a la esencia más filosófica del daoísmo, con ausencia de toda característica teológica, pero en este sincretismo con lo mágico pasó a interpretarse como la «Voluntad de los dioses», y gradualmente se convirtió en el camino hacia la divinidad.
- En ese marco, la figura del SACERDOTE-MAGO, transformación y adaptación del primigenio chamán, se convirtió en director de los servicios divinos en la China antigua. Los sacerdotes-magos eran los comunicadores con lo sagrado,

intercesores entre lo decible y lo inefable, los exorcistas y los curanderos. Como profesionales de las artes ocultas, eran capaces de invitar a las deidades, mediante el canto y el baile, a bajar a este mundo terrenal, recibiendo revelaciones de esos seres espirituales. Capaces de enviar mensajes entre uno y otro mundo, podían vaticinar desastres y atraer felicidad, interpretar sueños, convocar lluvias oportunas y predecir el futuro. El agente de estas acciones se convirtió en responsable, también, de toda la liturgia que las acompañaba y, como maestro de ceremonias, su figura se hizo indispensable. El adivino era una figura profesionalizada que evolucionó a la par que sus técnicas y procesos adivinatorios. En una primera etapa se practicó la llamada «Piro-Escapulimancia» (o piro-omoplatoscopia): la quema ritual del omóplato de un bóvido o de un ciervo sacrificado proporcionaba, por medio de las fisuras abiertas en el hueso —como trazos reveladores de las líneas maestras de la cuestión indagada—, un texto que interpretar. Era, más que un interrogatorio directo a las divinidades y espíritus, un ejercicio hermenéutico de la reacción de la ofrenda. Este proceso adivinatorio no pretendía adelantarse a ningún hecho e informar de algo que no había sucedido aún, sino que su propósito era evaluar las circunstancias en torno a un acontecimiento, explicitar el clima que lo rodeaba, hablar de las condiciones generales que justificasen cuándo actuar o de qué modo, más bien que determinar qué iba a pasar. Las alteraciones que el azar producía sobre la escápula tras ser manipulada con un hierro al rojo vivo hablaban de estas condiciones.

- De la mano de este proceso de comunicación paranormal debemos entender el proceso de evolución de la propia ESCRITURA china. Ligada a funciones de carácter mágico-religioso, inicialmente se reservaría al discurso de los mandatos divinos, inseparable de la liturgia adivinatoria desde los primeros huesos oraculares hasta su representación sobre tiras de bambú o de seda, que acompañaban los soterramientos o se quemaban en honor a los espíritus celestes en las

correspondientes ceremonias. En este marco, hemos de destacar una herramienta de adivinación que ha sobrevivido en el tiempo. Sus competencias y su solvencia adivinatoria se legitiman en la propia comprensión esencial del daoísmo primitivo, y desde estos parámetros ofrece una estable serenidad ante los cambios y los acontecimientos cambiantes. Nos referimos a una de las obras más antiguas del mundo: el «Libro de las mutaciones» (*Yijīng* 易经), llamado también «Libro de los Zhōu» (*Zhōuyì* 周易), en referencia a su período de difusión. Desde convicciones daoístas de eterna mutabilidad y perpetuo cambio, las enseñanzas que se pueden extraer de su lectura y uso práctico orientan en la dialéctica de lo opuesto, y en la necesidad de los contrarios y de su convivencia, para justificar un nuevo estado de cosas. El universo sobre el que pivota el *Yì jīng* determina al Cielo como responsable de la emisión de las energías vitales que adoptan formas fecundas y variadas en la Tierra receptora, sobre la única máxima inmutable de la última y primera realidad existente: La incesante capacidad de metamorfosear toda manifestación en un proceso que no conoce caducidad.

- En este contexto, el último factor determinante se centrará en la evolución de la Teoría *Yīn-Yáng*, los Cinco Elementos y la doctrina de la inmortalidad daoísta. En el curso del desarrollo del daoísmo religioso fue considerable la influencia de las creencias populares de los Cinco Reinos (años 220-420). Todas las deidades, así como la representación antropomórfica de seres fabulosos asociados a fenómenos naturales, son el producto del matrimonio entre la teoría del *Yīn-Yáng* (陰陽) y la de los «Cinco Elementos» (*Wúxíng* 五行), junto con la adoración de fantasmas y espíritus, frecuente en la China antigua. Desde la premisa de que se ha de conservar o respetar el curso natural de las cosas, y que el *Dào* es el origen de todas ellas y el responsable de todos los cambios que acontecen, se promueve un perfeccionamiento moral que se corona con una vida eterna. El modo de aumentar la brevedad vital vendrá

acentuado por una auto alimentación de y para la vida. Lejos de tratarse, en un sentido literal, de una correcta, adecuada y equilibrada nutrición, los consejos de los viejos sabios iban por otros derroteros. Con la finalidad de prolongar una vida caduca y limitada, el objetivo se circunscribió a la conservación de una unidad integral individual, que podríamos denominar como «alma», dotándola de una paz no perturbable ni por la razón, ni por la fama, ni por el beneficio. A ese principio de tranquilidad y de desinterés volitivo se le sumó el elemento esencial del «no implicarse» (*wúwéi* 无为).

2.3. REPERCUSIÓN FILOSÓFICA Y ANTROPOLÓGICA EN ASIA ORIENTAL

Es innegable que la influencia cultural china en toda Asia ha sido históricamente de un alcance y profundidad indiscutibles.

Enfocando tal repercusión en los casos de Corea y de Japón, y aun señalando las influencias políticas, sociales y administrativas, es posible centrar las relaciones culturales en el daoísmo.

Resulta muy destacado reconocer la elevada importancia de la epistemología daoísta como referente cultural común a otras filosofías y a otras culturas de Asia.

A pesar de la transformación semántica de la terminología correspondiente, podemos identificar las semejanzas de estructura y de planteamiento y destacar las influencias y paralelismos existentes.

El punto de partida de este planteamiento se inicia en la propuesta teórica de la epistemología daoísta de origen chino por entender y asumir la interrelación entre sujeto y objeto en el proceso cognitivo, entre el hombre y la realidad.

Dicha teorización no va a ser estéril en el contexto cultural de Oriente y la expansión del budismo chino sincretizado en el daoísmo más filosófico, pero sustancialmente en su aportación epistemológica resulta muy concluyente en la sociedad y cultura japonesa.

2.3.1. El caso japonés: La llegada del budismo *Chán* a Japón y la fundación del Zen

Los templos budistas situados a lo largo de la costa del sur de China desempeñaban también un papel mercantil, puesto que los comerciantes los utilizaban como centros distribuidores de las mercancías extranjeras. Misioneros budistas de distintas escuelas acompañaban a los comerciantes chinos que viajaban a Japón y ello propició un proceso de difusión de sus enseñanzas en ese país.

La llegada de la escuela Chán de China a Japón sería uno de los sucesos más importantes de la historia religiosa y cultural de Japón.

Junto con la proclamación de fe en el Buda Amida (siglo XII) y el nacimiento de la escuela Nichiren Shōnin (日蓮聖人) (siglo XIII), la nueva corriente doctrinal llegada de China supuso toda una renovación del budismo durante la era Kamakura-jidai (鎌倉時代, 1185-1333).

El pleno desarrollo de su versión no se lograría hasta la aparición de sus dos grandes figuras, Myōan Eisai (明菴栄西, 1141-1215) y Dōgen Zenji (道元禅師, 1200-1253). El primero es considerado el introductor del Zen en Japón.

La expansión del Zen, y por ende sus influencias daoístas, en la cultura japonesa propició su desarrollo en algunas formas culturales especiales que lo enriquecieron de manera peculiar, destacando entre ellas:

- El KENDŌ (剣道) o «camino de la espada».
- El KYŪDŌ (弓道) o «camino del arco».
- El KARESANSUI (枯山水) o arte de la jardinería.
- La poesía tradicional HAIKU (俳句).
- El SUIBOKU (水墨画) o técnica de dibujo con tinta y pincel.
- El CHA-NO-YU (茶の湯) o ceremonia del té.
- El KADŌ (華道) o IKEBANA (生け花 o いけばな), arte del arreglo floral.
- El teatro NŌ (能), un tipo de drama musical con uso de máscaras y vestidos tradicionales.
- El ORIGAMI (折り紙), «plegado de papel» o papiroflexia.

- Y el BUDŌ (武道,) o «camino del guerrero» que engloba a todas las artes marciales llamadas en japonés bujutsu (武術).

Pero también es posible hallar algunos términos característicos del zen en este análisis contrastivo donde se refuerza la influencia daoísta china y sus préstamos categóricamente epistemológicos de gran relevancia.

- Si algún término refleja de forma privilegiada la práctica más característica del Zen, este es sin duda el de ZAZEN (座禪), la «meditación» sentado en una postura determinada según varios estilos posibles. Dado que en la meditación Zen no hay objeto sobre el que meditar, se trata de no pensar en nada, ni siquiera en uno mismo, extinguiendo toda actividad mental y quedándose «en vacío», en la mera intuición de la naturaleza de la existencia. El fin del zazen es llegar al estado de no-ideas, de no-pensamiento (*munen-musō* 無念無想).
- El Zen establece un proceso con el que adecuar el ESTADO MENTAL y para ello se sirve de los denominados kōan (公案, こうあん), serie de ejercicios o frases ilógicas que exigen ser solucionados y demandan un estado mental de «despertar»; estos kōan son más habituales en la escuela Rinzai, mientras que en la Sōtō son más ocasionales. La tradición recoge más de 1.500 de ellos, aunque la práctica los reduce a unos 500. Son del tipo de: «Escucha el sonido del aplauso con una sola mano».
- Aunque en su vida diaria el adepto al Zen ha de realizar las llamadas *samu*, «actividades manuales cotidianas», la característica más destacada del seguidor zen es su actitud mental, su capacidad para «ver la propia naturaleza» y conseguir una «autorregulación de sí mismo», esto es, el KENSHŌ (見性), destacando la falta de una imposición que proyecte un yo que «ve» y un objeto que «es visto». Una mención especial merece el término *sammai*, que en general significa «equilibrio, tranquilidad, concentración de mente».
- Finalmente, el concepto que más desafía cualquier descripción en la doctrina del Zen es el de SATORI (悟) o «iluminación»,

definido por unos como una fusión o identificación con el universo y por otros como un autorreconocerse en la totalidad globalizante. Una vez apagado nuestro mecanismo lógico, el entendimiento se hallaría en un estado de posibilidad de ahondar en una forma de conocimiento por un camino distinto al del discurso. Es el conocimiento experimental de la unidad absoluta de todo ser en la que no hay un «yo» subsistente e independiente en sí de ningún objeto. Tradicionalmente, una de las formas más clásicas de aproximarse a lo que significa el satori es la serie de dibujos denominada Los diez bueyes, (*Jūgyū* 十牛 o *Jūgyū-no-zu* 十牧牛圖), en la que se representan mediante diez dibujos, cada uno de ellos enmarcado en un círculo, los diferentes estados en el camino hacia la «iluminación», culminando en la desaparición de toda diferencia entre el campesino y el buey, tras la cual se produce el retorno del campesino a la sociedad.

3. METODOLOGÍA

La metodología utilizada para componer este trabajo se ha basado en el estudio y análisis de estudios transversales y referentes sobre el tema desarrollado y es la aportación bibliográfica un notable recurso para constatar el estado de la cuestión y avanzar en el estudio y divulgación de un conocimiento veraz y científico sobre estas cuestiones.

4. RESULTADOS

Es relevante resumir que del recorrido de las prácticas culturales más determinantes japonesas y del análisis terminológico del Zen es posible concluir tres características comunes: Primeramente, la importancia de la actividad de la meditación. En segundo lugar, la necesidad de estimular conscientemente, a través de ejercicios y prácticas diversas, un estado de conciencia superior. Finalmente, el objetivo inexcusable de todo el proceso: un estado de comprensión que vehicule una determinada relación epistemológica del sujeto con la realidad que trascienda su sensibilidad ordinaria. Todas ellas son fruto y herederas de la

adaptación de las daoístas mencionadas en el marco japonés, pero son constatables también en toda su sinización de Asia Oriental desde una perspectiva filosófica y religioso-cultural.

Por consiguiente, es notable advertir de la importancia que el proceso de sinización en Asia Oriental, sustancialmente cultural y nunca colonizador, resulta de este análisis.

En ese sentido, la hermandad cultural que de él se extrae resulta profundamente relevante para entender sus localismos, entiéndase como tal las adaptaciones y transformaciones posteriores de esta influencia en cada territorio asiático, pero también el calado y la relevancia del modelo chino como agente exportador de progreso, desarrollo y civilización.

5. DISCUSIÓN

El texto que reúne los contenidos expuestos ha repasado de qué manera la práctica popular del daoísmo primitivo marca su primera fase de desarrollo entre el 386 y el 581 cuando se gana un espacio y una atención entre los dirigentes de los diversos estados coexistentes y entre las clases altas.

Se ha analizado su crecimiento cultural y filosófico e influencias antropológicas, pero de manera relevante, se han extraído las cuatro características definitorias de esta tradición como fuente filosófica y antropológica para reconocerlas en el sincretismo que junto al budismo indio repercutiría en el desarrollo del budismo indio y su adaptación en budismo chino, en sus múltiples escuelas y tendencias.

Finalmente, su recepción en Japón, no siendo la única pero tratada aquí como ejemplo, y sus influencias en la sinización de la cultura japonesa filosófica y antropológicamente, constituyen una muestra relevante del determinante valor e influencia de la sinidad cultural y concretamente filosófica, y por ende antropológica, en Asia Oriental.

6. CONCLUSIONES

Se concluyen las categorías filosóficas y antropológicas principales del daoísmo. Estas son reconocidas como determinantes para distinguirlas como genuinas y propias del daoísmo, y por extensión, clave en la influencia sínica existente en la idiosincrasia cultural y antropológica japonesa.

La relación sincrética que se ha repasado en la presentación del proceso histórico que se produjo, da claramente cuenta de las coincidencias entre la cultura japonesa y la china, concretamente en sus manifestaciones filosófico-religiosas llamadas Zen y Daoísmo. No obstante, lejos de pretender defender una vinculación lineal, la tesis principal del estudio que recoge esta publicación radica en resaltar, especialmente, la importancia rectora que la idiosincrásica epistemología daoísta ejerce en esa relación. Sin duda, se trata de aquello que podemos extraer de las místicas tradiciones primitivas propias del daoísmo y que el propio desarrollo histórico de esta doctrina fue puliendo para concluir en una doctrina filosófica-antropológica singular.

7. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Este trabajo es una adaptación de la publicación realizada al amparo de la Universidad de Costa Rica y más concretamente de su área de Estudios de Asia Oriental y su sección Filosofía de China en 2020. Reconozco la deuda y comparto aquí mi gratitud y alegría por el esfuerzo que realizan por y para la difusión de trabajos académicos en español sobre Filosofía china, así como el ingente trabajo que desempeña la Red AcadémicaLatino(e_Hispano) Americanista sobre Estudios Sinológicos (拉美汉学研究学术网).

8. REFERENCIAS

- Abe, M. (1991). *A Study of Dōgen: His Philosophy and Religion*, edited by Steven Heine. State University of New York Press.
- Bodiford, William M. (1993). *Sōtō Zen in Medieval Japan*. University of Hawaii Press.
- Carr, B. & Indira M. (eds.) (1997). *Companion Encyclopedia of Asian Philosophy*. Routledge.
- Ch'en, Kenneth S. (1964). *Buddhism in China: A Historical Survey*. Princeton University Press.
- Cheng, L. (ed.). (2009). *Berkshire Encyclopedia of China*, 5 vols. Great Barrington. Berkshire.
- Conze, E. (1983). *Buddhist Thought in India: Three Phases of Buddhist Philosophy*. George Allen y Unwin, 1962; reimpresso con correcciones.
- Conze, E. (1983) *Breve historia del budismo*. Traducido por Mauro Hernández. Alianza.
- Cua, Antonio S. (ed). (2003). *Encyclopedia of Chinese Philosophy*. Routledge.
- Dumoulin, H. (1963) *History of Zen Buddhism*. Faber & Faber.
- Engelhardt, Ute. «Longevity Techniques and Chinese Medicine». En Livia Kohn (ed.) (2000). *Daoism Handbook*. Brill.
- Fairbank, John K. & Goldman, M. (2006). *China: A New History*. Harvard University Press.
- García-Noblejas, G. (2000). *Libro de los Montes y los mares*. Shanghai Jing. Miraguano.
- Heisig, James W., Kasulis, T. & Maraldo John C. (eds.) (2011). *Japanese Philosophy: A Sourcebook*. University of Hawaii Press.
- Kohn, L. (2001). *Daoism and Chinese Culture*. Cambridge. Three Pines Press.
- Lanzaco, F. (200). *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*. Universidad de Valladolid.
- Leaman, O. (ed.) (2001). *Encyclopedia of Asian Philosophy*. Routledge.
- Liu, F. (1998). *Taoism as an Indigenous Chinese Religion*. Translated by Lao An et al. Xinhua Printing House.
- Loewe, M. & Shaughnessy, Edward L. (eds.) (1999). *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* Cambridge University Press.

- Maspero, H. (2000). *El taoísmo y las religiones chinas*. Traducción de Pilar González España y Rosa María López. Madrid: Trotta, 2000. [Ed. original: *Le Taoïsme et les religions chinoises*. París: Gallimard, 1971].
- Mollier, C. (2008). *Buddhism and Taoism Face to Face: Scripture, Ritual, and Iconographic exchange in Medieval China*. University of Hawaii Press.
- Pregadio, F. (ed.) (2008). *The Encyclopedia of Taoism*, 2 vols. Routledge.
- Roth, Harold D. (1973). *The Influence of Taoism upon Chinese Buddhism during the Fourth Century. Case Study: Chih Tun's Understanding of the Prajñā-pāramitā*. Thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Hamilton, Canada: McMaster University.
- Seiwert, Hubert M. (2003). *Popular Religious Movements and Heterodox Sects in Chinese History*. Brill.
- Schipper, K. & Verellen, Franciscus K.(eds.) (2004). *The Taoist Canon: A Historical Companion to the Daozang*. 3 vols. The University of Chicago Press.
- Suzuki, Daisetz T. (1996). *El Zen y la cultura japonesa*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Paidós, 1996. [Ed. original: *Zen and Japanese Culture*. New York: Pantheon Books, 1959].
- Suzuki, Daisetz T. (1964). *An Introduction to Zen Buddhism*. Grove Press.
- Suzuki, Daisetz T. (1975). *Studies in Zen*. Delta.
- Terol, G. (2011a). La preocupación por el Tiempo en la China antigua. El Xiàxiaozhèng, el Tiangandizhi y el Yijing. A parte Rei. *Revista de Filosofía*, 74, 1-11.
- Terol, G. (2011b). La transición entre los cultos religiosos primitivos de China y el daoísmo: la importancia de la alquimia daoísta. 'Illu. *Revista de Ciencias de las Religiones*, 16, 250-278.
- Terol, G. (2016). *El daoísmo y la recepción del pensamiento chino en la Filosofía Occidental*, prólogo de José Ramón Álvarez. Herder.
- Terol, G. (2019). *El daoísmo y la Sinología en Occidente. Una breve historia paralela de la difusión de ambas*, prólogo de Yong Chen. Comares.
- Terol, G. (2020). *Daoísmo, Chán y Zen. Breve Genealogía del daoísmo chino y sus influencias epistemológicas en Asia Oriental*. Editorial Sede del Pacífico-UCR.

