

Paisajes culturales del agua

M^a del Mar Lozano Bartolozzi

Vicente Méndez Hernán

(coords. y eds.)



Paisajes culturales del agua

M^a del Mar Lozano Bartolozzi
Vicente Méndez Hernán
(coords. y eds.)



Paisajes culturales del agua

Cultural Landscapes of Water

M^a del Mar Lozano Bartolozzi
Vicente Méndez Hernán
(coords. y eds.)


UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Cáceres, 2017



UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA


VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN, TRANSFERENCIA E INNOVACIÓN
SERVICIO DE PUBLICACIONES



JUNTA DE EXTREMADURA



UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de Desarrollo Regional

Una manera de hacer Europa



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD



UNIVERSIDAD  DE EXTREMADURA

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN, TRANSFERENCIA E INNOVACIÓN
SERVICIO DE PUBLICACIONES



JUNTA DE EXTREMADURA



Una manera de hacer Europa



COMITÉ CIENTÍFICO

Paisajes culturales del agua,
M^a del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán (coordinadores y editores).

Dra. M^a Soledad Álvarez Martínez, Universidad de Oviedo.
Dra. M^a del Mar Lozano Bartolozzi, Universidad de Extremadura.
Dr. José Javier Cano Ramos, Dirección General de Bibliotecas, Museos
y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura.
Dr. Miguel Centellas Soler, Universidad Politécnica de Cartagena.
Dr. Vicente Méndez Hernán, Universidad de Extremadura.
Dra. Luisa Trindade, Universidade de Coimbra.

EDITAN

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura;
Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E);
Vicerrectorado de Investigación, Transferencia e Innovación
de la Universidad de Extremadura.

COLABORAN

Consejería de Empleo, Empresa e Innovación
(Dirección General de Modernización e Innovación Tecnológica) de la Junta de Extremadura.

FOTOGRAFÍA DE CUBIERTA

Vista desde el castillo de Medellín. Nuria M^a Franco Polo.

© DEL TEXTO Y LAS FOTOGRAFÍAS

Los autores.

© DE LA EDICIÓN

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Control P

ISBN

978-84-697-4487-1 (edición impresa); 978-84-697-4488-8 (edición en CD).

DEPÓSITO LEGAL

CC-252-2017

IMPRESO EN ESPAÑA

Printed in Spain

PRÓLOGO	011
Miriam GARCÍA CABEZAS	
PALABRAS PRELIMINARES	013
María del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Vicente MÉNDEZ HERNÁN	
SECCIÓN 1: La definición de paisaje cultural, y sus diversos aspectos	
El agua como elemento generador de paisajes culturales: una visión desde el Plan Nacional de Paisaje Culturales	017
Linarejos CRUZ PÉREZ	
L'acqua e il patrimonio culturale tra architettura, città e territorio	037
Maria MARTONE	
Concepto, historia y territorio: Las Vegas Altas, La Serena y La Siberia, un paisaje seriado	055
Javier CANO RAMOS	
Modelos de gestión de los paisajes culturales: catalogación, investigación y difusión	075
Nuria María FRANCO POLO	
SECCIÓN 2: El paisaje cultural a través del tiempo	
Casas da Corte nas margens do rio: o Tejo como curso e paisagem	085
Luisa TRINDADE	
El paisaje rural del Monasterio de Guadalupe. Sus granjas, cortijos y casas de campo diseminados por las cuencas de los ríos Tajo y Guadiana en Extremadura	101
José MALDONADO ESCRIBANO	
El paisaje de las creencias en la cuenca del Guadiana. El caso de Medellín (Badajoz)	125
Carmen DIEZ GONZÁLEZ	
Un viaje a través del tiempo. La configuración de un paisaje singular en Extremadura a través de sus caminos y puentes durante el siglo XVIII, y de su representación gráfica	147
Vicente MÉNDEZ HERNÁN	
Los poblados construidos por el Estado en las presas del Plan Badajoz, elementos de urbanismo planificado en el paisaje rural extremeño	169
Pedro PLASENCIA-LOZANO	

SECCIÓN 3: Paisaje, urbanismo y patrimonio en los pueblos de colonización

- Análisis y Diagnóstico. Paisaje, urbanismo y patrimonio
en los pueblos de colonización de las Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) 191
Esther ABUJETA MARTÍN
- Las iglesias en los pueblos de colonización de la zona de Vegas Altas en Badajoz 207
Miguel CENTELLAS SOLER y Esther ABUJETA MARTÍN
- Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana 221
Moisés BAZÁN DE HUERTA

SECCIÓN 4: Paisaje y arte contemporáneo

- Paisajes revisados. Visualidad, práctica performativa, místicas del agua 247
Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ
- Los paisajes culturales del agua en Extremadura a través del “filtro” de algunos artistas visuales 283
María del Mar LOZANO BARTOLOZZI
- Migrantes..., injertos... La Fragua Residencia Artística como experiencia 301
Josefa CORTÉS MORILLO
- Alejarse hacia las aguas y lo salvaje. Arte sonoro y radiofónico en la periferia. El ejemplo irlandés 313
Alberto Elicio FLORES GALÁN

SECCIÓN 5: Otras propuestas de estudio de los paisajes culturales

- Nuevos paisajes e iconografías urbanas:
focos dinamizadores y cambios de identidades en el litoral cántabro 333
María Soledad ÁLVAREZ MARTÍNEZ
- El “Almanaque Gallego” como instrumento para la recreación de la costa gallega
en la prensa de la emigración bonaerense 351
Juan MONTERROSO MONTERO

Contents

PREFACE 011

Miriam GARCÍA CABEZAS

PRELIMINARY WORDS 013

María del Mar LOZANO BARTOLOZZI y Vicente MÉNDEZ HERNÁN

SECTION 1: The definition of cultural landscape, and its various aspects

Water as an element generating cultural landscapes: a perspective of the National Cultural Landscape Plan 017

Linarejos CRUZ PÉREZ

Water and cultural heritage between architecture, city and territory 037

Maria MARTONE

Concept, history and territory: Las Vegas Altas, La Serena and La Siberia, a serialized landscape 055

Javier CANO RAMOS

Cultural landscapes management: cataloguing, research and diffusion 075

Nuria María FRANCO POLO

SECTION 2: The cultural landscape over time

Court houses on the riverbanks: the Tagus as course and landscape 085

Luisa TRINDADE

The rural landscape of the Monastery of Guadalupe.
Their homesteads, farmhouses and country house scattered by the river basins of the Tajo and Guadiana rivers in Extremadura 101

José MALDONADO ESCRIBANO

The Landscape of beliefs in Guadiana river basin. The case of Medellín (Badajoz) 125

Carmen DIEZ GONZÁLEZ

A Journey Through Time. The Shaping of a Unique Landscape in Extremadura
through its Roads and Bridges During the 18th Century and its Graphical Representation 147

Vicente MÉNDEZ HERNÁN

The towns built by the state in the dams of the Plan Badajoz,
elements of urbanism planned in the rural landscape of Extremadura 169

Pedro PLASENCIA-LOZANO

SECTION 3: Landscape, urbanism and heritage in the villages of colonization

- Analysis and Diagnosis. Landscape, urbanism and heritage
in the villages of colonization of the Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) 191
Esther ABUJETA MARTÍN
- The churches in the colonization villages of the Vegas Altas area in Badajoz 207
Miguel CENTELLAS SOLER & Esther ABUJETA MARTÍN
- Fine Arts in the Colonization Churches of Las Vegas Altas del Guadiana 221
Moisés BAZÁN DE HUERTA

SECTION 4: Landscape and contemporary art

- Revised landscapes. Visuality, performative practice, water mystics 247
Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ
- Cultural Water Landscapes in Extremadura through the «Lens» of the Visual Artists 283
María del Mar LOZANO BARTOLOZZI
- Migrants..., grafts... The Forge Artists Residency, an experience 301
Josefa CORTÉS MORILLO
- To the Waters and the Wild. Sound Art and Radio Art on the Edges. The Irish Case 313
Alberto Elicio FLORES GALÁN

SECTION 5: Other proposals for the study of cultural landscapes

- New landscapes and urban iconographies:
focal points of dynamization and changes of identities in the Cantabrian coast 333
M^a Soledad ÁLVAREZ MARTÍNEZ
- The "Galician Almanac" as an instrument for the recreation of the Galician coast
in the press of the Buenos Aires emigration 351
Juan MONTERROSO MONTERO

En octubre del año 2000, el Convenio Europeo del Paisaje, referencia incuestionable para establecer las políticas de conservación, protección, gestión y ordenación de nuestros entornos, define el paisaje como la interacción de los factores naturales y los humanos, entre las características físicas del territorio y las actividades económicas y culturales que se desarrollan en él. A ello, sin duda, hay que sumar los sentimientos y las emociones para que la proyección social sea efectiva y nos permita tantear qué paisajes queremos para el futuro.

Este reto nos parece fundamental a la hora de analizar nuestra región. Extremadura no es ajena a este deseo de concienciarnos del valor que tienen nuestras tierras. Por ello desde la Secretaría General de Cultura de la Junta de Extremadura se potencia el estudio de nuestros paisajes con el fin de preservarlos. Ahí está la catalogación que se está llevando a cabo y nos muestra la riqueza de su contenido, la variedad existente y el potencial que supone. El cuidado de nuestras comarcas, al margen de una fuente de conocimiento por todo lo que ellas encierran, es un factor de crecimiento económico de primer orden. Este cuidado, más allá de ser el motor turístico, hace que entendamos a Extremadura como un bien que tiene una doble vertiente, la medioambiental y la patrimonial, y las dos conforman nuestra identidad y determinan un dinamismo que hace que el territorio lo entendamos como una cuestión y una acción cultural.

Dentro de este entramado social en continuo cambio y donde se yuxtaponen todos los elementos que definen nuestros paisajes, es indiscutible mencionar el agua; una propuesta para reflexionar sobre nuestro entorno tomando los ríos o los embalses como eje central. Desde el principio de la Historia, Extremadura ha sabido que el agua es uno de los valores máspreciado que ha preocupado al hombre. El agua, ayer al igual que hoy, ha «irrigado las culturas», ha refrescado el entorno, ha propiciado la aparición de los jardines en los lugares más áspersos y ha hecho posible embalsarla para la supervivencia y el ocio. Tierras áridas o mares interiores explican cómo el agua ha perfilado un tipo de paisaje singular muy variado que invita hoy a su contemplación desde Granadilla a Proserpina o La Siberia. Es en ese sentido un testigo patrimonial de primer orden que, a través de su extensa red en el territorio, ha ordenado de manera magistral el espacio. Para ello se han ingeniado técnicas complejas, que comenzaron siendo fruto de la necesidad y terminaron como verdaderas obras de arte en Extremadura: se inició con la búsqueda de agua potable, como las acequias y las pequeñas presas destinadas a la agricultura de los periodos orientalizante, romano o musulmán, desembocando en el uso del agua como parte integrante del ocio actual en nuestros embalses, como es el caso de Orellana.

Todas estas razones son las que impulsan a la Junta de Extremadura a tener muy presente lo valioso de este acervo cultural y contribuir a su difusión. El interés por la dehesa y todo su patrimonio asociado, por su defensa para que pueda llegar a ser declarada patrimonio mundial, la integración de La Serena en un programa europeo sobre el entorno dentro del proyecto *Sustainable approach to cultural Heritage for the urban Areas Requalification in Europe*, el apoyo a los paisajes y parques culturales, la participación directa de la Secretaría de Cultura en el seguimiento del Plan Nacional de Paisajes Culturales o las publicaciones sobre nuestros paisajes culturales son ejemplos que sirven para demostrar cómo en los dos últimos años se han priorizado estos recursos dentro de la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural. Y a estos ejemplos sumamos una nueva aportación con la publicación de *Paisajes culturales del agua*, un trabajo que nace en el seno del grupo

de investigación de la Universidad de Extremadura *ARPACUR*, al frente de la profesora Lozano Bartolozzi y del que es partícipe esta Secretaría General; una labor rigurosa que nos define qué hemos de entender por paisaje cultural, cómo ha evolucionado en el tiempo, su relación con el urbanismo y con el arte contemporáneo, cómo estos paisajes son iconografía de nuestro medio geográfico y cómo están sujetos a cambios permanentemente. Todo un legado que nos dejan, de manera interdisciplinar, historiadores, arquitectos, arqueólogos o ingenieros en este libro, que seguro será una referencia para las nuevas generaciones.

Miriam García Cabezas

Secretaria General de Cultura de la Junta de Extremadura

El libro que presentamos bajo el título *Paisajes Culturales del Agua* aborda distintas investigaciones en torno a un tema de actualidad, el de los paisajes culturales, que remiten a la observación de los bienes histórico-artísticos en relación con el medio físico, principalmente con un planteamiento interdisciplinar y transversal.

Se trata de un conjunto de análisis relacionados con el proyecto de investigación nacional «La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura»¹. Un proyecto que desarrollamos el grupo ARPACUR de la Universidad de Extremadura y el grupo Arte y Patrimonio Moderno y Contemporáneo del Catálogo de Grupos de Investigación de la Junta de Extremadura, compuesto por profesores de la Universidad de Extremadura y técnicos de Patrimonio artístico del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura y del Consorcio Museo Vostell Malpartida. Junto a este conjunto de profesionales, en el libro han escrito otros investigadores procedentes de diversos centros de investigación nacionales y extranjeros: El Instituto Nacional de Patrimonio y las Universidades de Santiago de Compostela, Oviedo, Málaga, Cartagena, La Sapienza de Roma y la Universidad de Coimbra, con distintos perfiles formativos: historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos e ingeniero de caminos.

El libro tiene cinco secciones, pues el tema se aborda desde diferentes miradas, que hemos denominado: *El paisaje cultural, y sus diversos aspectos* con propuestas de definición, catalogación, y referencias tanto nacionales como regionales; *El paisaje cultural a través del tiempo* que ha permitido analizar la evolución de dichos paisajes desde el pasado, así como también estudiar la mirada del viajero. Paisajes agrarios, de las cuencas fluviales y sus embalses, paisajes relacionados con las creencias, la economía agropecuaria y la industria; *Paisaje, urbanismo y patrimonio en los pueblos de colonización*, un tema, el de los pueblos de colonización y los paisajes de las zonas transformadas por los regadíos, que ya comenzó a ser abordado por los investigadores de nuestro proyecto nacional en otros libros que hemos publicado anteriormente y en diversos artículos; *Paisaje y arte contemporáneo*, donde se analiza el paisaje como experiencia de artistas, en el ámbito de la creatividad, la emoción, la relación del cuerpo con el espacio y el tiempo, y a través de aspectos sociológicos, de crítica ecológica o identitarios; *Más Otras propuestas de estudio de los paisajes culturales* con connotaciones literarias y políticas, de apropiación de un territorio, fuente de recursos, etc.

Nuestra portada, con una fotografía de Nuria M^a Franco Polo, refleja la diversidad de un paisaje cultural, el de la población de Medellín, con el borde amurallado de su castillo medieval, el río cruzado por un puente de factura contemporánea para la autovía, y la memoria de su puente histórico, que no vemos en la foto pero sabemos está ahí. Este mirador nos sirve también para contemplar el recientemente revalorizado teatro romano y las viviendas unifamiliares diseminadas que disfrutaban de un paraje natural de gran belleza. Patrimonio natural y patrimonio cultural antiguo y contemporáneo se funden en un paisaje lleno de argumentos de valoración, gracias a su conocimiento, tal como pretendemos en publicaciones como ésta.

¹ Proyecto HAR2013-14961-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (2014-2017).

Por último queremos agradecer a la Universidad de Extremadura la publicación de este libro, también realizado por la propia financiación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad gracias al proyecto citado. Así como a la Junta de Extremadura por su colaboración a través de sus técnicos de arte del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y del Consorcio Museo Vostell Malpartida.

María del Mar Lozano Bartolozzi

Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura

Vicente Méndez Hernán

Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura

(Coordinadores y editores)

Sección 1



La definición de paisaje cultural, y sus diversos aspectos

The definition of cultural landscape,
and its various aspects

El agua como elemento generador de paisajes culturales: una visión desde el Plan Nacional de Paisaje Cultural

Linarejos **CRUZ PÉREZ**

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA

RESUMEN: Este texto aborda, desde la perspectiva del Plan Nacional de Paisaje Cultural, el papel determinante desempeñado por el agua en la configuración de paisajes culturales. En primer lugar se exponen algunos aspectos conceptuales en relación con el paisaje cultural y la significación del Plan como instrumento al servicio de la salvaguardia de los paisajes de interés cultural. Tomando como referencia el trabajo realizado en el marco del Plan para la identificación y caracterización de paisajes de interés cultural, se hace un breve recorrido a través de una selección de paisajes que, aunque responden a características diferentes, tienen en común el elemento agua como eje vertebrador. Este trabajo permitió la selección de cien paisajes culturales, representativos de la diversidad de los paisajes culturales españoles, que ha sido publicada recientemente bajo el título *100 paisajes culturales en España*.

PALABRAS CLAVE: Paisaje cultural; valores del paisaje; agua; Plan Nacional.

Water as an element generating cultural landscapes: a perspective of the National Cultural Landscape Plan

ABSTRACT: This text discusses the decisive role played by water in the shaping of cultural landscapes from the viewpoint of the National Cultural Landscape Plan. Firstly, it outlines some conceptual aspects related to cultural landscape and the relevance of the Plan as a tool to safeguard cultural landscapes. Taking as a reference the work conducted under the framework of the Plan for the identification and characterisation of cultural landscapes, it takes a brief look through a selection of landscapes which, although respond to different characteristics, have in essence water as a common element. This study led to the selection of one hundred cultural landscapes, representative of the diversity of cultural landscapes in Spain, which has been recently published under the title *100 Cultural Landscapes of Spain*.

KEY WORDS: Cultural landscape; landscape values; water; National Plan.

ASPECTOS CONCEPTUALES

Definición de paisaje cultural

*Paisaje cultural es el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad.*¹

En cualquier caso, es fundamental tener en cuenta las dos dimensiones indisociables del paisaje cultural: la dimensión espacial y la dimensión temporal. Así, espacio y tiempo forman parte de un proceso, en el que la acción humana y la acción de la naturaleza van modelando un paisaje, que es percibido y que debe ser interpretado para su total comprensión. Por tanto el paisaje que vemos en este momento no es el mismo que existía en el pasado y también es diferente al que será en el futuro.

Naturaleza del paisaje cultural

El paisaje, tal y como ha sido definido, no es un objeto estático ni elemental, sino una realidad dinámica y compleja.

El paisaje constituye una **realidad dinámica** ya que es resultado de procesos ambientales, sociales y culturales que se han sucedido a lo largo del tiempo en el territorio. Estos procesos están marcados por los modos de vida, las políticas, las actitudes y las creencias de cada sociedad. Por tanto, es preciso conocer la evolución histórica del paisaje, identificar y caracterizar sus principales rasgos y estimar sus valores para poder actuar, a partir del conocimiento, a favor de la salvaguarda y fortalecimiento de los valores culturales y ambientales que definen su carácter e identidad. El futuro del paisaje depende de las actuaciones que se llevan a cabo en el presente, en cada momento. Para obrar con coherencia y asegurar su sostenibilidad es necesario partir de un conocimiento exhaustivo del paisaje, que implica identificar sus elementos constitutivos, articularlos en el *Todo* paisajístico y desentrañar los procesos históricos y actividades socioeconómicas que han incidido en su configuración. La finalidad no debe ser *fossilizar* el paisaje -desafortunadamente en muchas ocasiones se confunde proteger con fossilizar-, sino propiciar una evolución capaz de garantizar la pervivencia de sus valores y de su carácter.

Además de dinámico, el paisaje es una **realidad compleja y de difícil gestión**. Tal complejidad reside en su propia naturaleza, en la que intervienen **componentes** naturales y culturales, materiales e inmateriales, tangibles e intangibles. Todos ellos son constitutivos del paisaje y deben ser tenidos en cuenta, pues de la combinación de los mismos resulta su carácter y las distintas formas de percepción.

Algunos factores, en parte ya enunciados, que explican la complejidad del paisaje y la dificultad de su salvaguarda, son los siguientes:

- Su carácter **holístico e integrador** de elementos y procesos naturales y culturales, de espacio y de tiempo, de objetos y de percepciones, lo que implica algo más y algo distinto que la mera yuxtaposición de las partes.
- La pluralidad de enfoques, de **disciplinas** y de profesiones interesadas por el paisaje, por su conocimiento, por su ordenación y proyecto.
- La **diversidad de escalas** del paisaje como hecho territorial, desde los grandes conjuntos morfológicos y panorámicos a las configuraciones de ámbito local.
- La variedad y elevado número de **agentes implicados** en la configuración y gestión del paisaje, en ocasiones con intereses y objetivos divergentes, y la diversidad de miradas y **percepciones de la población**, de los locales como creadores y portadores de paisaje, de los usuarios y de los demandantes de paisaje.

¹ Definición del Plan Nacional de Paisaje Cultural.

- La **fragilidad** o elevada vulnerabilidad del carácter del paisaje, dada su naturaleza territorial y visual, ante actuaciones poco atentas a sus consecuencias sobre entornos paisajísticos de altos valores culturales, naturales y perceptivos.
- El **conflicto** o las **divergencias** que pueden suscitarse entre el derecho ciudadano al paisaje (acceso, contemplación, calidad y disfrute), concretamente a los paisajes de especial interés cultural como valor colectivo, como patrimonio de todos, y los legítimos derechos de propiedad y uso que gravitan sobre los objetos paisajísticos, habitualmente de considerable extensión, destinados a distintas actividades y funciones de naturaleza privada, y no asimilables a otros bienes de interés patrimonial más acotados.
- La falta o escaso desarrollo de una **legislación específica sobre paisaje** que incorpore su carácter patrimonial dinámico, lo que dificulta su tratamiento. Aunque poco a poco se van desarrollando *corpora* legales que reconocen y regulan su estatus, esto supone sólo el comienzo de una andadura que en buena medida aún está por recorrer.
- La titularidad predominantemente privada de los terrenos, que en general complica la salvaguarda de los valores del paisaje, aunque en cualquier caso, privados o públicos, los paisajes son difíciles de gestionar, pues en los proyectos territoriales suele primar la inmediatez y la rentabilidad económica a corto plazo, que no acostumbran a ser compatibles con la sostenibilidad del territorio.²

Clasificación de los paisajes

El Plan Nacional de Paisaje Cultural establece unas categorías basadas en la identificación de las actividades que tienen mayor capacidad configuradora de paisajes culturales:

- Actividades agrícolas, ganaderas y forestales, de forma independiente o asociadas (sistemas agro-silvo-pastoriles históricos), marinas, fluviales y cinegéticas. Actividades artesanales en relación con las anteriores.
- Actividades industriales. Minería, gran industria, energía, etc.
- Actividades de intercambio, comerciales, asociadas sobre todo a ambientes costeros y/o fluviales.
- Actividades relacionadas con acontecimientos sociales de carácter lúdico, simbólico, religioso, artístico, etc.
- Actividades ofensivo-defensivas, como instalaciones defensivas, campos de batalla, etc.
- Sistemas urbanos o asentamientos históricos con protagonismo en la construcción de determinados paisajes a lo largo del tiempo. Aunque ciudades y otras formas de asentamiento constituyen estructuras o patrones paisajísticos integrantes e integrados en paisajes de dominante agro-silvo-pastoril, industriales, comerciales, etc. se los considera aquí de forma específica, cuando desempeñan un papel protagonista en el modelo y la imagen histórica de determinados paisajes.
- Grandes infraestructuras, de comunicación y transporte e hidráulicas, como artífices principales e imágenes de la construcción histórica del paisaje.
- Escenarios asociados a acontecimientos históricos.
- Itinerarios y rutas generadoras de paisajes culturales.

EL PLAN NACIONAL DE PAISAJE CULTURAL COMO INSTRUMENTO AL SERVICIO DEL PAISAJE

Objetivos del Plan

El Plan Nacional tiene como objetivo general la salvaguarda de los paisajes de interés cultural, entendiendo por *salvaguarda* las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del paisaje cultural, comprendidas las acciones de identificación y caracterización, documentación, investigación, protección, mejora,

² Según el Plan Nacional de Paisaje Cultural.

revitalización, cubriendo los aspectos necesarios de definición, delimitación, análisis de componentes y gestión; todo ello desde una perspectiva de desarrollo sostenible.

Como objetivos particulares se plantean: Identificación y caracterización de los paisajes de interés cultural. La sensibilización social y reconocimiento político o La cooperación internacional, nacional y autonómica.

El Plan Nacional de Paisaje Cultural se plantea en cooperación con las Comunidades Autónomas y deberá nutrirse del intercambio de experiencias y de la colaboración entre instituciones públicas y privadas competentes, y prestar asistencia técnica a las organizaciones nacionales e internacionales que lo soliciten.

Funcionamiento del Plan

El Plan Nacional de Paisaje Cultural se rige por una Comisión, integrada por técnicos de la Administración General del Estado, Técnicos de las Comunidades Autónomas, Expertos externos, representantes de la Universidad y representantes de la sociedad civil.

En primer lugar se constituye una Comisión redactora del Plan, encargada de la elaboración del documento base. Una vez que el Plan es aprobado por unanimidad en el Consejo de Patrimonio Histórico, se constituye la Comisión de Seguimiento del Plan, que funciona a modo de observatorio y es la encargada de proponer y validar las líneas básicas de trabajo y las intervenciones. Hacer el seguimiento de las actuaciones y proponer reformas del Plan.

Actuaciones en el marco del Plan

Entre las actuaciones previstas en el Plan, cabe señalar las de Identificación, Registro general de paisajes de interés cultural, inventarios y catálogos selectivos, estudios diversos, redacción de Planes Directores, redacción y ejecución de proyectos de intervención, actividades de formación y difusión.

IDENTIFICACIÓN Y CARACTERIZACIÓN DE PAISAJES DE INTERÉS CULTURAL EN EL MARCO DEL PLAN

En justa coherencia con los planteamientos del Plan, se puso en marcha un proyecto de identificación y caracterización de paisajes culturales significativos de España. Partiendo de un importante proceso de reflexión, todas las Comunidades Autónomas y las Ciudades Autónomas de Ceuta y Melilla identificaron y documentaron una selección de paisajes, que pasaron a formar la primera lista indicativa del Plan.

Con la finalidad de continuar profundizando en este trabajo y con el propósito de darle la difusión apropiada, que pudiera servir como herramienta al servicio de la identificación y valoración de los paisajes culturales, se propuso hacer una selección representativa, que se plasmó en el libro "100 paisajes culturales en España". Como quiera que no se trataba de un repertorio exhaustivo, se optó por la cifra de 100, indicativa de que se trata de una selección. Esa selección se hizo teniendo en cuenta que debía existir un equilibrio entre categorías y reparto geográfico. De forma que, en primer lugar y para que resultara más operativo, se optó por agrupar las categorías de paisajes identificadas en el Plan en cuatro grandes bloques temáticos:

- Paisajes agrícolas, ganaderos y forestales
- Paisajes industriales, infraestructuras y actividades comerciales
- Asentamientos humanos: Paisajes urbanos, históricos y defensivos
- Paisajes simbólicos e itinerarios culturales

Del mismo modo, se trató de establecer un equilibrio geográfico en función de las extensiones de cada Comunidad Autónoma y la representatividad de sus paisajes.

PAISAJES DEL AGUA REPRESENTATIVOS EN EL CATÁLOGO 100 PAISAJES CULTURALES EN ESPAÑA

El agua, elemento esencial en el desarrollo de la vida humana, también tiene una gran capacidad configuradora de paisajes.

En efecto la necesidad de agua hace que los asentamientos se ubiquen en las proximidades de fuentes o ríos, que además proporcionan recursos hídricos para el desarrollo de las diferentes actividades humanas. Así, los cursos de los ríos, siempre que su realidad geomorfológica así lo permita, se han visto poblados a lo largo de la historia. El agua es fuente de vida y su aprovechamiento determina formas específicas de hábitat.

Así se pone de manifiesto en la selección de paisajes del agua representados aquí por el Tajo Internacional, en Cáceres (con continuidad en Portugal) ; Plasencia y el Valle del Jerte, en Cáceres; Valls d'Aneu, en Lleida; Valle de Ricote, en Murcia y las Vegas del Guadiana, en Ciudad Real.

El Tajo Internacional. Cáceres

El paraje del Tajo Internacional se localiza en la zona suroeste de la provincia de Cáceres y en la raya fronteriza con Portugal delimitada por el río Tajo, debido a sus altos valores naturales se declara Parque Natural por la Administración Autonómica. La zona del Tajo Internacional posee un patrimonio cultural asociado a su carácter transfronterizo: rutas de contrabando, caminos de trashumancia, puentes, recintos amurallados, atalayas de vigilancia y un rico patrimonio inmaterial.

Con asentamientos humanos documentados ininterrumpidamente desde la Prehistoria, constituye un magnífico ejemplo de lectura diacrónica de un paisaje asociado al agua, que incluye los municipios de Valencia de Alcántara y Alcántara. Valencia de Alcántara, Membrío, Salorino, Herrerueta, Brozas, Cedillo, Herrera de Alcántara, Santiago de Alcántara, Carbajo, Alcántara y Zarza la Mayor.

El ámbito territorial que nos ocupa coincide con el espacio natural declarado con la denominación de Parque Natural Tajo Internacional. En este territorio desde antiguo ha predominado una actividad agrosilvopastoril, la cual se ha mantenido hasta nuestros días, aunque ha ido en decrecimiento.



Figura 1. Vista panorámica del Parque Natural del Tajo Internacional, en el término municipal de Santiago de Alcántara. (Junta de Extremadura).

Valores que caracterizan el paisaje cultural de Tajo internacional:

A. VALORES INTRÍNECOS

Este paisaje se enmarca en la tipología de paisajes que aúnan la dehesa en la zona de la penillanura con suaves lomas, entre las que se disponen vaguadas y vallecillos, el bosque mediterráneo aparece en la zona de sierra y el terreno escarpado de la entalladura del río Tajo.

No obstante lo que caracteriza a este paisaje es su posición transfronteriza, comparte un parque natural con el país vecino luso y su biodiversidad asociada al mismo. Su posición fronteriza ha generado a lo largo de los años un paisaje cultural determinado y singular, así como unos recursos culturales determinados como son los caminos utilizados para el contrabando, los caminos trashumantes, los molinos y puentes sobre el río Tajo y sus afluentes, los recintos amurallados y atalayas de vigilancia, el habla que deriva del portugués, conocido como *portuñol*, en las localidades de Cedillo, Herrera de Alcántara y pedanías de Valencia de Alcántara.

Este territorio está marcado por la orden militar de Alcántara, la localidad con ese mismo nombre pasa a ser el centro administrativo y religioso, con un importante papel en la Reconquista. A partir del siglo XVI se le concede real privilegio, en el reinado de los Reyes Católicos, para la construcción del nuevo edificio matriz y sede de la Orden de Alcántara, levantándose para ello el conventual de San Benito.

También ha sido cuna de personajes tan conocidos como san Pedro de Alcántara, nacido en Alcántara a finales del siglo XV, fraile franciscano, amigo y consejero de santa Teresa de Jesús, tomó los hábitos en el convento de San Francisco de los Majarretes.

B. VALORES PATRIMONIALES

Este paisaje está determinado por varios conjuntos históricos, como Valencia de Alcántara, Alcántara o Brozas, entre otros.

Existen huellas de la presencia humana en la zona del Tajo Internacional desde el Paleolítico Superior, estas consisten en una serie de pinturas rupestres al aire libre, actualmente en proceso de estudio.

Durante el Neolítico-Calcolítico se construirán tanto en la zona española como en la portuguesa numerosos monumentos megalíticos, que datan del III milenio a.C. Destacan los conjuntos megalíticos de Valencia de Alcántara, Santiago de Alcántara, Herrera de Alcántara, Cedillo y Alcántara, todos ellos emplean la pizarra para su construcción, por ser la roca que predomina en la zona, no es así en el caso de los de Valencia de Alcántara, en los que se emplea el granito. A este momento corresponden interesantes vestigios de pintura rupestre esquemática.

De finales de la Edad del Bronce, datan las estelas de guerrero, posiblemente utilizadas como hitos en las vías ganaderas o rutas comerciales, o con una función de control y delimitación de territorios.

De la Edad del Hierro, existen restos de poblados situados en altura, desde la etapa inicial siglo VIII a.C. hasta el siglo V a.C., como los Castelos, el Alburrel, el Cofre, Castillo de la Natera, Castillejo de Gutiérrez, Castellón de Baños, Morros de la Novillada, Castillejo de la Orden, o el poblado prerromano de El Jardínero, de los siglos IV-III a.C, situado en Valencia de Alcántara.

Adscritos a época romana hay que destacar el puente de Alcántara, como la muestra más significativa, que conectaba la colonia *Norba Caesarina* con Viseu en Portugal y el puente en la carretera que une las localidades de Piedras Albas con la portuguesa de Segura.

En el término municipal de Valencia de Alcántara existen restos de conducciones de agua, como el acueducto que fue transformado durante los siglos XVIII y XIX. También hay restos de *villae* en los alrededores del núcleo urbano asentado en dicha población.



Figura 2. Puente de Alcántara. (Junta de Extremadura).

De época musulmana existen escasos ejemplos, ya que la mayoría de estas poblaciones no aparecen históricamente documentadas hasta el siglo XIII, momento en que se produce la conquista cristiana de este territorio. El castillo de Peñafiel tiene su origen en este período, aunque más tarde pasaría a formar parte de la línea fronteriza de castillos entre el reino cristiano y musulmán. En 1212 será conquistado por Alfonso IX, pasando a denominarse Peñafiel y será cabeza de Encomienda de la orden de San Julián del Pereiro, institución militar que luego daría lugar a la Orden de Alcántara, instalándose en la localidad de Alcántara definitivamente. En el año 1221 es conquistada la zona de Valencia de Alcántara a los árabes, alcanzando la categoría de villa de realengo, ya que el monarca era el gran maestro de la orden.

Alcántara también contó con un recinto amurallado de época musulmana y seguramente con un primer núcleo urbano, donde se asentaría la Orden de Alcántara, más tarde se trasladan al convento de San Benito.

Durante la Edad Media y Edad Moderna se construirá el convento de San Benito en Alcántara, que se convierte en el centro administrativo y religioso de la Orden. Otros edificios de época musulmana son sustituidos por otros cristianos.

En relación con la orden militar de Alcántara aparecen en las poblaciones de la zona edificios castrenses, religiosos, así como otros de tipo civil, para su uso administrativo, residencial y doméstico. El edificio castrense más importante será el de Valencia de Alcántara, que tiene su origen en el siglo XIII.

El municipio de Valencia de Alcántara conserva dentro de su conjunto histórico declarado, el conocido como barrio gótico-judío, que también data del siglo XIII, con la conquista de esta población por la Orden de Alcántara. Esta población alcanzará su máximo desarrollo durante los siglos XVI y XVII, como resultado de la convivencia en la localidad de las tres culturas la cristiana, la musulmana y la judía. De todo ello dan testimonio numerosos monumentos.

También se conservan ejemplos monumentales destacables en otras poblaciones, como en el municipio de Brozas.

A finales del siglo XVI, Felipe II ordenó la realización de diferentes proyectos para que el Tajo fuese navegable, los planes se abandonaron y en el siglo XVIII se retoma aunque sin éxito.

En la edad moderna dada su situación fronteriza con Portugal se refuerzan las murallas. En el siglo XVII se construye en el castillo de Valencia de Alcántara el sistema abaluartado.

En el siglo XVIII sufren la guerra de Sucesión, por ser puntos fronterizos, afectará a todo el patrimonio de la zona y en particular el puente romano, que será intervenido en tiempos de Carlos III, que vuelve a sufrir daños en la guerra de la Independencia y a finales del S. XIX se realiza su última restauración.

En los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX hay ejemplos de la arquitectura modernista y neohistoricista, con ejemplos en las poblaciones más importantes de la zona como son Valencia de Alcántara y Alcántara.

En el siglo XX y en relación con la construcción de la presa hidroeléctrica de Alcántara se construye un poblado situado en sus inmediaciones, al igual ocurre en la localidad de Cedillo. Estos poblados se construyen para alojar a los trabajadores de la presa. Siguen los modelos arquitectónicos de la época, racionalista en su esencia, y a semejanza de los pueblos de colonización.

En cuanto al patrimonio etnográfico hay que destacar las barcas picochas trígonoas tradicionales del río Tajo, hoy prácticamente extinguidas, así como las construcciones asociadas a la actividad agrícola y ganadera, bujíos, puentes, bancales. Otros elementos que componen el paisaje son las fuentes, como la conocida de la Geregosa, en el término municipal de Santiago de Alcántara, de aguas medicinales, o los molinos como el de la Negra enclavado en el río Sever, en el término de Valencia de Alcántara.

La arquitectura vernácula habitacional que predomina en la zona son las viviendas de dos plantas, la planta baja destinada a estancias vivideras, normalmente cubiertas con bóvedas y al final de la casa se sitúa el corral, con las dependencias para los animales. En la planta alta normalmente no aparecen habitaciones y suele ser un espacio diáfano para guardar los excedentes de las cosechas o la chacina de la matanza. El material utilizado para la construcción de las viviendas es la piedra de la zona, la pizarra o el granito, el exterior de los edificios estará enfoscado y encalado.

La presa de José M^a de Oriol o embalse de Alcántara, es una de las obras de infraestructura hidráulica más importante y de mayor capacidad de toda su cuenca. Se construye por Hidroeléctrica Española, actualmente Iberdrola, en la década de los años sesenta del siglo XX en la cuenca del río Tajo. Los embalses de la cuenca del río Tajo y de sus afluentes comenzaron a construirse en los años 50. Aguas abajo del embalse de Alcántara y antes de entrar en Portugal se encuentra la presa de Cedillo. Es un buen ejemplo de la política agraria de mediados del siglo pasado, con sus pueblos de colonización.

C. VALORES POTENCIALES Y VIABILIDAD

Paisaje con un gran interés para la conservación, con una fauna y flora importante, como el cangrejo de río autóctono, en el río Sever y la cigüeña negra, que anida en las zonas escarpadas de la zona de ribera del río Tajo.

Estas localidades asociadas al río Tajo poseen un rico legado desde todos los tiempos históricos, destacando una serie de recursos turísticos singulares a nivel universal, como es el puente romano de Alcántara y los conjuntos históricos de Valencia de Alcántara con su judería y el de Alcántara con el conventual de San Benito, casa matriz de la Orden de Alcántara.

INICIATIVAS REALIZADAS O EN PROCESO

Desde la Dirección General de Turismo, del Gobierno de Extremadura, así como desde las diversas asociaciones de la zona, se está trabajando en la dinamización de la zona. El objetivo es dar a conocer este paraje cultural, generar empleo y desarrollo local.

Bajo la denominación “Tagus Universalis” pretende presentarse a la candidatura española de Patrimonio Mundial, aunando los elementos patrimoniales, culturales y naturales, por iniciativa de la Asociación con el mismo nombre “Tagus Universalis” y de las Administraciones locales y regional. Se ha realizado un proyecto por parte de dicha asociación bajo la denominación Tajo-Sostenible, el proyecto persigue una serie de objetivos, entre ellos crear un centro de referencia para el desarrollo e información de los recursos de la zona, recuperación de su patrimonio industrial, promover y redactar el Plan Nacional de Paisaje Cultural del río Tajo.

Programas de iniciativas comunitaria con fondos europeos, conocido como INTERREG, actuaciones en el área transfronteriza de manera conjunta entre ambos países, el Proyecto conocido como Tajo Internacional (diciembre 2008-diciembre 2010).

AGENTES IMPLICADOS

- Administraciones Públicas: locales, regional y nacional.
- Junta Rectora del Parque Natural Tajo Internacional, se rige por el reglamento de Régimen Interior aprobado por Resolución de 11 de mayo de 2009.
- Asociación Tagus-Universalis (España- Portugal), promueve el Proyecto que lleva ese mismo nombre “Tagus- Universalis” para la candidatura del río Tajo a Patrimonio de la Humanidad.
- Asociación Tajo-Salor.

SITUACIÓN JURÍDICA

Figuras de Protección

- Red europea Natura 2000. Zona de Especial Protección de Aves (ZEPA) “Tajo Internacional y Riberos”. Plan de Gestión de la ZEPA.
- LIC de los Llanos de Alcántara y Brozas.
- Red de Espacios Naturales Protegidos de Extremadura (RENPEX) 2005.
- Parque Natural “Tajo Internacional”, declarado por la ley 1/ 2006, de 7 de julio.
- Plan de Ordenación de los Recursos Naturales del Espacio Natural “Tajo Internacional”, aprobado por el Decreto 187/2005, de 26 de julio, y modificado por el Decreto 176/2006, de 17 de octubre y por el Decreto 10/2011, de 4 de febrero.
- Bienes declarados de Interés Cultural, como son los Conjuntos Históricos de Valencia de Alcántara y Alcántara, y los dólmenes de Valencia de Alcántara declarados Zona Arqueológica³.

Plasencia y el Valle del Jerte. Cáceres

El paraje Valcorchero y el Valle del Jerte conforman este ámbito paisajístico, localizado al noreste de la provincia de Cáceres y en las estribaciones de la Sierra de Gredos. Entre los montes de Tras la Sierra y la sierra de Tormantos se encuentra el valle con las diferentes poblaciones enclavadas en él.

Se trata de un claro ejemplo de paisaje que tiene el agua como elemento vertebrador: el río Jerte. En su entorno, y aprovechando los recursos que el río les ofrece, han ido surgiendo asentamientos humanos desde época prerromana hasta la actualidad. Incluye los Términos municipales de Barrado, Cabezuela del Valle, Cabrero, Casas del Castañar, El Torno, Jerte, Navaconcejo, Piornal, Plasencia, Rebollar, Tornavacas, Valdastillas.

³ Texto extraído de la documentación elaborada por Juana Alfonso Caballero y Javier Cano Ramos para el catálogo de paisajes culturales del Plan Nacional de Paisaje Cultural.



Figura 3. Vista panorámica del Valle del Jerte. (Junta de Extremadura).

Valores que caracterizan el paisaje cultural de Plasencia y Valle del Jerte:

A. VALORES INTRÍNECOS

Ámbito de gran importancia geoestratégica, población de frontera por su ubicación, entre la cuenca del río Tajo y las sierras del norte de la provincia de Cáceres, con pasos y caminos naturales que comunicaban con Castilla.

La ciudad de Plasencia ocupa un espacio fronterizo desde época medieval, defendiendo la margen derecha del río Tajo de la población musulmana que se encontraban hacia el Sur, siendo un núcleo de avance en tiempos de la repoblación cristiana.

B. VALORES PATRIMONIALES

Destaca el recinto amurallado de la ciudad de Plasencia, levantado en tiempos de Alfonso VIII, a finales del siglo XII, aunque sería un enclave de origen musulmán. Se trata de un recinto rectangular con 68 torres semicirculares, de las que se conservan unas 20 y seis puertas que comunicaban la ciudad con el exterior, conservándose cinco. Del antiguo Alcázar ubicado en el ángulo NE de la cerca, únicamente se conserva la Torre del Homenaje, conocida como Torre Lucía. Otros monumentos destacados son la Catedral, palacios de los siglos XVI y XVII, puentes y acueducto.

A partir de contar la ciudad con obispado, comenzarán a formar parte de la imagen de la ciudad edificaciones religiosas relevantes como iglesias, ermitas y la catedral de los siglos XIII-XIV. La Catedral Nueva comenzará a construirse a finales del siglo XV, a la vez que se iba derribando la antigua edificación, quedando inacabada en el XVIII.

En las afueras de la ciudad, extramuros existen otras edificaciones como la ermita de San Lázaro (siglo XIV), junto a la salida de un puente que lleva el mismo nombre.

De la arquitectura nobiliaria destacan la casa-palacio de volumetría irregular, del siglo XIV, como el Palacio de los Marqueses de Mirabel que sería casa-fuerte en su origen y en los siglos XV-XVI la familia Zúñiga la transforma en residencia señorial.

Urbanísticamente el siglo XVI será la época más floreciente, renovándose el ambiente urbanístico con la construcción de palacios y viviendas nobles, hospitales, conventos, respetándose el trazado y edificaciones medievales, pero con un estilo renacentista, es por entonces cuando comienza a construirse extramuros.

El siglo XVII será decadente para la ciudad, con pocas construcciones nuevas y con escasas remodelaciones.

En el siglo XIX, con la desamortización de Mendizábal, las propiedades pasarán a manos particulares, de grandes propietarios urbanos a los que se les vendieron edificios religiosos.

A finales del siglo XIX se construye la línea de ferrocarril Madrid-Cáceres y Plasencia-Astorga, originándose dos nuevos barrios.

Otros edificios que componen la imagen de la ciudad son: la Plaza de Toros, el Mercado de Abastos, y el Colegio de San Calixto de estilo neomudéjar.

En el siglo XX se lleva a cabo la repoblación forestal del paraje la Isla.

De las poblaciones del Valle del Jerte hay que destacar su arquitectura vernácula y las iglesias parroquiales, como hitos destacados dentro de los núcleos urbanos.

La arquitectura vernácula se encuadra dentro de la tipología del entramado de madera. Esta arquitectura se adapta al medio físico, utilizándose los materiales existentes en la zona y construyéndose en altura.

Las viviendas son modestas, de dos o tres plantas y solamente la planta baja se construye de mampostería, para salvar la humedad del terreno, las demás plantas se construyen con la técnica del entramado, empleando la madera y el barro. Las fachadas en general presentan amplios soportales.

C. VALORES POTENCIALES Y VIABILIDAD.

A pesar de contar con las correspondientes protecciones medioambientales y de Patrimonio Histórico - Artístico, hay que tener en cuenta la vulnerabilidad de estos paisajes, sobre todo por las edificaciones que se construyen en suelo no urbanizable, para poder seguir preservando estos parajes de alto valor medioambiental.

El esfuerzo por parte de todas las Administraciones Públicas por controlar las actuaciones ilegales dentro de estos paisajes culturales, será fundamental para que sean socialmente rentable, así como potenciar los valores existentes mejorando las infraestructuras, medios de comunicación, hostelería, para potenciar un turismo de calidad.



Figura 4. Arquitectura tradicional de entramado de madera, Tornavacas, Valle del Jerte. (Junta de Extremadura).

INICIATIVAS REALIZADAS O EN PROCESO

Bajo la denominación “Plasencia-Monfragüe-Trujillo: Paisaje Mediterráneo”, la ciudad de Plasencia, junto con Trujillo y el Parte Nacional de Monfragüe, se presenta a la candidatura española de Patrimonio Mundial, siendo el paraje de Valcorchero, inicio del Valle del Jerte, parte de dicha candidatura.

Actualmente se replantea no como un paisaje cultural sino como un bien seriado, donde se sucede la Trasierra, el bosque mediterráneo y la penillanura.

AGENTES IMPLICADOS

- Ayuntamientos de Plasencia y de las poblaciones que integran el Valle del Jerte.
- Gobierno de Extremadura.
- Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- El Consejo de Participación del Paisaje Protegido “Monte Valcorchero de Plasencia (Cáceres). Creado por Decreto 64/2012.
- Asociación para el desarrollo de la comarca Valle del Jerte.

SITUACIÓN JURÍDICA

Figuras de Protección

- Decreto 82/2005, de 12 de abril, por el que se declaró Paisaje Protegido el paraje Valcorchero, en el término municipal de Plasencia. Considerándose Espacio Natural Protegido, integrado en la Red de Áreas Protegidas.
- Plan Especial de Protección del Conjunto Histórico de Plasencia.
- Red de Espacios Naturales Protegidos de Extremadura (RENPEX).
- Garganta de los Infiernos, declarada Reserva Natural. 1994.
- Valle del Jerte. Declarado BIC, en la categoría de Sitio Histórico. Ley 2/1999 de Patrimonio Histórico-Artístico de Extremadura.
- Cabezuela del Valle. Declarado BIC en la categoría de Conjunto Histórico. Ley 2/1999 de Patrimonio Histórico-Artístico de Extremadura.⁴

Valls d’Àneu. Lérida

Las Valls d’Àneu es un territorio alargado que se estructura en torno al tramo fluvial del río Noguera Pallaresa entre la garganta de Bassiero, al norte de Alós d’Isil, y la confluencia con el río de Santa Magdalena, al pie de Sant Romà de Tavèrnoles. Abarca fundamentalmente el valle principal y los entornos habitados de los valles laterales. Este paisaje presenta una unidad climática de vegetación del cual destaca la cubeta de relleno glacial des de Esterri d’Àneu a la Guingueta d’Àneu. Incluye los municipios de Alt Àneu, Espot, Esterri d’Àneu, la Guingueta d’Àneu y Llavorsí.

Históricamente, la época medieval es la de máxima densidad de población, sobresaliendo el castillo de València d’Àneu y las iglesias de Santa Maria d’Àneu y de Sant Pere del Burgal. El paisaje ha sido muy modificado por la actividad agrícola y ganadera y las fraguas se desarrollaron a partir del siglo XV, más tarde en el siglo XIX surgieron las “casas fuertes”. La intensa explotación de los recursos forestales condujo a la casi extinción de los bosques.

⁴ Texto extraído de la documentación elaborada por Juana Alfonso Caballero y Javier Cano Ramos para el catálogo de paisajes culturales del Plan Nacional de Paisaje Cultural.

En el siglo XX la transformación del paisaje ha sido causada por la energía hidroeléctrica que, con la construcción de embalses y centrales con la correspondiente estructura hidráulica sumada con la emigración y el abandono de las actividades primarias, ha sido el episodio que más ha marcado el paisaje de finales de este siglo. Cabe añadir una tercera causa más reciente, pero profunda, derivada de la mejora de las comunicaciones de la comarca con el intenso desarrollo e la actividad turística.

Actualmente el paisaje se caracteriza por el predominio de las masas forestales que han ido invadiendo los espacios de pastos y cultivos, destacando la llanura que desde València d'Àneu alcanza hasta la Guingueta d'Àneu, con su centro espiritual en Santa Maria d'Àneu y el centro urbano de Esterri d'Àneu. Son importantes los cursos fluviales como los del río Noguera Pallaresa y el río Noguera de Cardós.



Figura 5. Vista general de les Valls d'Àneu. (Generalitat de Catalunya. Observatori del Paisaje de Catalunya).

A. VALORES INTRÍNSECOS

El paisaje cultural de les Valls d'Àneu constituye una unidad paisajística que se centra, fundamentalmente, en el fondo del valle y al entorno de los núcleos habitados. Existe un gran número de espacios naturales, con diversos grados de protección, que ponen de manifiesto la importancia de los valores naturales y ecológicos. Los elementos de carácter geológico configuran un conjunto de valores esenciales sin los cuales no se podría entender el paisaje actual. La cubeta de sobrecavación, actualmente colmatada, del llano de Àneu, la profunda erosión del río Noguera Pallaresa cerca de Llavorsí o aguas arriba de Sorpe y los pequeños valles laterales son valores destacados. Por encima de este escenario se ha dispuesto una vegetación profundamente transformada y alterada por la acción humana en el transcurso de la historia. Sin embargo existen valores ecológicos y botánicos que han sobrevivido o se han sobrepuesto a estos hechos, como la conocida *Mata de València*, un magnífico abetar, el más extenso del Pirineo mediterráneo al sur de la divisoria, que integra ecosistemas con fauna de gran valor natural pero igualmente paisajístico desde del punto de vista de un espacio forestal continuo, homogéneo, denso y no muy frecuente en nuestras tierras. Destacan, del mismo modo, los bosques subalpinos de pino negro y abeto con rododendro.



Figura 6. Vista del río en Valls d'Àneu. (Generalitat de Catalunya. Observatori del Paisaje de Catalunya).

B. VALORES PATRIMONIALES

El legado románico de la zona es muy importante y determina de forma capital los valores históricos del paisaje. En el llano de Esterrí d'Àneu se halla un elevado número de templos religiosos y fortificaciones que datan de los siglos XI y XII. De todas las iglesias existentes destacan las de Sant Pere del Burgal, Santa Maria d'Àneu, Sant Just y Sant Pastor de Son y Sant Serni de Baiasca, que son las más representativas. Al sur de la unidad destaca el casco antiguo de Llavorsí y la villa amurallada y la torre de Escaló, en el municipio de la Guingueta d'Àneu. En las Valls d'Àneu, la herencia del románico y del condado del Pallars han dejado una impronta en el paisaje de una densidad y calidad poco frecuentes en Pirineo. Desafortunadamente las guerras y el paso del tiempo han deteriorado muchos de los edificios que no son religiosos o funcionales, como puentes, molinos, forces, casas pallaresas y sus anexos (llúpias, pajares, etc.).

Durante el siglo XX se han producido hechos que han transformado el paisaje y permanecen para dejar testimonio. Por un lado, el frente del Pallars estabilizado en la sierra de Campirme, del que se conservan abundantes fortificaciones. Por el otro, las imponentes obras hidráulicas, subterráneas la mayor parte de las cuales demuestran la empresa titánica que supuso movilizar miles de trabajadores para horadar las montañas de las Valls d'Àneu y construir laboriosas cañerías de presión i característicos edificios generadores de electricidad que, en algunos casos, puede decirse que forman parte integrada de los paisajes aneueses.

Éste es un paisaje con abundantes y enraizados valores sociales. La concentración de núcleos de población en una pequeña porción de territorio, la aceptación social de un espacio típicamente pirenaico al entorno del cual están algunos de los mejores y más significativos paisajes y la consolidación de costumbres y fiestas tradicionales, han dado lugar a numerosas actividades de tipo social que se basan en el paisaje o lo tienen como referente. Destaca la concentración de ferias, mercados, museos, entre los que encontramos el Ecomuseo de las Valls d'Àneu, centros de interpretación del medio, áreas recreativas, etc. Es especialmente relevante la entrada oriental del Parque Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici por Espot.

Algunas de las tradiciones locales con raíces históricas, como las falles d'Isil están profundamente arraigadas en el territorio con el descenso por la montaña que domina el pueblo, la utilización de primeras materias que se encuentran al alcance y el concepto mítico del fuego que tanta importancia había tenido en el pasado como gestor del paisaje.

La imaginación popular se ha esforzado en crear leyendas aprovechando el paisaje y la historia del área que han reforzado los aspectos **simbólicos** del paisaje. Poemas y escritos han descrito estos valles, destacando Jacint Verdaguer, y anteriormente viajeros que los recorrieron: Francisco de Zamora, Arthur Young, entre otros.

C. VALORES POTENCIALES Y VIABILIDAD

Fortalezas:

- Es una unidad de paisaje de montaña reflejo de siglos de historia, con diálogo entre naturaleza y sociedad al entorno de los núcleos habitados.
- Tejido de núcleos de población con paisajes de raigambre agraria y ganadera en buen estado de conservación, a pesar del progresivo abandono de las actividades primarias. Los pueblos de mayor dimensión, en el fondo del valle, y los pequeños núcleos, en los valles laterales, configuran un paisaje humanizado de gran valor.
- La acertada combinación existente entre el turismo familiar asociado a la naturaleza, turismo cultural y del folklore, etc.

Oportunidades:

- La puesta en valor del legado histórico y cultural del arte románico y de la Guerra Civil en el pico de Urdotsa, Biuse y Baladrado, en un marco paisajístico incomparable.
- La oferta del turismo deportivo y de naturaleza existente bien entrelazadas pueden permitir un disfrute más profundo de los paisajes donde se desarrollan las actividades.

AGENTES IMPLICADOS

- Consell Cultural de les Valls d'Àneu

SITUACIÓN JURÍDICA

El Parque Nacional d'Aigüestortes i Estany de Sant Maurici y el Parque Natural del Alt Pirineu son las dos figuras de protección de que dispone el paisaje. Respecto a la red Natura 2000, el área de protección se amplía o se reduce, según las zonas, respecto al Pla d'espais d'interès natural (PEIN) y se configura bajo diversas denominaciones: Aigüestortes, Alt Pallars y la Torraça.

Catálogo de paisaje de l'Alt Pirineu i Aran, aprobado definitivamente el 3 de abril de 2013 (Edicto de 9 de abril de 2013, sobre una resolución del conseller de Territori i Sostenibilitat con aprobación definitiva del Catálogo de paisaje de l'Alt Pirineu i Aran. DOGC Núm. 6365 – 29.4.2013)⁵

Valle de Ricote. Murcia

En la Región de Murcia, En la Vega Media del Río Segura se encuentra el Valle de Ricote, un auténtico oasis situado entre montañas semi-desérticas. De hecho, en una primera aproximación, su fisonomía remite más al norte de África que a su propio contexto geográfico.

En este caso el río ha propiciado el desarrollo de unas prácticas agrícolas particulares en base a un complejo sistema hidráulico, con azudes, acequias, azarbes, norias, y aceñas que ha perdurado durante siglos. Su aislamiento ha supuesto la implantación de unas formas de vida particulares y le ha conferido un fuerte carácter identitario.

⁵ Texto extraído de la documentación elaborada por Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Direcció General d'Arxius, Biblioteques, Museus i Patrimoni para el catálogo de paisajes culturales del Plan Nacional de Paisaje Cultural.

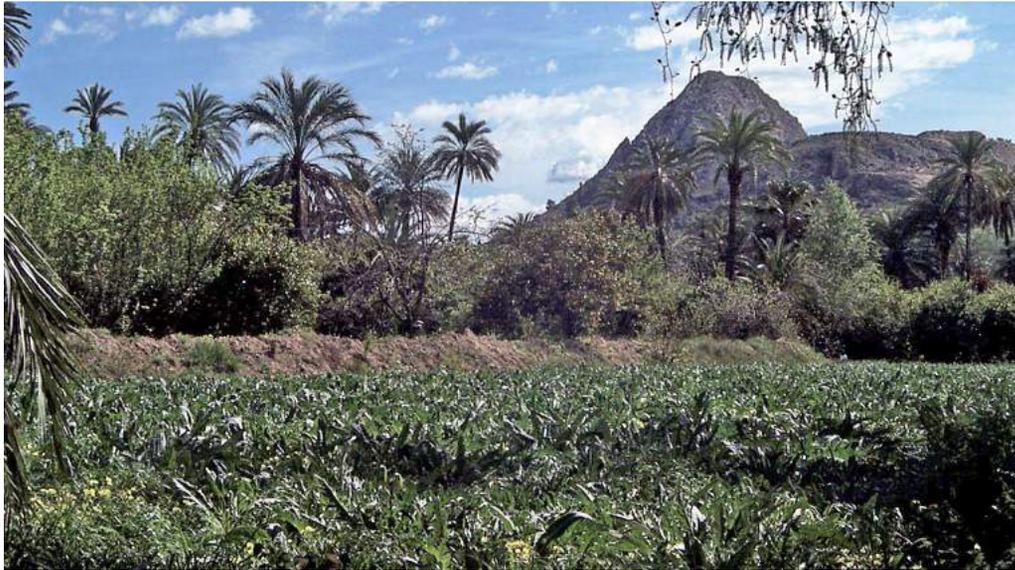


Figura 7. Vista general del Valle de Ricote. (Linarejos Cruz).

Este paisaje, delimitado por montañas, engloba los Municipios de Cieza, Abarán, Blanca, Ricote, Ojós, Ulea, Villanueva del Segura y Archena, a partir de donde el río se abre a la huerta de Murcia.

La organización espacial de los cultivos responde a una meditada disposición en términos de sostenibilidad ambiental y aprovechamiento de los recursos. Generalmente se encuentran en primer término, junto a la ribera, cultivos hortícolas, a continuación se disponen las plantaciones de cítricos y la zona más alta está ocupada por palmeras, árboles de gran porte que actúan de barrera protectora de los anteriores.

Ya a mediados del siglo XIX, Pascual Madoz en el Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar, en la sección de Murcia, describe así el Valle de Ricote:

Tiene su principio en la conclusión de las huertas de Cieza y su límite en las de Archena. Su longitud de norte a sur es de tres leguas y latitud indeterminada, pero regularmente bastante estrecha. Lo atraviesa el río Segura, que ingresando por la jurisdicción de Abarán y confluencias de la Rambla del Moro, se dirige al estrecho de Solvente, esforzándose para hacerse paso por entre los peñascos de dos sierras de bastante altura. En el ingreso del valle están las presas de Abarán que abocando sus aguas por dos acequias laterales, la van derramando por distintas direcciones por las huertas de las citadas vecindades. Su curso es de Norte a Sur hasta introducirse en los términos de Archena. Es tan extraordinario el beneficio que prestan estas acequias, que produciendo inmensidad de huertos compuestos de naranjos, limoneros en infinidad de toda clase de frutales, presentan las más encantadoras vistas. Las tres leguas de terreno que constituyen el valle son un espesísimo bosque de frutales, entre los que descuellan principalmente naranjos y limoneros, cuyas frutas producen una riqueza considerable. Forma gran contraste la aridez de las sierras que constituyen este valle con sus deliciosos jardines, por entre los que marcha el río Segura bañando los pueblos de ambas márgenes.

Valores que caracterizan el paisaje cultural del Valle de Ricote:

A. VALORES INTRÍNECOS

Una nota característica de este paisaje son sus laderas estrechamente aterrazadas, algunas revestidas de muros de piedra, para retener el agua y el suelo en lugares de fuerte pendiente. También sobresalen los taludes y ribazos cubiertos por chumberas y alguna que otra pitera. Muchas terrazas, debido a la dificultad de cultivarlas, se encuentran abandonadas, aunque conservan perfectamente su estructura.

El complejo sistema hidráulico del Valle de Ricote constituye uno de los valores culturales y medioambientales más significativo. Su sistema de azudes, acequias, azarbes, norias, y aceñas ha perdurado durante siglos, manteniéndose muchos sus elementos en perfecto estado de conservación.

B. VALORES PATRIMONIALES

Todo el valle se encuentra protegido por fortificaciones de época medieval islámica, además de contar con yacimientos arqueológicos de todas las culturas desde el neolítico hasta los de época ibérica o romana. En el paisaje del valle destacan las numerosas ruedas de elevación de agua (norias).

También existen numerosos bienes declarados de interés Cultural (BIC) y bienes catalogados por su relevancia cultural, bienes etnográficos, y vías pecuarias como son : -la Cañada Real de la Sierra del Oro, Cordel de la Charrara, Vereda de la Fuente de la Zarza, Vereda del Puerto del Caballo y Blanca, Vereda de los cuatro Caminos, Vereda de Ojós, Colada del Salto de la Novia, Cañada Real de los Cabañiles, Cañada de la Rambla del Moro, Cordel de las Pocicas, Colada del Saltador, Colada del barranco del Molar al Segura, Colada del Barranco del Sordo, Colada de las Macanesas a la Sierra de la Pila.

El patrimonio industrial también está representado en el Valle por los puentes, antiguas fábricas de luz, los motores de bombeo de agua como el Motor Resurrección de Abarán, las conserveras y sus chimeneas o las antiguas salinas de Ojós.

Cuenta con una gran riqueza en la conservación de bienes de carácter inmaterial como son los conocimientos sobre los cultivos tradicionales, gastronomía, artesanías, fiestas y costumbres tradicionales.

En cuanto a su protección natural, en el Valle de Ricote encontramos varios lugares de interés comunitario y de especial protección de aves como es la ZEPA y LIC Sierra de Ricote-La Navela que envuelve al valle.



Figura 8. Formación rocosa en el Valle de Ricote. (Linarejos Cruz).

C. VALORES POTENCIALES Y VIABILIDAD

El Valle de Ricote constituye uno de los enclaves geográficos, históricos y culturales más significativos y bellos de la Región de Murcia. Sus fértiles huertas y parajes tradicionales mantienen una elevada biodiversidad de cultivos y de especies silvestres lo que convierte a estos regadíos en un importante reservorio genético y de diversidad biológica. Sin embargo, el valor histórico y paisajístico de estas antiquísimas huertas se ve gravemente amenazado, por falta de relevo generacional, y por los nuevos usos del suelo y del agua, produciéndose el declive de un entorno privilegiado⁶.

Las huertas antiguas, conservan aún gran parte de su patrimonio natural y cultural. Los núcleos de población se han mantenido en la falda de las sierras sin apenas invadir el valle. Tan sólo el conjunto residencial del paraje de La Morra, en Villanueva del Segura, ha supuesto la destrucción de unas 15 ha de huerta tradicional. Sin embargo, de llevarse a cabo los planes y convenios urbanísticos previstos la población del valle pasaría de 40.623 habitantes (INE 2006) a 150.000 habitantes (sin contar Cieza), ya que ha sido aprobada la construcción de 50.000 viviendas en los próximos años.

INICIATIVAS REALIZADAS O EN PROCESO

Se vienen realizando actuaciones para revitalizar la actividad turística del valle para evitar su desertificación. Así mismo se ha creado una red de agricultura ecológica que está proporcionando gran rentabilidad a los cultivos.

Por su parte, el Instituto de Patrimonio Cultural de España, redactó un estudio previo del Paisaje Cultural del Valle de Ricote dentro del programa del Plan Nacional de Paisajes Culturales.

La mayor amenaza que se cierne sobre las huertas antiguas del Valle de Ricote es su Plan de Modernización de Regadíos. Su objetivo es posibilitar la implantación de modernas técnicas de riego y obtener una mejor regulación de los caudales disponibles (Plan Estratégico de la Región de Murcia, 24 julio 2006). De esta forma se propone el abandono de los riegos tradicionales, la adaptación o implantación al riego por goteo y la incorporación de las Nuevas Tecnologías, para permitir a los agricultores automatizar la distribución de los recursos hídricos. En Ricote este plan ha promovido la construcción de un embalse de cabecera con una capacidad de 40.700 m³, una estación de bombeo, la canalización de 1.854 metros a través de tubos de diversos diámetros y la toma de agua del canal del Trasvase Tajo-Segura. Este Plan de Modernización puede acabar con el sistema hidráulico desarrollado históricamente alrededor del río Segura en el Valle de Ricote.

Otras perspectivas de futuro nada halagüeñas para este entorno privilegiado están relacionadas, como en gran parte del medio agrario y rural, con procesos de erosión genética, ayuda escasa o nula a la agricultura familiar, éxodo rural y falta de relevo generacional en la agricultura de tipo tradicional.⁷

Vegas del Guadiana. Ciudad Real

Paisaje definido en torno a las vegas de los ríos Guadiana y sus afluentes salobres Záncara y Cigüela, que constituyen un tipo de humedal característico de la Mancha, las tablas fluviales, generadas por la escasa profundidad de los cauces que se desbordan creando amplias llanuras de inundación. Los asentamientos humanos a lo largo de la historia han basculado en torno al recurso hídrico utilizándolo como recurso básico pero también como frontera delimitadora.

⁶ EGEA-SÁNCHEZ, J. M.; MONREAL, C. y EGEA-FERNÁNDEZ, J. M.: Huertas Tradicionales del Valle De Ricote . Diseño y Manejo. Departamento de Biología Vegetal (Botánica), Facultad de Biología, Universidad de Murcia (En línea: http://agroecologia.net/recursos/publicaciones/publicaciones-online/2009/eventos-seae/cds/congresos/actas-bullas/seae_bullas/verd/posters/1%20P.BIOD/9.pdf).

⁷ Texto extraído de la documentación elaborada por Caridad de Santiago Restoy para el catálogo de paisajes culturales del Plan Nacional de Paisaje Cultural.

Valores que caracterizan el paisaje cultural de las Vegas del Guadiana:

A. VALORES INTRÍNSECOS

El valor ambiental de las tablas está ligado a la existencia de una flora singular de carácter hidrófilo y de la fauna asociada, entre cuyas especies destacan las aves acuáticas. Un paisaje determinado por la presencia de agua dulce, tanto superficial como subterránea, que ha configurado los establecimientos humanos desde la Prehistoria hasta la actualidad en su entorno, representativo de los humedales característicos de la llanura manchega.



Figura 9. Vista general de las Vegas del Guadiana. (Linarejos Cruz).

B. VALORES PATRIMONIALES

La ocupación humana de este territorio ha modelado el paisaje de las vegas y su entorno inmediato. La explotación del recurso hídrico está vinculada con la cultura prehistórica del Bronce Manchego, representado en un monumento singular como la Motilla del Azuer, en Daimiel. Con posterioridad y ya en la Edad Media estas vegas suponen una frontera natural entre los reinos cristianos del norte y los islámicos del sur y muestra de esta apropiación del paisaje son los castillos que recorren en paralelo el desarrollo de estas vegas de este a oeste, desde el desaparecido de Malagón hasta Caracuel, pasando por Calatrava la Vieja, Alarcos y Piedrabuena. Entre ellos destaca el Castillo de Calatrava la Vieja, en Carrión de Calatrava, que además cuenta con un sistema hidráulico de corachas excepcional. El aprovechamiento del recurso hídrico es una constante a lo largo de la historia tal y como demuestran las numerosas infraestructuras hidráulicas que jalonan sus cauces como el Molino de Molemocho pero también las innumerables norias diseminadas por los campos de cultivo que se usan para extraer el agua a través de pozos que alcanzan el nivel freático. Esta explotación se mantiene hasta la actualidad.

C. VALORES POTENCIALES Y VIABILIDAD

Existen diferentes figuras de protección de bienes naturales y culturales dentro de este territorio, pero ninguna lo comprende en su totalidad. Destaca el Parque Nacional de las Tablas de Daimiel y el Parque Arqueológico de Alarcos-Calatrava.

La fragilidad de este paisaje se ha puesto de manifiesto en numerosas ocasiones, ya que resulta altamente dependiente de las fluctuaciones climáticas anuales. Además, la sobreexplotación del acuífero impide que el nivel freático ascienda lo suficiente para compensar la falta de aporte de aguas superficiales, con el consiguiente deterioro del sistema ecológico.



Figura 10. Tablas de Daimiel. (Linarejos Cruz).

La viabilidad de las Vegas del Guadiana se sustenta en un complicado equilibrio entre el aprovechamiento de los recursos hídricos que hagan viable la explotación agrícola de la zona tal y como se ha venido haciendo a lo largo de la historia por los grupos humanos asentados en su entorno y el desarrollo de actividades turísticas sostenibles en relación con sus valores naturales y patrimoniales.

ESTADO ACTUAL

Se han desarrollado numerosas actividades de ocio en relación con el disfrute y valoración del patrimonio natural y cultural en las Vegas del Guadiana. Además de las acciones en relación con el Parque Nacional de las Tablas de Daimiel y el Parque Arqueológico de Alarcos-Calatrava, se han puesto en marcha rutas en bicicleta siguiendo el río y su hitos y se han restaurado y puesto en valor monumentos en su entorno.

AGENTES IMPLICADOS

Estas iniciativas parten de agentes locales como ayuntamientos, grupos de acción local y asociaciones y empresas como de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y de la AGE a través de la Confederación Hidrográfica del Guadiana⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y RECURSOS EN LÍNEA

Atlas de los Paisajes de la Región de Murcia, Murcia, Consejería de Obras Públicas y Ordenación del Territorio, Dirección General de Urbanismo y Ordenación del Territorio, 2009.

CANO RAMOS, F. J. (Dir. Del Proyecto), *Paisajes Culturales de Extremadura I*, Badajoz, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, Junta de Extremadura, 2016.

CRUZ PÉREZ, L. (Coordinadora científica), *100 paisajes culturales en España*, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

MATA OLMO, R., *Atlas de los Paisajes de Castilla La Mancha*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

Plan Nacional de Paisaje Cultural (Publicación del Plan en línea): <http://bit.ly/1T6AZkU>

Plan Nacional de Paisaje Cultural (Toda la información sobre el Plan en línea): <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/paisaje-cultural.html>.

⁸ Texto extraído de la documentación elaborada por María Perlines para el catálogo de paisajes culturales del Plan Nacional de Paisaje Cultural.

L'acqua e il patrimonio culturale tra architettura, città e territorio

Maria MARTONE
UNIVERSITÀ LA SAPIENZA DI ROMA

SINTESI: Tra i numerosi esempi in cui l'acqua è stato l'elemento caratterizzante forme architettoniche e urbane realizzate nel corso della storia, gli acquedotti e le fontane costruiti a Roma tra il XVI e il XIX secolo ne costituiscono un caso particolarmente rappresentativo. Grazie all'intervento di diversi papi che si sono succeduti durante questi secoli, nella città eterna "rinasce l'acqua" con il ripristino di alcuni acquedotti di epoca romana distrutti durante il Medioevo. La ricerca si inserisce all'interno di una tematica molto ampia e complessa con l'obiettivo di contribuire a definire strategie di valorizzazione dei beni che fanno parte del patrimonio culturale e che sono legati all'acqua, elemento primario e fondamentale per la vita dell'uomo e per il valore culturale ed artistico che esprime.

PAROLE CHIAVE: Acqua; patrimonio culturale; acquedotti; fontane; Roma.

El agua y el patrimonio cultural en relación con la arquitectura, la ciudad y el territorio

RESUMEN: Los acueductos y las fuentes construidas en Roma entre los siglos XVI y XIX constituyen un caso representativo, entre otros, en que el agua es el factor característico de las formas arquitectónicas y urbanas realizadas a lo largo de la historia. Durante estos siglos en la Ciudad Eterna, gracias a la intervención de varios papas, se dio un "renacimiento del agua", debido a la restauración de algunos acueductos de época romana destruidos a lo largo de la Edad Media. Esta investigación se coloca en el marco de una temática muy amplia y compleja. Su objetivo es contribuir a la definición de estrategias que permitan valorizar los bienes del patrimonio cultural que están relacionados con el tema del agua, elemento primario y fundamental para la vida del hombre por el valor cultural y artístico que expresa.

PALABRAS CLAVE: Agua; patrimonio cultural; acueductos; fuentes; Roma.

Water and cultural heritage between architecture, city and territory

ABSTRACT: Among the many examples in which water was the key element of architectural and urban forms produced throughout history, the aqueducts and fountains built in Rome between the sixteenth and nineteenth centuries constitute a case particularly representative. The water "reborn" in the eternal city with the restoration of some Roman aqueducts destroyed during the Middle Ages thanks to the intervention of several popes who have succeeded during this period. The research is part of a very broad and complex issue in order to help define valuation strategies of assets that are part of the cultural heritage and which are related to water, primary element and fundamental for the life of ' man and for the cultural and artistic values that expresses.

KEY WORDS: Water; cultural heritage; aqueducts; fountains; Rome.

L'ACQUA IN ETÀ ANTICA

Sulla base dello studio di numerosi archeologi e storici è possibile conoscere le prime sorgenti urbane e ricostruire i percorsi degli antichi acquedotti costruiti in epoca romana dal territorio della campagna romana alla città fino ai vari quartieri urbani serviti. A partire dagli scritti di Sesto Giulio Frontino¹, sovrintendente agli acquedotti di Roma nel 97, sotto l'imperatore Nerva, e dai ritrovamenti archeologici, molti studiosi nelle varie epoche storiche si sono dedicati allo studio degli acquedotti tra cui Raffaele Fabretti, Carlo Fea, Rodolfo Lanciani, Thomas Ashby, dalle cui opere è possibile trarre informazioni sulla ubicazione delle sorgenti, sulla lunghezza dei percorsi urbani ed extra urbani, sulla portata, i nomi dei costruttori, e molti altri dati correlati alla realizzazione degli acquedotti.

Nell'antichità i Romani utilizzavano per ogni uso l'acqua proveniente dal fiume Tevere e da fonti urbane, la cui purezza e potabilità erano garantite dallo Stato, mentre la distribuzione era assicurata dagli *acquarioli* che si interessavano al trasporto dell'acqua in città. Frontino cita nella sua opera le fonti delle Camene situate alle pendici del Celio, le fonti di Apollo, di cui non si conosce il sito, e quelle di Giuturna situate nel Foro Romano esaltandone le proprietà medicinali. Il Fea dedica nel volume del 1832 uno studio alle sorgenti antiche presenti nella città di Roma indicandone la presenza anche in altri siti oltre a quelli già indicati dal Frontino, tra cui: la fonte Lupercale sul colle Palatino, la fonte Lautula vicino alla basilica Emilia, la fonte Scauriana alle pendici dell'Aventino e quella di Mercurio. Successivamente il Lanciani individua nel territorio della città di Roma 23 fonti urbane, riportando di ciascuna la denominazione completa e l'ubicazione su di una pianta dell'idrografia del suolo di Roma (Lanciani, 1880-81, Tav. II, indice delle tavole p. 615).

Aumentando nel tempo il bisogno di acqua con uno sviluppo demografico sempre più crescente della città, furono costruiti i primi acquedotti². Nella pianta dell'archeologo Alberto Cassio intitolata *Los acueductos en los campos romanos* del 1756 viene rappresentata la campagna romana con l'ubicazione dei principali acquedotti, eseguita sulla base dello studio dello storico bizantino Procopio, così come riportato nell'epigrafe disegnata a destra della pianta. La carta ci restituisce l'aspetto del territorio della campagna romana attraversata da imponenti teorie di archi che confluiscono nella città di Roma (Fig. 1).

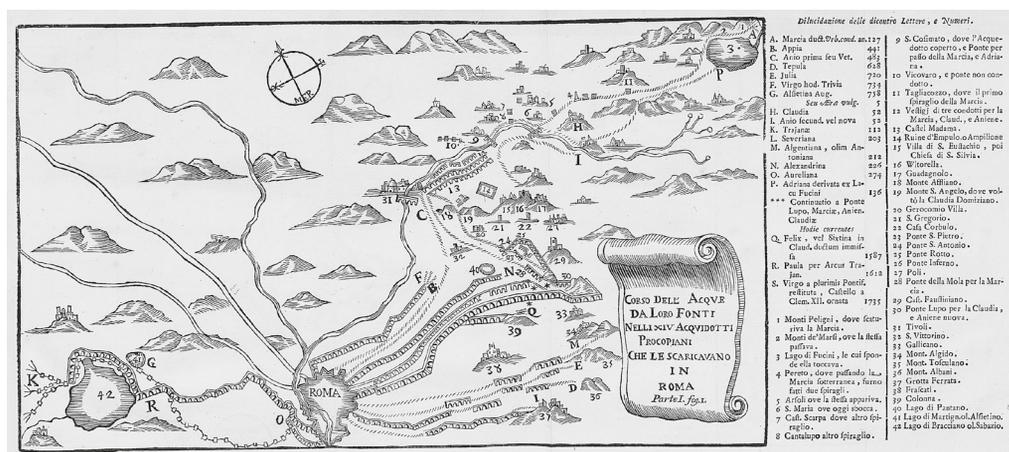


Figura 1. Alberto Cassio. *Gli acquedotti nella campagna romana* (Cassio, A., *Corso dell'acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma*, Roma: Stamperia Giannini, 1756).

¹ Sesto Iulio Frontino nel 98 pubblicò *De aquae ductu urbis Romae*.

² I primi acquedotti costruiti furono quelli dell'acqua Appia, acqua Anio Vetus, acqua Marcia, seguirono poi gli acquedotti dell'acqua Tepula, acqua Iulia, acqua Virgo, acqua Alsietina, acqua Claudia, Acqua Anio novus, acqua Traiana, acqua Alessandrina. Di alcuni di questi sono ancora visibili resti nel Parco degli Acquedotti sulla Tuscolana.

Una ricostruzione completa del percorso extra urbano degli acquedotti edificati durante l'epoca romana è costituita dalla mappa pubblicata da Giuseppe Panimolle nel 1984 (tavola IV), redatta in base alla documentazione che Sesto Giulio Frontino produsse in qualità di curatore delle acque. Nella carta topografica del territorio di Roma del Piranesi del 1756 ritroviamo descritto, invece, il percorso urbano dei primi acquedotti costruiti dai Romani³.

Durante il periodo della repubblica erano i censori ad amministrare gli acquedotti e le acque che erano di proprietà del Comune, mentre in epoca imperiale, con Augusto furono i *curatores aquarum*, nominati dal senato, che provvedevano a tale compito. In una tavola, conservata nell'archivio storico capitolino, sono elencati i magistrati che si sono succeduti nell'amministrazione delle acque a Roma. L'ultimo nominativo è proprio quello di Sesto Giulio Frontino. La sua attività gli permise una conoscenza meticolosa degli acquedotti, che gli consentì di elaborare un prontuario preciso e completo dei beni dello stato da lui amministrati.

Gli acquedotti furono costruiti anche nel territorio dell'impero romano, di cui ancora oggi si conservano alcune vestigia. Tra i numerosi esempi, ricordiamo in Italia, oltre al vicino acquedotto ostiense, l'acquedotto romano alla Sanità a Napoli, il ponte-acquedotto Pont d'Aël in valle d'Aosta e in Europa: Pont du Gard, costruito a sud della Francia per portare l'acqua alla città di Nimes, l'acquedotto Eifel in Germania, gli acquedotti di Segovia, Merida e Terragona in Spagna.

Le imponenti teorie di archi hanno segnato con la loro forte presenza il paesaggio urbano della città di Roma rappresentato in una ricca produzione iconografica e cartografica tra il XIV e il XVI secolo.

GLI ACQUEDOTTI ROMANI NELLA RAPPRESENTAZIONE ICONOGRAFICA: DAL PAESAGGIO URBANO AL DETTAGLIO COSTRUTTIVO. ALCUNI ESEMPI

Nella pianta di *Roma antica* a forma ellissoidale disegnata da Fra Paolino da Venezia nel 1320 viene raffigurato all'interno della cinta muraria merlata e turrata l'acquedotto neroniano che si sviluppa con una continua sequenza di archi. Lo stesso schema compositivo verrà ripetuto in altre produzioni come in quella del 1414 di Taddeo di Bartolo⁴ in cui, tra i vari monumenti rappresentati in pseudo prospettiva nella città medievale disegnata in forma circolare, si riconoscono la fontana di Trevi nella sua prima costruzione e le arcate dell'acquedotto neroniano. Una ricostruzione di Roma antica è rappresentata dalla carta di Giacomo Lauro del 1612, in cui è disegnata Roma con i suoi monumenti e con le grandi strutture idrauliche che caratterizzarono il paesaggio urbano e suburbano dell'epoca (Fig. 2).



Figura 2. A sinistra: Roma antica dipinta da Taddeo di Bartolo, 1414 (Stevenson 1881).
A destra: Giovanni Lauro. *Roma antica*, 1612. Stralcio (Frutaz 1962).

³ È possibile visualizzare in rete il percorso degli antichi acquedotti a cura di Filippo M. Saccà - www.bandb-rome.it. Sulla base di una cartografia attuale sono riportate informazioni tratte da fonti storiche d'archivio e bibliografiche. Si ricorda inoltre la Mappa interattiva *Aquae Urbis Romae: the Waters of the City of Rome* pubblicata dall' Institute for Advanced Technology in the Humanities, University of Virginia. Project Director Katherine Wentworth Rinne alla pagina web: <http://www3.iath.virginia.edu/waters/timeline/index.html>.

⁴ Stevenson, H., *Di una pianta di Roma dipinta da Taddeo di Bartolo nella Cappella interna del Palazzo del Comune di Siena* (a. 1413-1414), (sr.), Roma, Coi tipi del Salviucci, 1881.

Alcuni dettagli costruttivi degli acquedotti sono illustrati nella pianta di *Roma antica* del Piranesi del 1756, redatti a diverse scale grafiche. Sono rappresentati i vari tipi di acquedotti: *arcuati*, in *superficie*, *sotterranei* e in *sostruzione*. Un particolare tecnico è dedicato al disegno degli spechi che costituivano la cavità interna dei condotti in cui scorreva l'acqua. Infine in un disegno di sezione, molto accurato nel trattamento dei materiali e delle superfici, viene rappresentato il *bottino* che riceve le acque del Marcio. Il sistema di distribuzione dell'acqua era, infatti, caratterizzato dalla presenza del *castellum* o *bottino* da cui veniva distribuita l'acqua per un gruppo di utenze dopo essersi depurata attraversando le *piscine limarie*, in cui l'acqua sedimentandosi si liberava di tutte le impurità trasportate durante il tragitto (Fig. 3).

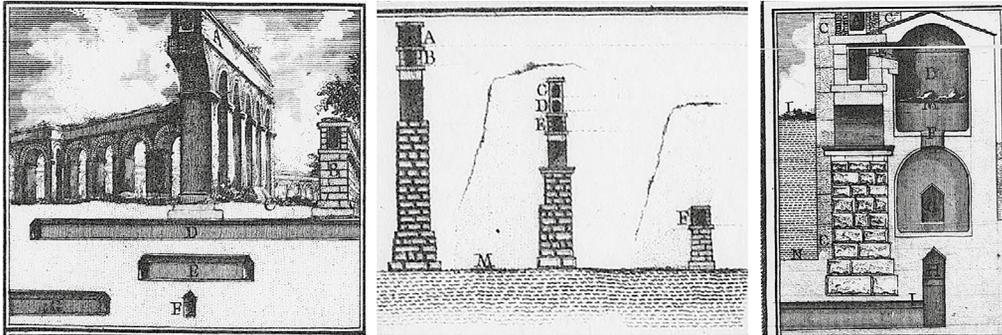


Figura 3. Giovanni Battista Piranesi, *Acquedotti di Roma*, 1756. Particolari costruttivi (Panimolle 1984).

L'ACQUA NEL MEDIO EVO

Le arcuazioni fuori terra, pur avendo un carattere di forte monumentalità, costituivano un punto debole per gli acquedotti perché facilmente potevano essere distrutte dal nemico. Così come infatti accadde durante le invasioni barbariche quando molte torri di archi furono demolite con lo scopo di lasciare senz'acqua la popolazione di Roma costretta in tal modo ad allontanarsi dalla città perché impossibilitata a dissetarsi. Altre condutture furono messe fuori uso dagli stessi Romani che le murarono in quanto costituivano facili vie di accesso alla città da parte degli invasori. Numerosi furono anche i danni recati agli acquedotti dalle inondazioni del fiume Tevere e da alcuni forti terremoti. Per circa otto secoli la città rimase priva di questa grande ricchezza che aveva caratterizzato la sua potenza e la popolazione di Roma fu costretta a ritornare a bere l'acqua del fiume Tevere e delle antiche fonti urbane trasportata con barili per Roma. Nei secoli di decadenza i Romani abbandonarono gli antichi quartieri situati sui colli, scendendo verso il Tevere e verso le zone basse della città popolandosi il quartiere Campo Marzio. Addetti al servizio di trasporto dell'acqua erano gli *acquaroli*, denominati anche *facchini* o *acquarenari* per indicare l'operazione di depurazione che essi svolgevano sull'acqua arenosa del Tevere prima di distribuirla. La fontana del Facchino situata in via Lata ci ricorda questo antico mestiere (Fig. 4).



Figura 4. In alto: disegno di un *acquarolo* (D'Onofrio 1986).
In basso: la fontana del Facchino in via Lata.

LA RINASCITA DELL'ACQUA A ROMA

Alla fine del '400 apparvero i primi interventi di ripristino degli acquedotti che si intensificarono maggiormente nel XVI secolo, periodo in cui una serie di riparazioni ad opera dei papi riportò nella città di Roma una grande quantità d'acqua.

Quattro furono gli antichi acquedotti riattivati dai papi: quello dell'acqua Virgo, dell'acqua Alessandrina, l'acquedotto di Traiano e quello dell'acqua Marcia. Alcuni di essi cambiarono o modificarono la propria denominazione prendendo il nome dal papa che si era interessato al suo ripristino⁵.

Dall'attività di papa Nicolò V ai restauri di papa Benedetto XIV: l'acquedotto Vergine

L'acquedotto Virgo⁶ subì meno danni degli altri acquedotti essendo quasi tutto il suo percorso, di circa ventuno chilometri, sotterraneo, ad esclusione di brevi tratti urbani progettati *a cielo aperto* su archi. L'acqua Vergine nasceva dalla tenuta di Salone, divenuta nel Medioevo proprietà del capitolo di Santa Maria Maggiore, a dieci chilometri da porta Maggiore sulla via Collatina e arrivava in città seguendo un lungo percorso. Dopo cinque chilometri da Salone, presso il fosso della Marranella⁷, l'acquedotto deviava il percorso verso nord attraversando la Tiburtina, la Nomentana e la Salaria con un ampio arco. Si dirigeva poi verso i Parioli, attraversava il colle Pinciano, per arrivare nell'attuale via due Macelli. Da qui, attraverso una serie di arcate, l'acquedotto superava l'attuale via del Nazareno, dove è ancora conservata la parte terminale dell'arco di Claudio, da ritenersi un fornice della struttura. L'acquedotto procedeva, poi, verso piazza di Trevi per scavalcare con archi l'attuale via del Corso all'altezza di palazzo Sciarra proseguendo il suo cammino in via del Seminario, per concludersi verso il Pantheon con una fontana che indicava l'arrivo dell'acqua in città. Le acque erano distribuite attraverso un *castellum* per alimentare i numerosi monumenti creati da Agrippa.

Secondo la testimonianza dello storico bizantino Procopio fu Vitige a danneggiare l'acquedotto Vergine. Nell'*Itinerario* di Einsiedeln, famosa guida di Roma databile al tempo di Adriano e di Carlo Magno, infatti, viene riportata l'interruzione dell'acquedotto Vergine all'altezza di via del Corso, vicino al palazzo Sciarra. Sarà Adriano I a restaurare l'acquedotto durante il suo pontificato (772-795) insieme agli acquedotti della Marcia e di Traiano, costruendo a monte dell'interruzione una nuova fontana terminale su un luogo denominato Trevo⁸. Pur non essendo mai stato interrotto, l'afflusso dell'acqua Vergine diminuì notevolmente nei secoli successivi nonostante gli interventi della camera Capitolina e Apostolica. Le sorgenti furono abbandonate, per poi essere riutilizzate attivando vene di minore qualità e portata come quelle di Bocca di Leone. Ad interessarsi della rinascita dell'acqua Vergine fu Nicolò V, che nel 1453 riprese i lavori di restauro di papa Adriano I del 786, facendo ristrutturare le condutture dell'antica opera di Agrippa in prossimità dell'urbe per distribuire l'acqua nei diversi punti della città. Inoltre, Nicolò V ristrutturò l'antica fonte del Trevo, realizzando la prima vera e propria

⁵ Mentre a Roma nel XVI secolo iniziavano i lavori di riattivazione e di restauro degli acquedotti di epoca romana in alcune zone d'oltralpe venivano costruiti ex novo strutture idriche per l'approvvigionamento dell'acqua; è il caso ad esempio dell'acquedotto di Plasencia conosciuto come Arcos de San Antón, la cui costruzione ebbe inizio nel 1566, riproponendo la struttura e la forma della tipologia romana. Il ponte acquedotto è una delle opere pubbliche più rilevanti del XVI secolo nella penisola, assieme ad altri acquedotti, quali quello di San Lázaro a Mérida, quello di Guadalupe, quello di Évora o quello di Elvas (cfr. Pedro Plasencia, *L'acquedotto Arcos de San Antón a Plasencia*, pp.203-218 in Martone 2015). L'acquedotto raggiungeva la città di Plasencia nel suo punto più alto, diventando un elemento caratterizzante non solo la città che serviva ma tutto il territorio circostante.

⁶ L'acquedotto Vergine o Virgo è attualmente funzionante solo per l'irrigazione e per l'alimentazione delle fontane delle piazze di Spagna, di Trevi e di piazza Navona. All'inizio del Novecento è stato modificato il tratto di attraversamento in città dell'acquedotto, reso più breve con la costruzione del Vergine Nuovo a cui è stata affidata l'erogazione di acqua potabile (Battilossi S., *Acea di Roma 1909-2000*, Milano, Franco Angeli, 2007).

⁷ Visibili da via di Pietralata sono i resti di un'arcata dell'antico acquedotto romano che scavalca il fosso della Marranella.

⁸ Si tratta probabilmente della originaria fontana di Trevi, che verrà costruita nelle forme attuali solo nel XVIII secolo.

mostra⁹ dell'acquedotto Virgo intorno al 1456. La nuova fontana era costituita da una vasca rettangolare alimentata da tre flussi d'acqua proveniente da tre bocche, di cui quella centrale con maschera a rilievo, disegnata da Leon Battista Alberti, era sormontata da una lapide con gli stemmi di Nicolò V e del Senato¹⁰ (Fig. 5).

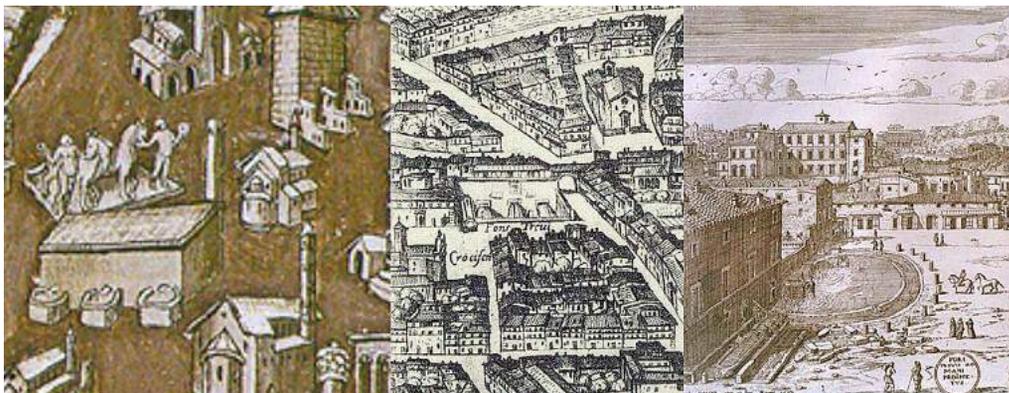


Figura 5. La fontana di Trevi rappresentata nelle piante di Taddeo di Bartolo del 1414 (Stevenson 1881) e di Antonio Tempesta del 1661 (Frutaz 1962) e in una veduta di Lievin Cruyl del 1662 (www.restaurofontanaditrevis.it).

Nel secolo XVI iniziarono le ricostruzioni pontificie che restituirono alla città di Roma gran parte del suo antico patrimonio idrico. Dopo Nicolò V, le riparazioni dell'acquedotto Virgo ripresero con Pio V (1566-1572) che si interessò di ripristinare le antiche sorgenti di Salone e di risanare l'area in prossimità del Pincio.

In base ad un programma comunale del 1570 furono scelti alcuni punti più importanti ed anche più popolati nella parte nord-occidentale della città da servire con le nuove condutture costruite in aggiunta a quelle ripristinate. Il programma che prevede la realizzazione di nuove fontane pubbliche fu attuato grazie l'attività di Giacomo della Porta che, come architetto ufficiale del Comune, realizzò numerose fontane a Roma. Non tutte le fontane stabilite dal programma furono costruite. La prima ad essere realizzata fu la fontana del Trullo costruita nel 1572 in piazza del Popolo per opera di Giacomo Della Porta per poi essere spostata, prima, in piazza S. Pietro in Montorio e, in seguito, in piazza Nicosia, dove attualmente si trova.

Nel 1574 vengono costruite la fontana del Moro e quella del Nettuno in piazza Navona. Sempre su disegno di Giacomo della Porta furono costruite nel 1575 la fontana in piazza della Rotonda e, tra il 1575 e il 1577, la fontana in piazza Colonna. La fontana realizzata nel 1580 in piazza San Marco, l'attuale piazza Venezia, fu poi rimossa e trasportata al Pincio, mentre la fontana in piazza Campo dei Fiori denominata, la Terrina, realizzata nel 1590 fu spostata nel 1924 in piazza della Chiesa Nuova. Nel 1591 Giacomo della Porta disegnò anche la fontana per la piazza Giudia, edificata nei due anni successivi da Pietro Gucci, ora piazza delle Cinque Scole.

A causa della bassa pressione dell'acqua Virgo, dovuta anche alle numerose utenze che serviva, molte fontane furono realizzate sottoposte al livello stradale come ad esempio la fontana in piazza di Spagna denominata la *Barcaccia* (Fig. 6). Pur facente parte del programma comunale risalente al 1570, la fontana fu realizzata tra il 1626 e il 1629 per volontà di papa Urbano VIII Barberini e fu commissionata a Pietro

⁹ La fontana terminale di un acquedotto viene denominata "mostra" per indicare la manifestazione dell'acqua in città.

¹⁰ La fontana fu oggetto di studi e di progetti per tutto il Seicento tra cui quello commissionato da Papa Urbano VIII Barberini a Gian Lorenzo Bernini che disegnò una grande vasca semicircolare come riportato in una incisione di Lievin Cruyl. Nel 1732 sarà realizzato il progetto di Nicola Salvi che si è conservato fino ad oggi con in sommità un grande stemma araldico di papa Clemente XII.

Bernini. Anche la fontana di Trevi nel progetto di Gian Lorenzo Bernini prevedeva una grande vasca semicircolare posizionata al di sotto del livello stradale, soluzione che fu mantenuta nella realizzazione di Nicola Salvi del 1732.

Il programma comunale stabilì anche di proseguire l'acquedotto Virgo fino a piazza Mattei, in cui fu costruita da Taddeo Landini una fontana denominata delle Tartarughe¹¹. Fu Gregorio XIII, successore di papa Pio V, ad interessarsi a distribuire l'acqua in più parti del quartiere di Campo Marzio. A tale scopo furono eseguite delle diramazioni con la realizzazione di tre condutture provenienti dal castellum posto ai piedi della salita di San Sebastianello, passanti per via della Trinità, l'attuale via dei Condotti. In tal modo l'acqua confluì in un castellum secondario situato in piazza Caetani, l'attuale largo Goldoni, per essere distribuita alle utenze private della pianura di Campo Marzio. Altre diramazioni furono create nella parte bassa di via Condotti facenti capo alla botte dei Caetani.



Figura 6. La fontana della *Barcaccia* in piazza di Spagna in una veduta del Piranesi (Piranesi 1748–1778) e in una foto attuale.

Per volere di papa Innocenzo X fu costruita una nuova condotta per portare l'acqua a piazza Navona ed alimentare una nuova fontana in sostituzione dell'abbeveratoio posizionato al centro della piazza. A Gian Carlo Bernini furono affidati i lavori e tra il 1648 e il 1651 fu realizzata la monumentale fontana dei *Quattro fiumi* caratterizzata da una grande scogliera con agli angoli le statue dei fiumi Danubio, Gange, Nilo e Rio della Plata e al centro un alto obelisco, copia romana dell'originale di epoca domiziana.

Nel 1753 l'acquedotto Virgo subì alcuni restauri per opera di Benedetto XIV così come attesta l'iscrizione presente in un'edicola rettangolare con timpano curvilineo, addossata ad un fontanile lungo la via Collatina antica (Fig. 7).

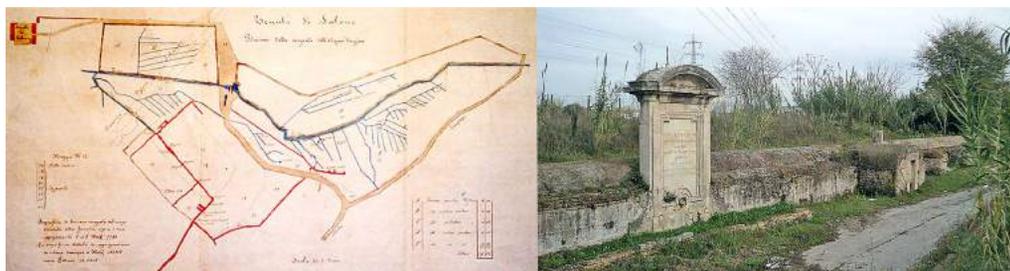


Figura 7. Pianta della tenuta di Salone (<http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/>).
A destra: fontanile con edicola lungo un tratto dell'acquedotto Vergine in via Collatina antica.

¹¹ La fontana delle Tartarughe nel corso del tempo è stata alimentata anche dall'acquedotto Felice, così come attestano fonti bibliografiche.

Alcune fontane a Roma furono arricchite anche dopo la loro costruzione di obelischi egiziani portati a Roma in epoca imperiale o di loro copie, come punto di convergenza visiva del nuovo assetto urbanistico che si stava dando alla città e come simbolo del potere della Chiesa. A partire da Sisto V vengono riposizionati molti obelischi, smontati o abbandonati in alcune aree archeologiche della città e le fontane rappresentarono l'architettura ideale per accoglierli. Ricordiamo gli obelischi posizionati a piazza del Popolo, a piazza della Rotonda e al Quirinale.

Papa Sisto V e l'acqua Felice

Papa Gregorio XIII nel 1583 elaborò un progetto di riattivazione dell'antico acquedotto Alessandrino con la priorità di portare l'acqua al colle del Quirinale, diventata la residenza dei pontefici, e ai circostanti colli di Roma, zone lontane dal percorso dell'acquedotto Vergine.

Alla morte di papa Gregorio XIII, i lavori furono seguiti con alcune modifiche tra il 1585 e il 1587 da papa Sisto V, Felice Peretti, da cui l'acquedotto restaurato prese il nome. Al progetto iniziale, che prevedeva il riallacciamento delle acque sorgive Alessandrine con l'utilizzo di nuove vene e il ripristino delle condutture, si aggiunse anche l'obiettivo di alimentare con l'acqua Felice anche le numerose fontane previste dal papa nel progetto della sua villa di Montalto, che purtroppo andrà distrutta alla fine dell'Ottocento durante i lavori della stazione ferroviaria.

L'acquedotto¹² si sviluppò lungo un percorso sia sotterraneo sia fuori terra di circa trentasette chilometri, al termine del quale fu innalzata la grande mostra del Mosè, in piazza S. Bernardo, realizzata da Domenico Fontana. Nel nicchione centrale della fontana fu collocata la colossale statua del Mosè mentre in quelli laterali furono posti altorilievi illustranti episodi biblici (Fig. 8).

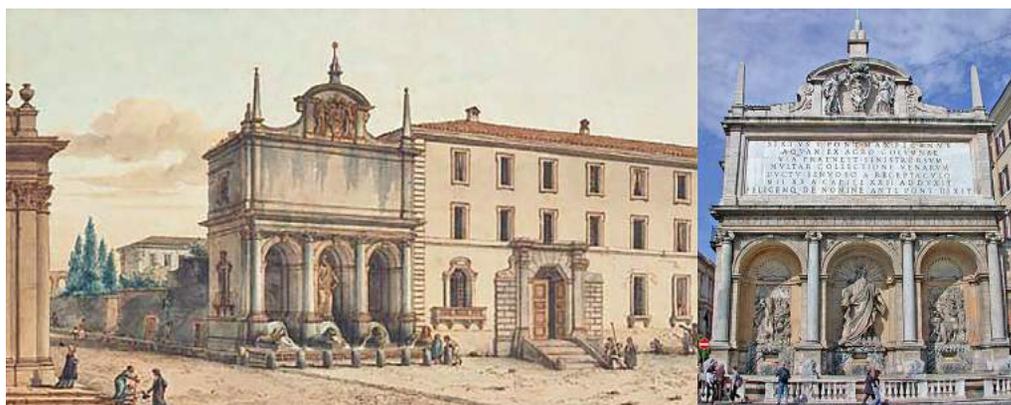


Figura 8. La fontana del Mosè in una veduta dell'artista francese Victor-Jean Nicolle (XVIII sec.) (<http://en.wahooart.com/@/9DHN8C-Victor-Jean-Nicolle-Victor-Jean-Nicolle--The-Fountain-Of-Aqua-Felice-Rome>) e in una foto attuale.

Le sorgenti dell'acqua Felice erano situate presso Montecomprati-Colonna, a poca distanza dalla stazione Pantano Borghese della ferrovia vicinale Roma-Fiuggi. L'acquedotto, a speco unico, seguiva un percorso sotterraneo fino a Roma Vecchia mentre raggiunta la città di Roma, da Capannelle a Porta Furba si sviluppava su archi utilizzando i piloni dell'antico acquedotto Marcio¹³. Da Roma Termini si immetteva in condutture di piombo per arrivare in piazza Cinquecento e piazza delle Terme concludendo il percorso

¹² L'acquedotto è oggi quasi completamente inutilizzato. Tra il 1963 e il 1968 l'Acqa realizza l'acquedotto Appio Alessandrino che del Felice utilizza le sole sorgenti di Pantano Borghese (Battilossi 2007).

¹³ Il percorso rispetto a quello dell'acquedotto alessandrino fu deviato leggermente verso sud per raggiungere Capannelle.

nel castellum principale accanto alla fontana del Mosè, da cui iniziava la distribuzione per l'utenza privata e per le fontane pubbliche. Altri importanti *castelli* furono costruiti presso Porta Maggiore e Porta di San Lorenzo.

Sisto V celebrò la sua opera con un grande arco, progettato dall'architetto Giovanni Fontana e inaugurato nel 1585 chiamato Arco Sisto, situato in via Tiburtina, nei pressi della stazione Termini.

Così come si evince anche da una mappa conservata all'archivio storico capitolino¹⁴ l'acqua Felice fu portata al Campidoglio e da qui a piazza dell'Aracoeli, piazza Altieri, piazza Campitelli, piazza Montanara, piazza Giudia e piazza Mattei, e dall'altro lato a Campo Vaccino e all'Ospedale della Consolazione.

Nel 1587 durante un Consiglio del comune capitolino furono scelti i luoghi della città da servire e ornare con fontane pubbliche, iniziativa presa già per l'acquedotto Virgo. Non tutte le fontane furono realizzate e alcune se ne aggiunsero successivamente. Tra quelle realizzate ricordiamo la fontana in piazza Campidoglio situata al centro della scala del Palazzo senatorio, sullo sfondo della piazza; la sua storia è legata alle vicende di una delle piazze più importanti di Roma, sede dal XII secolo del Comune cittadino e realizzata nel XVI secolo su progetto di Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

Sisto V volle celebrare l'arrivo dell'acqua sulla piazza capitolina con la realizzazione di una fontana monumentale dando l'incarico nel 1588 a Matteo Bartolani da Castello, vincitore del concorso voluto dallo stesso Sisto V. La fontana è costituita da un doppio bacino in marmo a pianta mistilinea collocato tra le due statue del Nilo e del Tevere, il cui piedistallo fu progettato da Michelangelo. Nella nicchia centrale fu realizzata una Minerva seduta, di piccole dimensioni e reinterpretata come Dea Roma che andò a sostituire nel 1593 una statua colossale di Minerva presente al Campidoglio dal 1583. Un disegno prospettico di Paul-Marie Letarouilly del 1853 ci restituisce una immagine complessiva della piazza e dei monumenti che in essa prospettano.

Il programma comunale del 1587 fu attuato grazie alla continua attività di Giacomo Della Porta che, come architetto ufficiale del Comune, realizzò numerose fontane a Roma. La Camera Apostolica si interessò, invece, della costruzione della fontana in piazza Quirinale, eseguita da Domenico Fontana che su incarico di Sisto V realizzò anche la sistemazione della piazza e il restauro del gruppo dei due Dioscuri collocato fin dall'antichità sul colle del Quirinale. La fontana fu rimossa nel 1783 in prospettiva di una diversa sistemazione della piazza per essere poi sostituita nel 1818 da una nuova costruzione che utilizzò un grande catino di granito grigio, già presente nel Campo Vaccino, che emerge dalla vasca sottostante poggiandosi su un possente basamento.

Non tutte le fontane previste dal programma furono realizzate e alcune se ne aggiunsero successivamente; ricordiamo le fontane situate in piazza Madonna dei Monti, in piazza Aracoeli, in piazza Campitelli, nella scomparsa piazza Montanara, ora in piazzetta San Simeone. Altre fontane furono costruite da privati in cambio dell'utilizzo dell'acqua Felice come nel caso della famiglia Mattei che si impegnò alla costruzione delle Quattro Fontane nell'incrocio tra le antiche via Pia (oggi via del Quirinale-via XX settembre) e via Felice (oggi via Sistina).

L'acqua a Trastevere. L'opera di Paolo V e dei suoi successori

L'acqua arriva a Trastevere grazie all'opera di Paolo V che tra il 1608 e il 1614 ripristina l'acquedotto Traiano, destinando le acque anche al Vaticano e al quartiere Borgo. Riutilizzando in parte i vecchi tracciati, il papa riattivò le antiche sorgenti situate vicino al lago di Bracciano tra le località Vicariello e Trevignano acquistandole da Virgilio Orsini, duca di Bracciano. In seguito altre acque furono immesse all'acqua Paola che aumentò, in tal modo, la sua portata. Partendo dal lago di Bracciano,

¹⁴ Archivio Storico Capitolino Ufficio Camera Capitolina Cred. 26, t.51.

l'acquedotto, seguendo un percorso di circa 58 chilometri, attraversava la valle del Ponte della Trava, per arrivare nelle tenute del Cesano e dell'Olgiate. Proseguiva lungo la via Clodia tra la Cassia e l'Aurelia, fino alla località Giustiniana, continuando il percorso seguendo l'attuale via della Pineta Sacchetti. Prima della Porta S. Pancrazio, presso la chiesa della Madonna del Riposo, dall'acquedotto si staccava una diramazione verso il Vaticano per alimentare le due fontane di piazza San Pietro. L'acqua Paola proseguiva per via Casale di San Pio V, via Aurelia antica, dove sono ancora visibili alcuni archi dell'acquedotto e dopo aver costeggiato villa Doria Pamphili terminava il suo percorso al Gianicolo, dove fu costruita da Giovanni Fontana e da Carlo Maderno la mostra dell'acqua Paola. Nel 1698 con Alessandro VIII il fontanone si arricchì di una grande vasca determinando un nuovo assetto al piazzale ad esso antistante (Fig. 9).

L'acquedotto era quasi tutto sotterraneo tranne alcuni tratti, tra cui quello in corrispondenza del ponte canale detto gli Arcacci di attraversamento della valle di Cesano, dove ancora oggi sono visibili alcune teorie di archi.



Figura 9. La fontana del Gianicolo. A sinistra: schema di distribuzione delle acque (<http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/>), a destra: veduta di Gaetano Cottafavi del 1842 ([The_British_Library_-_Roma_-_Fontana_dell'acqua_paola](http://www.thebritishlibrary.gov.uk/)).

In un disegno conservato all'archivio capitolino, si evince come le acque venissero convogliate direttamente dal lago e condotte a Roma senza che fosse prevista alcuna attrezzatura per filtrarle¹⁵. Di conseguenza non era possibile garantire un'alta qualità igienica dell'acqua stessa fin dai tempi più antichi.

Come per gli acquedotti Virgo e Felice, subito dopo l'attivazione dell'acqua Paola fu eseguito un piano di distribuzione urbana delle acque attraverso una Bolla del 1612 in cui papa Paolo V esponeva le sue intenzioni di costruire nuove diramazioni sia per alimentare le regioni urbane che ancora non erano servite dall'acqua e sia per realizzare nuove fontane con lo scopo di abbellire la città.

Rispetto al vecchio tracciato nuove condutture furono realizzate per portare l'acqua al Gianicolo, al Vaticano e a Trastevere ma anche per portare l'acqua di là del Tevere seguendo i ponti Sisto e dei Quattro Capi (ponte Fabricio) fino ad arrivare sul Campidoglio e in altri luoghi della città attraverso la realizzazione di nuovi *castelli*. Tra le fontane realizzate ricordiamo le fontane situate presso Ponte Sisto in piazza Trilussa, in piazza Benedetto Cairoli, in piazza Capodiferro e le due in piazza Farnese. Si intervenne, invece, con lavori di restauro sulla fontana in piazza S. Maria in Trastevere, presente già dal XV secolo. I lavori furono

¹⁵ Archivio Storico Capitolino Ufficio V - Divisione II, Servizio Idraulico, b 13, Fasc. 7 (<http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/>).

affidati a Gian Lorenzo Bernini che tra il 1598 e il 1600 intervenne sulla originaria vasca ottagonale, al centro della quale si innalzavano due catini, tipologia molto diffusa nel Quattrocento. Sulle specchiature della vasca venne scolpito lo stemma di Alessandro VII e inserita una iscrizione commemorativa; quattro doppie conchiglie vennero introdotte al di sopra delle specchiature stesse. Nel 1692 Carlo Fontana durante i lavori di restauro voluti da papa Innocenzo XII sostituì le conchiglie berniniane con altre più grandi a valva eretta, così come si sono conservate nelle forme attuali.

Il ritorno in città dell'antica Acqua Marcia

Grazie all'interessamento di papa Pio IX, nel 1865 fu progettato da Luigi Canina e successivamente dall'architetto Nicola Moraldi il restauro e il riutilizzo dell'antico acquedotto Marcio servendo le zone del Campidoglio, Viminale, Esquilino e Caelio.

L'acquedotto, denominato acqua Pia Antica Marcia, fu realizzato da una società su concessione del papa Pio IX da cui l'acquedotto prese il nuovo nome. Fu così ricondotta in città anche l'antica acqua Marcia con un percorso di novantuno chilometri terminante nella mostra dell'acqua della fontana delle Naiadi, in piazza della Repubblica. In un primo momento la mostra dell'acqua fu posizionata nell'attuale via Luigi Einaudi, dove poi è stato collocato il monumento ai caduti di Dogali.

La fontana, opera scultorea molto discussa per le posizioni molto sensuali in cui le naiadi furono rappresentate, ha subito delle modifiche anche in seguito alla sistemazione urbanistica della zona nel periodo di passaggio tra la Roma papale e Roma Capitale d'Italia (Fig. 10).



Figura 10. La fontana delle Naiadi in una foto attuale e in una fotografia d'epoca (D'Onofrio 1986).

Furono riattivate le sorgenti originarie che alimentavano l'antico acquedotto situate nella valle dell'Aniene tra Roviano, Agosta e Marano. L'impianto si distingueva in due parti: dalle sorgenti fino a Tivoli, in cui la struttura era a pelo libero, da Tivoli a Roma, in cui era a condotta forzata. Alcuni tratti dell'acquedotto Marcio sono ancora visibili nel Parco degli Acquedotti sulla via Tuscolana così come anche alcuni archi al vicolo di Porta Furba. Nella Valle dell'Aniene e fino a Capannelle la struttura era quasi completamente sotterranea ad esclusione dell'attraversamento dei fossi. In prossimità della località Capannelle, agli archi del Marcio si sovrapponevano quelli degli antichi acquedotti Tepula e Julia. Una sezione degli spechi dell'acquedotto è ancora visibile a porta Maggiore e a porta Tiburtina. Anche di questo acquedotto¹⁶ numerose sono le fontane da esso alimentate tra cui ricordiamo le fontane Celimontana, della Pigna in piazza San Marco e delle Rane situata nel quartiere Coppedè realizzata con forti richiami alle composizioni berniniane.

¹⁶ L'acquedotto acquisito dall'Acea nel 1964 ha subito diversi adattamenti con la sostituzione di numerosi tratti. Nel 1936 iniziarono i lavori un nuovo acquedotto il Peschiera che si conclusero negli anni Ottanta, che si alimenta dalle sorgenti del fiume Peschiera e delle Capore, in provincia di Rieti (Battilossi 2007).

DIALOGO TRA UNA CITTÀ E LE SUE ACQUE

Accanto alle mostre e alle fontane monumentali, gli acquedotti hanno alimentato numerose piccole fontane, denominate fontanelle che, addossate agli edifici o a tutto tondo, di piccole dimensioni, ma allo stesso tempo di pregevole manifattura, trovarono la loro collocazione nelle piazze e nelle strade o anche nei vicoli più remoti e negli slarghi urbani più nascosti¹⁷. Nell'ambito della documentazione urbana, esse assumono un particolare significato per il luogo in cui sono state costruite, per gli avvenimenti che ricordano o per le leggende che si sono create intorno a loro. È il caso, ad esempio, della fontana del porto di Ripetta, realizzata nell'ambito del progetto del porto del 1704 per volere di papa Clemente XI dagli architetti Alessandro Specchi e Carlo Fontana. Fu costruita con lo scopo soprattutto di abbeverare gli animali da soma utilizzati per le operazioni di trasporto delle merci. Sulla sua sommità fu posta una stella con lo stemma araldico della famiglia papale Albani e successivamente fu aggiunta una lanterna in ferro battuto come fonte di luce per i naviganti durante la notte. Ai lati dell'emiciclo furono sistemate due colonne-idrometro, sulle quali furono segnate le altezze raggiunte dal fiume durante le alluvioni dal 1495 al 1750. Dopo il 1870, in seguito ai lavori per la sistemazione del Lungotevere con la costruzione dei muraglioni, il porto di Ripetta fu demolito e la fontana fu smontata e riposta nei magazzini comunali. Solo nel 1930 l'antica fontana detta anche *Clementina* o dei *Navigatori* venne rimontata, con qualche variazione, insieme alle due colonne-idrometro in piazza del Porto di Ripetta nella sede in cui oggi si trova (Fig. 11).

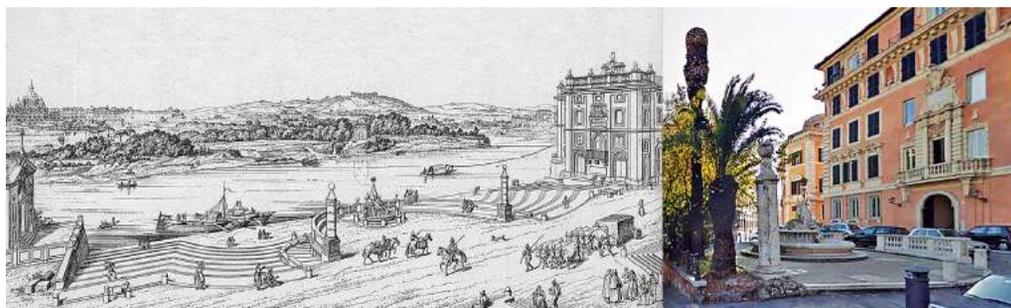


Figura 11. La fontana del porto di Ripetta in una veduta di Paul-Marie Letarouilly (Letarouilly, P.M., *Édifices de Rome moderne*, Liège, D. Avanzo, 1853.) e in una foto attuale.

Molto importante è lo studio di Carlo Fea pubblicato nel 1832, in cui lo storico propone un censimento delle fontane pubbliche e semipubbliche presenti a Roma, descrivendo di ciascuna lo stato di fatto della costruzione e la sua ubicazione. Gli elenchi del Fea, confrontati con la cartografia storica, con la documentazione di archivio e con la realtà di oggi, danno la possibilità di avere un quadro complessivo di come poteva essere forte e capillare la presenza dell'acqua a Roma e in che misura abbia potuto caratterizzare il paesaggio urbano anche sotto l'aspetto sonoro.

Il suono dell'acqua che scorre, una volta più presente nella città – attualmente da molte fontane non fuoriesce più acqua – costituiva anche un riferimento, un richiamo per orientarsi a chi percorreva vicoli e stradine, diventando talvolta anche *il suono di un silenzio* in alcune ore della giornata. Più grande era la fontana, maggiore era il suono che si diffondeva nell'ambiente e maggiore era anche la gradevole sensazione di frescura che la presenza dell'acqua in movimento provocava. Una forte intesa legava la città e le sue acque dialogando con vivacità e aiutando i viaggiatori, i pellegrini, i Romani stessi a vivere la città come una grande casa, pronta ad ospitare, ad accogliere e a dissetare. L'acqua fu utilizzata dai Romani

¹⁷ Numerose sono le testimonianze bibliografiche di questo importante patrimonio culturale da cui nel corso della ricerca è stato possibile trarre un elenco delle principali fontane diviso per acquedotti con l'obiettivo di proporre una catalogazione. È stato, a tale scopo, elaborato un modello di scheda in cui sono contenuti, accanto alle notizie relative al materiale cartografico e iconografico storico e attuale, anche dati descrittivi e bibliografici, nonché la collocazione geografica della singola fontana (Martone 2015).

non solo per uso potabile o igienico, ma anche ludico o decorativo per le sue caratteristiche di riflettere e di mutare forma e colore. È nelle terme, nelle naumachie, negli acquedotti, nelle fontane in cui si manifesta l'affermazione dell'acqua in città. Una maggiore monumentalità viene conferita all'acqua quando essa viene illuminata. Le prime sperimentazioni per l'utilizzo dell'illuminazione delle fontane a Roma avvengono in piazza della Repubblica per la fontana delle Naiadi, mostra dell'acqua Pia Antica Marcia, alla fine dell'Ottocento a cui seguirono numerosi altri esempi.

Elemento fortemente caratterizzante la configurazione della città di Roma, del suo sviluppo e della sua storia è il fiume Tevere, le cui acque per secoli hanno dissetato i Romani, sono state navigabili e hanno reso possibile nel V secolo d. C. anche una serie di attività come ad esempio quella legata ai mulini che, costruiti lungo le sponde del fiume, hanno incentivato attività commerciali e produttive. Di queste strutture in legno non è rimasta alcuna traccia se non nella documentazione iconografica tra il XVI e il XIX secolo, tra cui ricordiamo le rappresentazioni di Gaspare Van Wittel e gli studi sul Tevere di Cornelius Meyer.

La presenza dell'acqua a Roma è documentata da una ingente produzione cartografica e iconografica che ci consente di leggere una città in continuo dialogo con la sua acqua, quella del fiume, delle mostre, delle fontane monumentali e delle fontanelle.

LE FONTANE NELLE VEDUTE

In una incisione del 1589 dedicata a Sisto V edita da Giovanni Pinadelli, con al centro il volto del papa, sono rappresentate le opere edilizie volute dal pontefice nel suo progetto di trasformazione della città. Rappresentate in vedute prospettiche si distinguono la fontana dell'acqua Felice e quella dei Dioscuri nella prima realizzazione di Domenico Fontana (Fig. 12, a sinistra).

In *proiezione obliquo verticale con alzato*¹⁸ sono riportati nella pianta disegnata da Antonio Tempesta del 1661 - 1662 i disegni di strade, palazzi, edifici presenti nella Roma al tempo di Alessandro VII. In essa sono disegnate, in modo molto verosimile anche se *fuori scala*, le principali fontane all'epoca edificate nella città. Le piccole dimensioni di una fontana non avrebbero, infatti, consentito il loro disegno in una rappresentazione cartografica. Tuttavia molti artisti, come il Tempesta, hanno riprodotto un modello grafico schematico di ciascuna fontana, diventando questo segno un punto di riferimento per la lettura della città.

È dalla pianta di Giovan Battista Nolli che si evince una posizione precisa delle fontane costruite a Roma dopo la rinascita dell'acqua. E' ben noto, infatti, il carattere rinnovativo dell'opera del Nolli del 1748 nell'ambito della cartografia, in cui prevale il rigore scientifico e geometrico su quello artistico¹⁹.

La rappresentazione delle fontane si evince anche in alcune *vedute* di scorci urbani, di piazze e di monumenti, disegnate in genere anche a corredo di piante topografiche della città di Roma redatte tra il XVII e il XIX secolo, prendendo in questo caso il nome di *vedutine*. Attraverso le vedute la fontana viene documentata non solo nel suo aspetto di singolo monumento ma anche all'interno di un contesto urbano, sottolineando in tal modo il valore ambientale che essa esprime. Le vedute restituiscono l'idea della città di Roma come era un tempo e documentano il modo in cui la videro e la seppero graficamente esprimere i diversi artisti che utilizzarono questo tipo di rappresentazione.

Grazie alle opere dell'architetto e disegnatore fiammingo Lievin Cruyl, raffiguranti paesaggi urbani della città di Roma, si sviluppa il disegno panoramico noto come veduta. Le rappresentazioni dell'artista fiammingo realizzate durante lunghi soggiorni in Italia, tra il 1664 e il 1666, ricostruiscono

¹⁸ Definizione data dal Frutaz per indicare una veduta pseudo prospettica.

¹⁹ La versione digitale e interattiva della mappa è consultabile in rete, al sito <http://nolli.uoregon.edu/map/> a cura dell'Università dell'Oregon.

i cambiamenti urbanistici significativi dovuti ai grandi lavori promossi da papa Alessandro VII per migliorare la città. Le impostazioni grafiche e geometriche dei disegni di Cruyl saranno un punto di riferimento per i vedutisti e pittori che verranno dopo di lui, come ad esempio gli olandesi Gaspar van Wittel e Cornelius Meyer.

Famosa è la produzione di vedute di Giovanni Battista Falda delle fontane di Roma situate nelle piazze e nei luoghi pubblici della città. Attento conoscitore dell'architettura, il Falda dal 1663 al 1669 fu autore di numerose tavole che illustravano palazzi, chiese e giardini con lo scopo di diffondere la nuova immagine di Roma durante il pontificato di Alessandro VII Chigi.

Ricordiamo, inoltre, anche la cospicua produzione grafica eseguita dal Piranesi tra il 1740 e il 1780 in cui l'artista veneziano elabora numerose rappresentazioni di ampi paesaggi urbani di Roma moderna utilizzando effetti prospettici e chiaroscurali, espressione di capacità tecnica e di ricchezza inventiva²⁰.

Specializzato nella veduta architettonica fu l'incisore Giuseppe Vasi autore di numerosissime tavole raccolte in dieci libri facenti parte dell'opera *Delle magnificenze di Roma antica e moderna* (1747- 1761). Le sue vedute si basano su una attenta osservazione dal vero e su una precisa documentazione storica (Fig. 12, a destra).

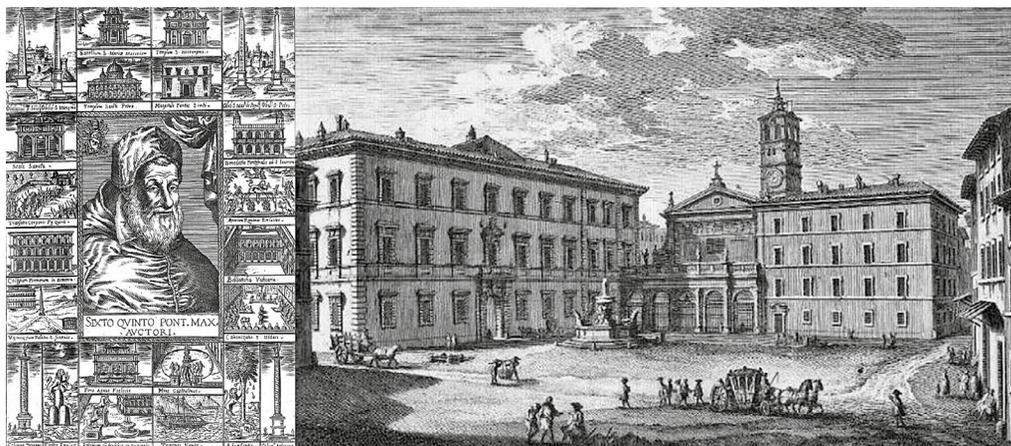


Figura 12. A sinistra: Giovanni Pinadelli, *Sisto V e vedutine delle opere edilizie da lui ideate e costruite*, 1589 (Frutaz 1962). A destra: Giuseppe Vasi, *Veduta della piazza di S. Maria in Trastevere* (Vasi, G., *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*. Rome, Chracas and others, 1747-1761; <http://www.romeartlover.it/Vasi60.htm>).

Fonte inesauribile di documentazione di chiese, palazzi, conventi, giardini, fontane della Roma rinascimentale è il libro dell'architetto e incisore francese Paul-Marie Letarouilly, intitolato *Édifices de Rome moderne*, realizzato tra il 1840 e il 1855 dopo aver compiuto un lungo viaggio in Italia per approfondire ricerche sull'architettura costruita.

I RILIEVI

Nell'analisi del patrimonio costruito, finalizzata alla conservazione e valorizzazione, il percorso di conoscenza e di documentazione trova nel rilievo lo strumento che consente di comprendere l'architettura nelle sue forme, nella sua geometria e di risalire, attraverso il disegno e la restituzione grafica dei caratteri morfologici e tipologici, alla sua storia.

²⁰ Piranesi, G.B., *Vedute di Roma nel '700*, 1748 – 1778.

Grazie alla continua evoluzione tecnologia e all'innovazione che essa ha portato nel campo delle tecniche di rilevamento, è possibile oggi digitalizzare il patrimonio costruito attraverso l'elaborazione di modelli 3D, come base per documentare il patrimonio storico, studiarne la sua evoluzione attraverso un monitoraggio nel tempo. La foto modellazione e il rilievo digitale eseguito con laser scanner consentono infatti di elaborare modelli che rappresentano veri e propri archivi di informazione.

Nel corso della ricerca sono stati eseguiti alcuni rilevamenti digitali attraverso i quali è stato possibile approfondire la conoscenza nel dettaglio di singoli beni, come nel caso della fontana di piazza Nicosia, di cui di seguito si riporta una sintesi, della fontana del Facchino²¹ e della fontana delle Rane²².

Il percorso di conoscenza e di documentazione della fontana di piazza Nicosia²³ è stato arricchito da un rilevamento digitale²⁴ con laser scanner e con fotocamera metrica digitale, eseguito utilizzando il Faro Focus 3D e la reflex Canon Eos 5D Mark II.

La fontana in piazza Nicosia a Roma fu progettata da Giacomo Della Porta nel 1572. Costruita in seguito alla riattivazione dell'antico acquedotto dell'acqua Vergine, per volere di papa Gregorio XIII Boncompagni fu realizzata a piazza del Popolo per poi essere spostata nel 1820, dopo i lavori di riassetto urbano progettati dall'architetto Giuseppe Valadier, nella piazza S. Pietro in Montorio. In seguito, fu smontata e conservata nei magazzini comunali fino al 1950 per essere poi definitivamente sistemata in piazza Nicosia. Così come si evince anche da una rappresentazione di Giovanni Battista Falda la fontana era costituita da una grande vasca marmorea ottagonale poggiante su un basamento formato da alcuni gradini ancora ottagonali. In essa si raccoglievano le acque provenienti da un alto e copioso zampillo che sgorgando da un piccolo catino rovescio, posto in sommità della fontana, si riversavano in un bacino marmoreo circolare, per poi da esso fuoriuscire attraverso bocche decorate o semplicemente sbordando. Bassorilievi raffiguranti l'emblema araldico di Gregorio XIII Boncompagni, costituito da draghi con ali aperte, ornavano il secondo bacino, sorretto da un balaustro in marmo cipollino arricchito dalle sculture di quattro piccoli delfini mitologici.

Della fontana del Trullo rimane oggi solo la grande vasca ottagonale, mentre gli altri elementi, quali i due catini e il balaustro, sono stati rifatti rispettando i disegni di Giacomo Della Porta. Nella ricostruzione è stato sostituito il simbolo dei Boncompagni con quello dei Borghese costituito da un drago e da un'aquila. La fontana con il suo basamento è circondata da alcuni pilastrini cilindrici di travertino collegati da elementi metallici che aiutano a salvaguardare il monumento dalla presenza incombente di auto e motocicli (Fig. 13).

Dopo un sopralluogo nella piazza è stato programmato un progetto di ripresa sia con laser scanner sia con la reflex, relativo alla documentazione della fontana e dell'invaso urbano in cui essa è collocata. Tenendo conto della particolare forma geometrica della fontana sono state previste ed eseguite otto riprese con il Faro, una per lato del basamento ed essendo le stazioni molto ravvicinate non c'è stato bisogno di utilizzare i target di riferimento per il riconoscimento di punti omologhi necessari durante le operazioni di restituzione. Altre stazioni, ubicate nella piazza sia verso via di Monte di Brianzo sia verso via del Clementino, sono state realizzate per una ripresa della fontana nel contesto urbano della piazza.

Per la documentazione della fontana e per rappresentare nel dettaglio la sua parte scultorea si è scelto di eseguire anche una foto modellazione. Presentando, infatti, la fontana nel balaustro di sostegno del catino, su cui sono appoggiati quattro delfini mitologici, una complessità di forme, si è proceduto ad un confronto dei dati della fontana provenienti dalle due tecniche digitali utilizzate (Fig. 14).

²¹ Rilevamento digitale eseguito da Andrea Angelini.

²² Rilevamento digitale eseguito da Mariella La Mantia.

²³ Cfr. Martone, 2015.

²⁴ Alle operazioni di rilevamento digitale, da me coordinate, hanno partecipato Andrea Angelini, Marcella Macera e Floriana Papa. Il progetto di ripresa e le restituzioni info-grafiche sono di Andrea Angelini; la composizione delle immagini di rilievo è di Floriana Papa.

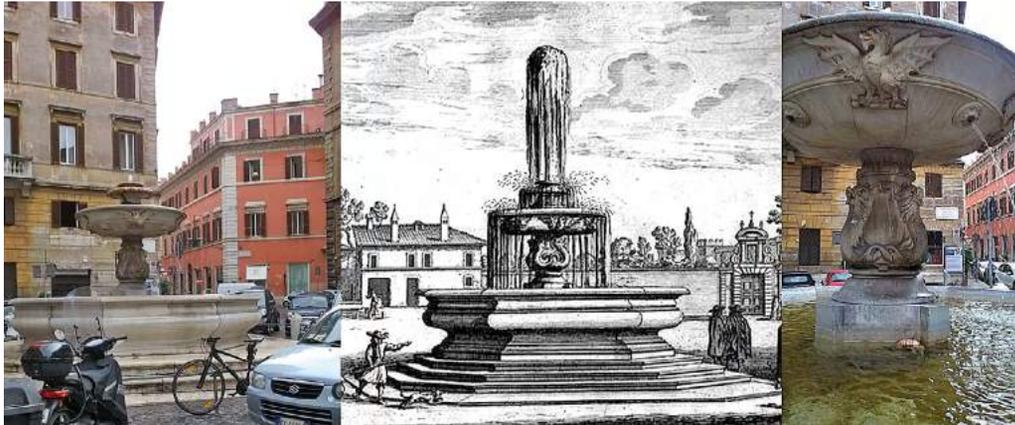


Figura 13. La fontana del Trullo. Al centro: una rappresentazione del 1669 eseguita da Giovanni Battista Falda (Falda, G.B., *Le Fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città, con il loro prospetti*, cura da G.G. De Rossi, Roma, 1675). Lateralmente: una foto attuale e una foto del balaustro.

Ricordiamo che la foto modellazione si basa esclusivamente sull'utilizzo di fotografie per eseguire la costruzione tridimensionale di un oggetto reale, seguendo tre fasi: rilievo, modellazione, rappresentazione. Vengono estratte dalle fotografie informazioni di diversa natura: coordinate spaziali e texture per completare la rappresentazione tridimensionale, costituendo in tal modo un archivio di informazioni relative allo stato di conservazione dei materiali.

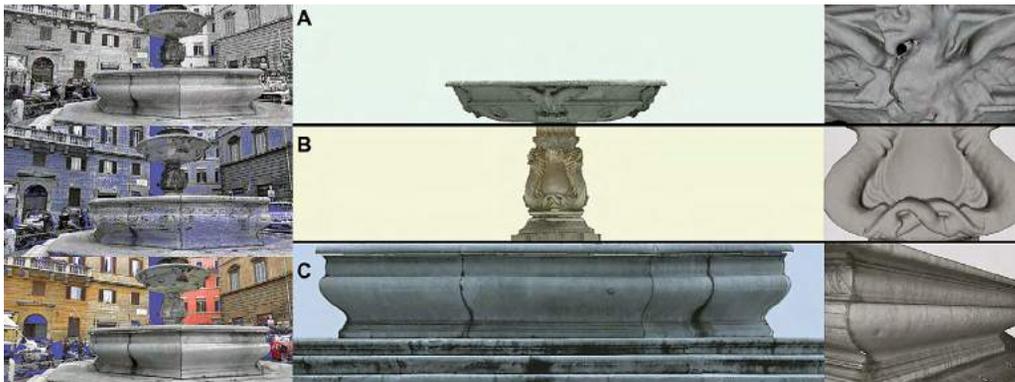


Figura 14. La fontana del Trullo. Rilevamenti digitali. A sinistra dall'alto: modello numerico a nuvola di punti, modello numerico con superfici triangolari (mesh), modello numerico mesh con texture a colori. A destra: Gestione ed elaborazione differenziata della fontana a seconda della complessità delle forme che la caratterizzano. Gli apparati scultorei sono stati elaborati con filtri diversificati.

La ripresa fotografica dell'apparato scultoreo centrale è stata effettuata con ottica fissa da 50 mm della reflex digitale Canon Eos 5D Mark II.

In seguito, i dati acquisiti sia dal laser scanner sia dalla fotocamera digitale sono stati elaborati e processati attraverso software di gestione dati 3D: JRC Reconstructor, MeshLab e Agisoft Photoscan. Sono state così eseguite restituzioni info-grafiche dei dati con rappresentazioni sia bidimensionali che tridimensionali.

I modelli elaborati sono stati di tipo numerico, ossia a nuvola di punti, con superfici triangolari e con mesh con texture a colori, su quest'ultimo sono state applicate le immagini della piazza e della fontana.

Il modello ottenuto dalla foto modellazione, utilizzando il programma Agisoft Photoscan, è stato poi comparato con il modello mesh ottenuto elaborando i dati provenienti dal rilevamento con il laser scanner.

Si è verificato che il dettaglio rappresentato attraverso la foto modellazione permette una migliore lettura critica, essendo più evidenti i particolari compositivi. Inoltre le riprese fotografiche sono state utilizzate anche per mappare il modello con la texture a colori ad alta risoluzione.

Gli apparati scultorei sono stati elaborati con filtri diversificati per mantenere le forme il più possibile vicino a quelle reali. Inoltre, il modello mesh è caratterizzato da un numero differente di triangoli (Fig. 15).



Figura 15. A sinistra: posizione dei fotogrammi per la foto modellazione digitale in vista prospettica e dall'alto con una sequenza di immagini del balaustro. A destra, tre modelli a confronto: il modello mesh ottenuto con laser scanner, il modello mesh ottenuto con processo di foto modellazione, il modello mesh ottenuto con processo di foto modellazione realizzato con mappatura fotografica.

CONCLUSIONI

L'acqua nella città di Roma ha lasciato un segno anche quando non c'era più; la sua presenza e la sua assenza hanno influenzato il corso della storia di Roma e della storia dei suoi abitanti. Gli acquedotti romani antichi e rinascimentali sono stati frutto di una innovazione tecnologica che ha determinato nuove condizioni di vita. È necessario ed importante, quindi, tutelare e salvaguardare questo immenso patrimonio legato all'acqua per una valorizzazione consapevole del paesaggio urbano storico che una città come Roma offre.

I sistemi di rilievo digitale, che si stanno affermando in modo sempre più incisivo per la rapidità e la flessibilità delle informazioni che possono dare, rappresentano, integrati con le altre tecniche, una possibilità concreta di descrivere attraverso modelli tridimensionali la morfologia e le caratteristiche materiche di un oggetto per una documentazione sempre più completa.

La rappresentazione grafica dà quindi forma e misura allo spazio che ci circonda contribuendo alla conoscenza e alla documentazione dei luoghi, come base per azioni di salvaguardia e di tutela indispensabili per la sopravvivenza dell'immenso patrimonio culturale²⁵.

BIBLIOGRAFIA

ASHBY, T., *Gli acquedotti dell'antica Roma*, Roma, Quasar, 1991.

BIZZOTTO, R., *Gli undici acquedotti maggiori*. http://www.architettiroma.it/monitor/d/didatticaurbana/bizzotto_struttura_funzionamento.html.

BRIZZI, B., *Le fontane di Roma*, Roma, Editore Carlo Colombo, 1988.

²⁵ Il contributo, presentato III Seminario Internacional «Paisajes culturales del agua» Cáceres, 20-21-22 octubre 2016 organizzato dalla prof. Maria del Mar Lozano Bartolozzi, raccoglie gli esiti di una ricerca inserita nell'ambito dell'iniziativa universitaria "Sapienza 2013" pubblicata in: Martone 2015, da cui il contributo trae alcune parti. Il gruppo di ricerca, coordinato dalla sottoscritta, è stato costituito da: Cesare Cundari, Giovanni Maria Bagordo, Giovanna Cresciani, Andrea Angelini, Floriana Papa, Marcella Macera e Valentina Nuccitelli. Hanno partecipato, inoltre: Laura Carnevali, Marco Carpicci, Fabio Colonnese, Mariella La Mantia e Pedro Plasencia-Lozano.

- COMUNE DI ROMA - Assessorato alla cultura, *Il sistema degli antichi acquedotti romani*, Fratelli Palombi Editori, 1995.
- CORSETTI, G., *Acquedotti di Roma. Dai tempi classici al giorno d'oggi*, Roma, Fratelli Palombi, 1937.
- D'ONOFRIO, C., *Le fontane di Roma*, Roma, Romana Società Editrice, 3a Edizione, 1986.
- FEA, C., *Delle acque antiche sorgenti in Roma e modo di ristabilirle*, Roma, Stamperia della R.C.A., 1832.
- FRONTINO, S. G., *Gli acquedotti di Roma. Introduzione, traduzione e note a cura di Francesco Galli*, Lecce, Argo, 1997.
- FRUTAZ, A., P., *Le piante di Roma*, Roma, 1962.
- LANCIANI, R., *Le acque e gli acquedotti di Roma antica*, Roma, Quasar, 1975, Rist. anastatica.
- MARTONE, M., *Il valore dell'acqua nel patrimonio dei beni culturali attraverso la lettura di alcuni episodi architettonici, urbani e territoriali acquedotti e fontane a Roma dal XVI al XIX secolo*, Roma, Aracne Internazionale, 2015, pp. 264.
- MASTRIGLI, F., *Acque acquedotti e fontane di Roma*, voll. I e II; Roma, Ed. Enzo Pinci, 1928.
- PANIMOLLE, G., *Gli acquedotti di Roma antica*, voll. I e II, Roma, Abete, 1984.
- PORFYRIOU, H., GENOVESE, L., *Water Shapes. Strategie di valorizzazione del patrimonio culturale legato all'acqua*, Roma, Palombi Editore, 2012.
- SOLETTI, A., *Chiare, fresche, dolci pietre. Il rilievo delle fontane murali romane*, Roma, Kappa, 1997.

Concepto, historia y territorio: Las Vegas Altas, La Serena y La Siberia, un paisaje seriado

Javier CANO RAMOS

CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE LA JUNTA DE EXTREMADURA

RESUMEN: La visión que hoy tenemos del patrimonio es interdisciplinar y en ella tiene cabida todo aquello que configure una idea del acerca de lo que entendemos por acervo cultural, ciñéndose, eso sí, a patrones muy diferentes a los de hace una década. El nexo existente en la actualidad entre los bienes históricos y el medio físico, la relación entre cultura y territorio no tiene discusión. El paisaje sobrepasa cualquier articulación estética para relacionarse con otras esferas culturales. Esto determina que los paisajes sean el resultado de todo un proceso lento, complejo y definido o no por un diseño hecho de antemano. Un ejemplo claro de ello son las Vegas Altas del Guadiana, la Serena y la Siberia, donde el secano cohabita con el regadío dibujando un paisaje seriado de primer orden.

PALABRAS CLAVE: Procesos históricos; territorio; paisaje; medio rural; río; secano; regadío; inmaterial.

Concept, history and territory: Las Vegas Altas, La Serena and La Siberia, a serialized landscape

ABSTRACT: Nowadays we have an interdisciplinary view of the heritage that include everything we called cultural wealth, but with very different standards than it has a decade ago. The link between historic properties and physical environment nowadays, the relationship between culture and territory don't have discussion. The landscape is related to other cultural areas, not only with the aesthetic and this explain that the landscapes are the consequence of a slow process, complicated and defined, or not, by a premade design. Las Vegas Altas, La Serena and La Siberia are examples of this; irrigated and rain-fed farming live together in these territories drawing a serialized landscape.

KEY WORDS: Historical processes; territory; landscape; rural environment; river; irrigated farming; rain-fed farming; immaterial.

INTRODUCCIÓN¹

El objetivo de esta investigación no es otro que garantizar la salvaguarda de aquellos paisajes relevantes por su significado cultural; una finalidad que viene definida con bastante precisión en el Plan Nacional de Paisaje Cultural y defendida por la Comisión de Seguimiento creada para este cometido. Este plan se enmarca en la estrategia común y que contrae España al ratificar el Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa, adoptado en Florencia en el año 2000. Es, en este sentido y fuera de los estrechos márgenes jurídicos, se trata de un primer tratado internacional muy válido que pretende ordenar las cuestiones relacionadas con nuestros entornos, un compendio específico sobre la materia que sugiere alentar políticas destinadas a la protección del paisaje desde todos los ámbitos competenciales y consensuar acuerdos para que se respeten las definiciones y consensos establecidos en los convenios internacionales en los que ha participado España. Esto es, analizar, por una parte, este concepto como «el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad.». Y, por otra parte, establecer categorías de paisajes culturales según la dimensión territorial asociada a la actividad predominante y su posterior evolución. Estudiar, pues, una realidad modelada por el hombre a la que se le imprime otra realidad de índole cultural definida por procesos históricos más o menos dilatados en el tiempo y desarrollados sobre un espacio. En unos casos las transformaciones serán graduales y en otros *lesivas*, pero hay que ir más allá de ese deleite del que nos habla Víctor I. Stoichita² puesto que se contextualiza un bien que es aprehendido a través de todos los sentidos, incluido el gusto.

Para entender el paisaje en sus dimensiones culturales hay que tener en presente que puede analizarse, por un lado, desde una óptica objetiva, entendiéndolo desde una perspectiva global y diacrónica, pero también, por otro lado, desde la subjetividad que se desprende del discurso de quienes viven en él, garantizando su pervivencia en el tiempo o sintiéndose identificados con él a través de vivencias procedentes de la literatura u otras facetas del arte. Y ello porque estos paisajes son resultado de todo un proceso lento, complejo y definido por un diseño hecho de antemano (o no). Un ejemplo claro de ello son las Vegas del Guadiana, la Serena y la Siberia, donde el secano cohabita con el regadío y con núcleos de población en los que sus nuevos habitantes tuvieron que superar el desarraigo inicial para generar una nueva identidad partiendo de cero, conformando un paisaje seriado de gran relevancia. Un patrón que pone de manifiesto que la mirada al patrimonio es interdisciplinar y donde deben tener cabida otras instrucciones ya que la idea de acervo cultura se ajusta a patrones muy diferentes a los de hace una década. La conexión existente hoy entre los bienes históricos y el medio físico, la relación entre cultura y territorio no tiene discusión. El paisaje sobrepasa, de esta manera, la articulación estética para relacionarse con otras esferas culturales, terminando con la visión clásica que hasta ahora hemos tenido³. En este siglo se ha ampliado



Figura 1. Castillo de Medellín desde las tierras de labor de Don Benito.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional I+D+i 2013, titulado: *La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura (HAR2013-41961-P)*.

² STOICHITA, V. I., *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 10.

³ BESSE, J-M., «L'espace du paysage. Considérations théoriques», en LUNA, T. y VALVERDE, I. (dirs.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinares*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2011, pp. 9 y ss.

el concepto al «territorializarlo», al fusionar las masas patrimoniales y naturales, al sumar ámbitos científicos diferentes y al incorporar en su valoración la dimensión espacio-temporal, ese carácter diacrónico y mutable, la superposición de bienes culturales, naturales, paisajísticos, ambientales, los recursos económicos... Y el ejemplo más claro de esta argumentación se plantea en la relación entre los elementos que determinan un lugar y, consecuentemente, un paisaje con vinculaciones significativas que nos conducen a una identidad concreta:



Figura 2. Ángel León, plato de arroz con plancton.

La territorialización del paisaje, es decir, el reconocimiento de que cada territorio se manifiesta paisajísticamente en una fisonomía singular y dinámica y en plurales imágenes sociales, hace del paisaje un aspecto importante de la calidad de vida de la población; porque el paisaje es, ante todo, resultado de la relación sensible de la gente con su entorno percibido, cotidiano o visitado. Por eso mismo, el paisaje es también elemento de afinidad y de identidad territorial, y manifestación de la diversidad del espacio geográfico que se hace explícita en la materialidad de cada paisaje y en sus representaciones sociales. Se trata de una diversidad que resulta de la articulación de lo físico, lo biológico y lo cultural en cada lugar, un patrimonio valioso y difícilmente renovable, que no debe quedar eclipsado por esa otra diversidad, la biológica, políticamente más asumida hasta ahora e integrada en el todo paisajístico.⁴

Y todo viene definido por un modelo histórico compacto de organización social, con una tipología arquitectónica específica (con sus posibles variantes) y una ocupación del territorio que, desde la Prehistoria, ha preservado un ecosistema puramente mediterráneo que se extiende por casi toda la geografía extremeña. A lo largo de los siglos se ha forjado, pues, un territorio que ha configurado un conjunto patrimonial diverso, complementario e integrado por elementos diacrónicos que representan la evolución histórica y suponen un bien colectivo formado por valores ambientales y paisajísticos de primer orden apenas alterados. Además, se ha abordado desde hace décadas la conservación de esos espacios con perspectivas renovadas, con una utilización social que garantiza de algún modo su permanencia y su capacidad de transformación (desarrollo local-espacios agro-intensivos, espacios turísticos, espacios no distales al no perder su identidad con elementos extraños y seriados, etc.) y se ha hecho hincapié en corregir los deterioros paisajísticos (negligencias, permisividad, impunidad, acumulaciones, desinformación, políticas agresivas...) para preservarlos, para determinar un equilibrio biológico en el que el hombre viene actuando desde sus orígenes. Un ejemplo casi único de aprovechamiento a lo largo de la Prehistoria y la Historia, siendo un espacio de ocupación, hábitat y defensa que aporta un patrimonio que abarca desde el año 100.000 a. C. hasta el siglo XXI; un patrimonio en su sentido más extenso, el artístico, el histórico, el etnográfico, el gastronómico...



Figura 3. Jardines del Palacio de Abadía.

⁴ MATA OLMO, R., «Un concepto de paisaje para la gestión sostenible del territorio» en MATA, R. y DOMÈNECH, M. (dirs.), *El paisaje y la gestión del territorio. Incorporación de criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo*, Barcelona, Diputación de Barcelona, 2006, véase la introducción.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO Y LA TEORÍA DEL PAISAJE

La cultura en la que estamos inmersos ha ido poco a poco concediendo un papel importante al paisaje. Aunque ya en algunas civilizaciones de la antigüedad se empleó el paisaje como fondo decorativo en la práctica de la pintura, el origen de este interés se encuentra en aquel destacado protagonismo que se otorgó al paisaje dentro de los esquemas de la modernidad. Hoy, pasada la Ilustración y el Romanticismo, en medio de una era posmoderna, este protagonismo ha sobrepasado al arte y a las ciencias sociales para ser de nuevo uno de los ejes sobre los que el territorio gira a la hora de estudiarlo y, sobre todo, gestionarlo. Las razones y las dimensiones que se esgrimen para que este protagonismo se haga extensivo a la arquitectura, al urbanismo y a la misma biodiversidad, hacen del paisaje una cuestión inequívoca; un tema que debe contar con la suma de los conceptos de identificación, transformación, integridad y mantenimiento⁵.

La definición histórica del paisaje, como ya se estudió en la publicación «El Tajo, un paisaje cultural en el Occidente europeo»⁶, es tardía. Basta recordar a Karel van Mander, a Samuel van Hoogstraten o a Karel van Mander, aunque siempre existieron paisajes, como puede verse en los cuadros pintados por Fernando Gallego en el siglo XV⁷, una idea que prevaleció hasta el siglo XIX y que se ha ido complicando hasta llegar a la actualidad, haciendo que sus límites y su definición sean bastante imprecisos⁸ al sumarse el sustrato natural a la acción del hombre y a las actividades que se desenvuelven en un espacio determinado⁹.

El paisaje se nos presenta así como producto de la mirada, una construcción compleja, como reflexiones que tiene una lectura polisémica sobre sus cualificaciones, introduciéndonos en un territorio que se visualiza mediante múltiples formas de representación. Esta polisemia viene dada por la combinación de una naturaleza objetiva, aquella que vemos y palpamos, y la acción humana que ha actuado sobre ella a lo largo del tiempo. Y la suma conforma un territorio donde confluyen la historia, la estética, la literatura o la antropología, determinando un paisaje humanizado, un resultado lógico de todos los procesos de organización de un territorio que se han desarrollado secularmente y



Figura 4. Grabado del retrato de Karel van Mander, Hendrick Goltzius, 1604.



Figura 5. Miguel Calderón Paredes, Laguna de arroz y adelfas, óleo sobre tabla, 2013.

⁵ LUENGO AÑÓN, C., «Génesis y desarrollo de la Convención del Patrimonio Mundial: los Paisajes culturales» en LUENGO AÑÓN, A. y RÖSSLER, M. (eds.), *Paisajes culturales del patrimonio mundial*, Elche, Ayuntamiento de Elche, 2012, pp. 19-23.

⁶ CANO RAMOS, J., «El Tajo, un paisaje cultural en el Occidente europeo», en *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, LOZANO BARTOLOZZI, M. M., y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), Cáceres, ERE, Ministerio de Economía y Competitividad, Universidad de Extremadura, 2014, pp. 65-84.

⁷ SANZ FERNÁNDEZ, F., *Fernando Gallego y su taller en el altar mayor de Santa María la Mayor de Trujillo (Cáceres) Ca. 1490*, Guadalajara, Editorial Palacio Barrantes-Cervantes, 2009, p. 118.

⁸ <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape> (mayo, 2015).

⁹ *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, Centro del Patrimonio Mundial, París, 1999. Y <http://www.femp.es/files/566-346-archivo/convenio%20paisaje%20FLORENCIA.pdf> (septiembre, 2016).



Figura 6. Genius loci. Naturaleza y paisaje en la literatura.

han definido un modelo y una ocupación; un patrón que se ha ido alterando en todos los tiempos. El desarrollo humano y el encadenamiento de fenómenos y situaciones nuevas plantean al hombre contemporáneo otras exigencias y otro modo de idear la realidad, quizá menos lineal y con más interdependencias. La complejidad creciente y el gran número de contradicciones que se ciernen sobre nosotros, hace que el paisaje sea una cuestión extremadamente dinámica. La contemplación y la expresión, su *picturalización* desde la Edad Media (por concretar un periodo y sobrevolar las culturas y civilizaciones con ausencias del concepto de paisaje¹⁰) y la mera percepción han cedido paso a una relación más directa entre el entorno y el hombre. Este nexa ha determinado que una punta del mundo humano toque a la otra con el fin de leer los distintos niveles de la realidad¹¹. El paisaje ya no es el fondo de una escena ni el último plano de una obra, es por sí mismo un espacio plástico, algo vivo sobre el que se puede actuar y sobre-actuar en un tiempo real. En la actualidad se entiende como un campo abierto, inacabado, incompleto, donde se entrecruzan los fenómenos reconocidos e irreconocibles.

En este sentido y siguiendo la teoría de Raoul Dufy, la naturaleza la podemos entender como una mera hipótesis, como un punto de partida desde donde el observador puede plantearse multitud de soluciones¹². Esta afirmación nos revela cómo aquella condición vicaria de la naturaleza, cómo el hombre con sus planteamientos ha estilizado la realidad. El mundo contemporáneo ha creído firmemente en la libertad creadora, y con ello apostó por unas nuevas relaciones con la naturaleza. Si pretendemos analizar los precedentes de esta afirmación, hemos de remontarnos a las categorías sobre lo bello que los griegos establecieron al hablar del entorno en la Antigüedad; un lugar dentro del pensamiento que ha evolucionado a lo largo de la Edad Media y durante el Renacimiento para mostrarnos, con posterioridad y a partir del Romanticismo, otra faz diferente al intentar definir el cosmos como algo que ha de experimentarse desde el propio sentimiento.



Figura 7. Fernando Gallego, detalle del retablo mayor de San María, Trujillo.

¹⁰ BERQUE, A., «En el origen del paisaje», en *Revista de Occidente*, núm. 189, 1997: «...en el vocabulario y la mentalidad romanos falta algo decisivo. Los 'topia' en cuestión son motivos pictóricos. No los encontramos, en efecto, más que en plural (el singular 'topion', o 'topium', no existe al parecer ni en griego ni en latín). Por otra parte, nunca son sinónimos de 'amoenia'. Estos dos hechos indican la ausencia de un concepto de paisaje que habría asimilado al mismo tiempo unos 'topia' a otros y los 'topia' a los 'amoenia'. produce en el Renacimiento, exigiendo justamente la creación de una nueva terminología».

¹¹ BOURRIAUD, N., *Esthétique relationnelle*, Dijon-Quetigny, Les presses du réel, 2003, véase la introducción.

¹² SANTINI, P.C. *Modern Landscape Painting*, Londres, Phaidon, 1972, p. 44.

En muchas ocasiones se ha hablado de arte y paisaje, pero no de paisajes seriados en el arte. Indudablemente, para analizar esta cuestión tenemos que definir qué entendemos por representar el entorno, si está o no diseñado de antemano claramente por el hombre y alterado en un espacio corto de tiempo. O bien si está ligado alguna faceta de la vida, de la religión, de la cultura, del arte, o asociados a razones estrictamente económicas. Sea como fuere, la naturaleza se nos presenta como una realidad modelada, como un proceso lento atravesado por épocas diferentes que ha hecho cambiar su fisonomía de manera radical en algunos casos. Y en esa sucesión de momentos, nosotros los observadores, hemos de organizar nuestra mirada para tomar el paisaje como sujeto, como destino del hecho creativo para intentar ordenar un territorio concreto. Y desde esta perspectiva contemporánea debemos acercarnos a la idea de paisaje. Un concepto que, como se ha dicho, no es sino un producto de nuestra mirada. Es una construcción que anhela desvelarse a través de la reflexión, contando para ello con su humanización y dando sentido al territorio. Sabemos que lo que el arte nos presenta no es más que una *liberación narrativa* que dejó a un lado cualquier justificación; una liberación que apareció con la pintura holandesa de corte burgués en el siglo XVI y elevó el género de paisaje a una idea consustancial al arte que en la actualidad es difícil de perfilar.



Figura 8. La tierra de Plasencia desde Valcorchero.

El paisaje, sin duda, hoy no se analiza de la misma manera que hace cien años puesto que es una cuestión compleja que tiene lecturas diversas y realidades distintas. Ha pasado de ser un correlato a ser el protagonista de este término tan usado actualmente, el del relato, al que se le han sumado visos filosóficos, antropológicos, económicos y científicos. Ello ha provocado que estemos ante una obra abierta donde caben todas las variables. La naturaleza se ve así como hipótesis. La naturaleza se entiende como algo amplio, como gran ventana imaginaria que llamamos «representación»¹³, dejando en muchas ocasiones la parte más «humanista» del entorno en caída libre, abriendo, por ende, el camino a la naturalización de lo artificial y, por qué no, al *antipaisaje*, como puede verse en la obra del pintor Manuel Vilches:



Figura 9. Manuel Vilches, S/t, impresión digital sobre papel, 2009.

*El hieratismo absoluto y tranquilidad impasible parecen ser valores inmutables en la obra del artista extremeño. En ese sentido, recuerda a algunas imágenes de Caspar David Friedrich ya que en ambos casos los artistas presentan un mundo detenido, intemporal, y no es casual que Vilches haya introducido en imágenes de su serie 'Flatness Hering' (2010) la obra 'El mar de hielo' (también llamado 'El naufragio de La Esperanza', 1823-1824) del consagrado pintor alemán. Sus cortantes bloques de hielo se levantan, como una falsa pintura mural, sobre los restos reales de una fábrica textil abandonada, actuando a la vez tanto de artificio o trampa ilusoria como de continuación perspectiva de la verdadera arquitectura.*¹⁴

¹³ DIEGO, E. de, *Travesía por la incertidumbre*, Madrid, Seix Barral, 2005, pp. 36-37.

¹⁴ CALLES, J., *Manuel Vilches. Luz oscura*, Madrid, Galería Astarté, 2010.

Por último, cabe hacer una mención a los habitantes que transforman el paisaje y nos ofrecen matices que se escapan a su origen y, en cierto sentido, nos permite inventar nuevos modos de representación en nuestra mente. La realidad parece recobrar toda su capacidad de persuasión, es como si la percepción iniciara su camino, pero no partiendo de lo sabido sino ampliando el significado¹⁵. Al indagar en las estructuras primarias de un paisaje, más allá de las meras apariencias, se inicia un proceso de búsqueda continua y se observa la naturaleza como un sistema abierto que nos invita a transgredir, si es que se puede, la realidad. El paisaje se vuelve algo tangible y como tal tiene y contiene múltiples posibilidades expresivas y con perspectivas que van más allá de esa realidad.



Figura 10. José María Larrondo, *Trampa para voyeurs*, óleo sobre lienzo, 1994.

PAISAJES Y PATRIMONIO CULTURAL EN EXTREMADURA

El paisaje se ha vuelto, a todas luces, dinámico al concurrir en él diversos códigos que nos hablan del pasado, del presente y del futuro, aunando la conciencia identificativa y la identificación territorial, siendo el fiel reflejo de un país y de una época, la posmoderna, que concibe el entorno como una «metáfora y como un sistema de signos y de símbolos»¹⁶ y, a la vez, un motivo importante de reflexión. Sin embargo, nos enfrentamos a un serio dilema a la hora de analizar nuestros paisajes, una disyuntiva entre el deterioro al que están sometidos por la acción del hombre y el abandono progresivo al que están sujetos, crisis tras crisis, y su valor patrimonial que parece estar avocado, en algunos casos, a ser residual. Ante ello debe reaccionarse mediante políticas de conservación que prevean los valores históricos, artísticos y ambientales, como si se tratara de un bien al uso. Pero, evidentemente, no lo es y no existen garantías para dicha preservación. Es, utilizando una expresión popular, harto difícil *poner puertas al campo*. Sin embargo, sí está en nuestra mano aplicar metodologías de trabajo que documenten, cartografíen y divulguen aquellos valores que otorgan una identidad al territorio.



Figura 11. Vista general de las tierras de Llerena desde el castillo de Reina.

¹⁵ DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, París, PUF, 1963, pp. 661 y ss.

¹⁶ NOGUÉ I FONT, J. (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 9 y ss.



Figura 12. La Montilla, Siruela.

Estamos hablando de una catalogación que pondrá de manifiesto el deterioro causado por los agentes naturales y humanos, muy común a este patrimonio, y aportará la información adecuada para los análisis estructurales pertinentes. También se determinarán y se desenmascararán los tipos de patologías más comunes a estos bienes mixtos. Es lógico que cada paisaje venga definido por su homogeneidad, pero el caso que nos ocupa, el de Las Vegas Altas, La Serena y La Siberia, configura una unidad contigua poco común, siendo esta su característica más relevante. Una peculiaridad que viene marcada por la articulación de un territorio tan vasto como el que va desde la ribera del Guadiana hasta el cruce de las estribaciones de los Montes de Toledo y Sierra Morena. Esta unidad está tejida y condicionada por ese marco geográfico y por el discurrir histórico. Es el resultado de todas las dinámicas que se han dado a lo largo del tiempo; unas actividades que se desglosan en «cortes» que, a la par, configuran nuevos paisajes que se superponen a los viejos, a sus usos antiguos y a sus obsoletas organizaciones.

En este sentido, hemos de apuntar cómo, recientemente, al patrimonio material e inmaterial, artístico o documental, histórico o contemporáneo, culto o vernáculo... se ha sumado el patrimonio natural con el fin de ofrecernos una mirada completa de la ordenación territorial. El paisaje ha adquirido una dimensión cultural al entenderse como una manera de actuar de la sociedad sobre el territorio, expresando, incluso, la identidad de esa sociedad. Como señala Michel Colott al apostar por el paisaje y considerarlo como un cruce de elementos, «la question du paysage suscite aujourd'hui un vif intérêt dans de nombreux domaines de la vie social, du savoir, et de la culture... Le paysage est un carrefour où se rencontrent des éléments venus de la culture, de la géographie et de l'histoire, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'individu et de la collectivité, du réel et du symbolique. Des ces multiples dimensions du paysage, seul une approche pluridisciplinaire peut saisir à la fois la spécificité et l'interaction»¹⁷.



Figura 13. Vista aérea de la ciudad romana de Regina.

¹⁷ COLLOT, M., (Coord), *Les enjeux du paysage*, Bruselas, Éditions Ousia, 1998, p. 6.

Esta concepción abierta está ligada a una serie de hitos monumentales, muchas veces olvidados a pesar «del trabajo y la lucha por la preservación»¹⁸, pero que hoy sirven como referencia clara para ordenar aquel territorio. Entre el paisaje y su ordenación existen, pues, una serie de relaciones conceptuales que deben seguirse desarrollando. Ahora bien, estos espacios con un alto valor patrimonial han de orientarse de manera adecuada para no perder la calidad que tienen al sustituir una idea por otra, al «borrar» el poso histórico en pos de una falsa modernidad, al hacerlos ininteligibles:



Figura 14. Minas de San Nicolás, Valle de la Serena.

*Tiempo y memoria son dos factores no deslindables que, en su convivencia y discurrir por la historia, han conformado una identidad de actualidad de nuestro patrimonio... Distintos pasados y el presente, como futuro que se transforma sin cesar en pasado, configuran un determinado bien patrimonial de forma única e irrepitible... tendremos que considerar, conjuntamente, al realizar las reflexiones oportunas, tanto el pasado más remoto, en el sentido de antigüedad, como el pasado más inmediato, que conserva las memorias de nuestra propia experiencia... Tiempo y memorias identifican una sociedad... un entendimiento del espacio...*¹⁹

España siendo un país diverso, desgraciadamente, no ha dedicado ni el tiempo ni los recursos suficientes para poner en marcha políticas territoriales hasta muy avanzada la etapa democrática. Se ha invertido poco en un ámbito que, a todas luces, la sociedad cada vez reclama más. En Extremadura, sin embargo, el proyecto sobre la Vía de la Plata sí nos abrió algunas perspectivas hasta ese momento desconocidas en este campo. El trazar un eje vertical que recorre la región de norte a sur ha determinado la aparición de estrategias concretas sobre un testimonio insoslayable y permanente, como es el paisaje, y ha dado paso a otros corredores para que la relación paisaje-territorio tenga su propia carta de naturaleza; una identidad que en nuestro caso ha de ligarse indudablemente al extraordinario acervo patrimonial que recorre estos parajes del sureste extremeño, como también lo hace en los cursos de los ríos Tajo y Guadiana, en la franja fronteriza con Portugal o en el norte de la Comunidad, entre las estribaciones de Gredos, Las Hurdes y la Sierra de Gata. No ha de olvidarse, empero, que ordenar el territorio es sinónimo de defender una política de bienestar y desarrollo



Figura 15. Vía de la Plata a su paso por Cáparra.

¹⁸ Véase MINAYA CABALLERO, J. J., *Lista roja de la Comarca de la Serena*, Badajoz, Asociación Cultural Manzarabía-Diputación de Badajoz, 2015, s. p.

¹⁹ RIOBÓO CAMACHO, F., *Monumento: tiempo y memora*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2009, pp. 23-24.

duradero. Una actuación que preserve y realce todos y cada uno de los paisajes sobre los que se pretende revalorizar: la *Convención Europea del Paisaje*, en este sentido, aconseja no disociar la realidad con las actividades para que de verdad exista una clara incidencia en la población:

...el paisaje desempeña un papel importante de interés general en los campos cultural, ecológico, medioambiental y social, y que constituye un recurso favorable para la actividad económica y que su protección, gestión y ordenación pueden contribuir a la creación de empleo...²⁰

Para encuadrar el patrimonio en el medio rural es necesario hablar hoy de paisajes; pero de unos paisajes culturales. Esto es, de territorios o espacios que constituyan un conjunto patrimonial, diverso, complementario e integrado por elementos diacrónicos que representen la evolución histórica, supongan un bien colectivo, tenga valores ambientales y paisajísticos y no estén demasiado alterados los elementos constitutivos de la zona. Pueden tildarse de paisajes rurales, de exponentes de un uso adecuado de la tierra, donde el conocimiento y las prácticas agrarias han sido vitales para sostener una biodiversidad y aquilatar una gran diversidad cultural. Ello implica el que se haya abordado, aunque muchas veces sin éxito, la conservación de esos espacios con perspectivas renovadas, con una utilización social que garantice de algún modo una sostenibilidad adecuada que demuestre a la comunidad su capacidad de transformación (desarrollo local – espacios agrointensivos, espacios turísticos, espacios no distales...) y su interés por corregir los deterioros paisajísticos (negligencias, permisividad, impunidad, acumulaciones, poca información, políticas agresivas...).

Y en este punto hemos de valorar, como factor primordial, la implicación de los ciudadanos en su patrimonio histórico y natural, así como reconocer la importancia de la gestión institucional sobre este acervo cultural y lo que ello supone para la ordenación del territorio. Por este motivo es importante ver hasta qué punto el paisaje o un edificio concreto se inscribe en un marco territorial con contenidos patrimoniales, o si existe o no un proyecto integral para el territorio (implicando a todos los elementos materiales e inmateriales, como los edificios, los cascos urbanos y el medio físico dentro de la acción del hombre o las tradiciones). En esta liza, la ordenación del territorio y la prevención o realce de los paisajes culturales en Extremadura deben ser una buena práctica al servicio de una convivencia justa, un bienestar palpable y un desarrollo viable: el territorio como factor de identidad, de calidad ambiental, de ordenación local (uso de suelos, planeamiento urbano...) y como recurso económico de primer orden. Y no hemos de olvidar, por supuesto, los temas concernientes a la biodiversidad, que aportan una gran riqueza de matices, atajan problemas ambientales que le afectan y son vitales para la convivencia de especies y ecosistemas.

Pero ¿cómo se gestionan estos paisajes en la actualidad? La Constitución española no hacen mención alguna la preservación de los paisajes, y por ello las competencias, si las hay, son autonómicas y municipales. No puede entenderse la gestión territorial sin la presencia de los ayuntamientos y la comunidad implicados en el desarrollo comarcal. En el año 2000, España firmó el acuerdo internacional de la *Convención Europea del Paisaje* y el desarrollo legal es importante para dar identidad cultural y calidad ambiental a uno de los recursos económicos más significativos. Es fundamental por esa razón aprovechar todo cuanto se haya legislado en Extremadura sobre patrimonio, conservación de la naturaleza, desarrollo rural, ordenación de recursos, urbanismo²¹... para dibujar un largo recorrido que tiene unos límites imprecisos, como, en este caso que nos ocupa, son los de la Serena, la Siberia y las Vegas Altas. Un trayecto que abarca desde la antigüedad hasta el patrimonio industrial, la arquitectura vernácula, las vías romanas, los balnearios, las fortificaciones desde las guerras sertorianas²², los centros religiosos y comerciales, los enterramientos

²⁰ *Convenio Europeo del Paisaje*, Florencia, 20-IX- 2000.

²¹ CANO RAMOS, J. et al., *Paisajes culturales de Extremadura I*, Badajoz, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, 2016, pp. 103-107.

²² Quinto Cecilio Metelo fundó Castra Cecilia Metellium.

prerromanos, los embalses, los elementos inmateriales pertenecientes a la cultura pastoril o aquellos paisajes agrícolas que se van perdiendo en nuestra memoria.

Elementos heterogéneos que deben sumarse uno tras otros para equilibrar aquellos desaciertos que se hayan cometido en el pasado, intentando restablecer las relaciones entre patrimonio y naturaleza.

Unos vínculos que nos deben conducir a la idea de tomar la naturaleza como una herramienta esencial para el conocimiento del territorio y de la región. Esta razón nos ha de llevar a tomar el paisaje como sujeto, como proceso, como destino del hecho artístico, estableciendo un nuevo nivel de relación entre arte y naturaleza; una relación distinta a las que se plantearon los románticos o aquellos que han intentado jugar con el término de mimesis. Se trata, en todo caso, de una visión progresista para el futuro,



Figura 16. Arrozales de Vegas Altas, Don Benito.

muy alejada de ciertos reduccionismos ecologistas, donde se mezclan disciplinas como la filosofía, la psicología, la antropología o la ciencia. Esto es, una proposición de «cómo podemos ver el mundo» con otros ojos, dando importancia a los significados exteriores y donde los objetos patrimoniales los aporte el propio paisaje para conformar un verdadero espacio público.

Ordenar y componer, pues, han sido los objetivos de todos los hombres que han pasado por estas tierras. Eso sí, entendiendo el territorio como una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo, desde la Antigüedad al siglo XXI, desde el cultivo tradicional del olivo, la presencia de la Mesta, desde los abrigos de pintura rupestre a los asentamientos orientalizantes o la romanización, desde la reconquista y repoblación de las Órdenes Militare (que dejarán su impronta en los latifundios frente a los minifundios de la zona del Tajo, fruto de una repoblación concejil y no militar), de la ganadería como base de un sistema económico o de las muestras de una endeble industrialización (donde debemos incluir el Plan Badajoz) a la construcción de una imagen de un paisaje cultural en este nuevo milenio.

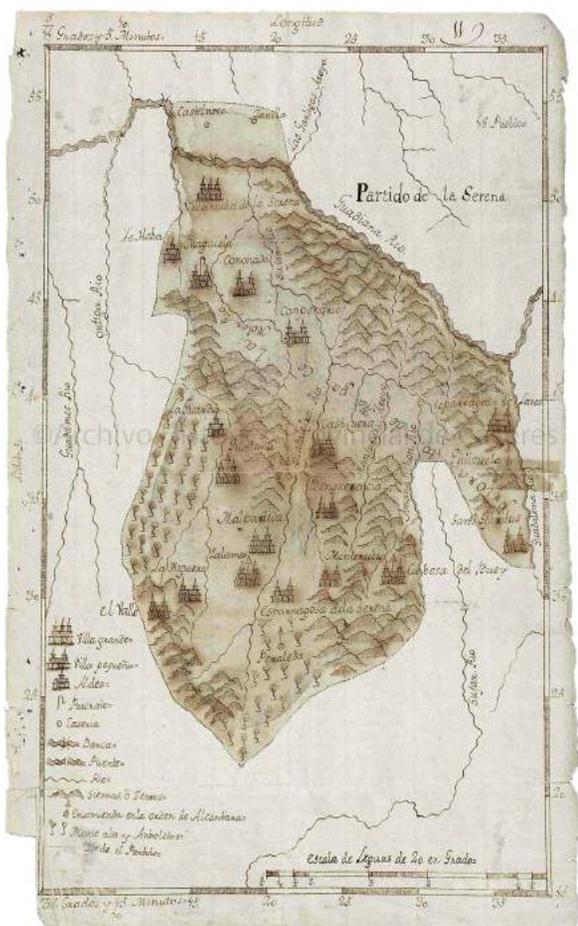


Figura 17. Partido de la Serena, Real Audiencia de Extremadura, 1791-1829, AHPC.

Espacio geográfico y representación paisajística confluyen en este triángulo de Las Vegas Altas-La Serena-La Siberia para dar una dimensión real y concreta a la zona, para darle una dimensión abierta al viajero: la perspectiva del viajero no es abstracta, como la de los visitantes de los museos; está especialmente determinada por su situación, por su participación, por ese «habitar» el espacio geográfico y paisajístico. Su idea estética no es desinteresada, al viajero le importa el lugar y por ello necesita de un gran número de referencias que le sitúen en ese espacio y en un tiempo. Nuestro territorio cumple, a todas luces, esta premisa básica: organiza en la mente del visitante un pensamiento sobre ese paisaje variado y seriado. La pregunta que nos surge al hilo de lo expuesto es ¿cómo relacionamos paisaje, patrimonio y ordenación del territorio en estas tierras del sureste extremeño? Y proteger, gestionar y ordenar son los ejes que marcan la ruta, preservando la «naturalidad» de toda la zona, los atributos patrimoniales y los significados históricos y simbólicos, con el único objetivo de dar a los ciudadanos un paisaje de calidad donde se tengan presente los impactos paisajísticos, la accesibilidad y la visibilidad

Cuando se habla de patrimonio, solemos remitirnos a la sala de los museos, a los monumentos catalogados o a las piezas de las iglesias, olvidándonos de la perspectiva contemporánea que nos ofrecen los paisajes en todas sus dimensiones: el paisaje es el protagonista y a él se suman otros factores que conforman un espacio singular que tenemos que percibir para apropiarnos de él. Y por esto hay que desarrollar paisajes activos que relacionan la agricultura con la historia y con el arte. Pero todo ello entendido como una lógica estructural que garantice un futuro adecuado y trate las «ruinas» como un motor de transformación, como un sustrato para construir otras realidades. Así debemos plantear el tema en los siguientes términos: como un proyecto integral en el territorio, implicando naturaleza y medio físico, monumentos, acción del hombre y construcción de otros espacios patrimoniales; como información abierta que pueda ser comprendida por el público; como un estudio científico del paisaje, siguiendo la *Convención Europea*, para estructurar de manera lógica todo el continente en el contenido; como análisis crítico de la situación real para sentar un proyecto que pueda tener futuro; como vínculos territoriales para hacer más solidario el espacio y garantizar la diversidad cultural; como interpretar el territorio desde una perspectiva productiva; y como un planteamiento que tenga presente primar el empleo a tenor del patrimonio cultural.

Todo ello nos conduce a la idea de recorrido o de corredor, una cuestión que nos es más que el fundamento de estas tierras. Aprovechando las vías de la trashumancia se pueden conectar varias zonas de interés en los ámbitos artístico y natural. Con la materialización de esta idea se formulará un itinerario para los visitantes o paseantes. El itinerario es siempre un recorrido que el hombre pone en marcha para alcanzar alguna meta. Pero al mismo tiempo el caminante puede notar que es el propio camino el que sirve como finalidad. Y a ello responde la definición de itinerario patrimonial, pues en él pueden encontrarse diversos lugares y monumentos en la naturaleza que proporcionan el placer que se busca en unas determinadas rutas. Y es que el viaje por estas tierras no solamente es un viaje en el espacio sino también en el tiempo. El recorrido y las paradas ante los diferentes monumentos de distintas épocas, todos ellos en clara relación con la idea de la naturaleza y con sus elementos, como la tierra y el agua, confunden a aquellos que emprendan un viaje de modo lineal en el tiempo. Este viaje que planteamos, del mismo modo que ya se plantearon los paseos pintorescos en el siglo XVIII, pretende transportar al paseante desde el presente al pasado, desde el pasado al presente, y en ocasiones también a las perspectivas de futuro.

Esta idea tiene su origen en diversas ideas filosóficas sobre la naturaleza, el monumento, el lugar, el tiempo, el camino, algunas pertenecientes a épocas pasadas, y otras en plena vigencia hoy debido a los desastres ecológicos de la contaminación o el gasto indiscriminado de las materias primas. Con este argumento debemos ser capaces de restablecer algunos equilibrios tanto en el ser humano como en la naturaleza, aparte de revitalizar la zona. Los objetivos que hemos de alcanzar al establecer el nexo entre medio rural y patrimonio son los siguientes: proporcionar a Las Vegas Altas-La Serena-La Siberia una nueva ruta turística, un camino diferente a la idea del turismo consumista; modernizar la zona con todos sus pros y contra; revitalizar un territorio de gran belleza paisajística, constituyéndose como un foco en potencia de futuros visitantes a Extremadura.

**MEDIO RURAL Y PATRIMONIO:
EL CORREDOR DE LAS VEGAS ALTAS, LA SERENA, LA SIBERIA, UN PAISAJE SERIADO**

Al sureste de Extremadura existe un gran corredor patrimonial que dibuja un gran paisaje seriado donde confluye un desarrollo histórico y la acción humana para ofrecernos hoy un ejemplo de cómo hemos de interpretar la idea de seriación. Un trayecto que abarca desde la antigüedad hasta el patrimonio industrial, incluyéndose la arquitectura vernácula, las vías romanas, los balnearios o las fortificaciones que se levantaron como puntos estratégicos desde las guerras sertorianas, los centros religiosos y comerciales, los enterramientos prerromanos, los embalses, aquellos elementos inmateriales pertenecientes a la cultura pastoril o los paisajes agrícolas que se van perdiendo en nuestra memoria. Toda una estructuración que regla nuestra mirada para que relacionemos la noción patrimonial con la ordenación territorial. Pero desde esa visión contemporánea que interrelaciona el medio geográfico con la economía, la sociedad y el arte²³. Una dimensión que establece nexos significativos cuando se enlaza el medio físico, la economía, el arte o la sociedad para presentarnos ese espacio como algo diverso y lleno de matices.

En este sentido, podemos transportarnos a un paisaje configurado ya en la Edad del Bronce con la Malena, en Zalamea de la Serena, donde existió una explotación minera. De la época megalítica es conocido el dolmen de Magacela o el del Cerro de la Barca, en Valdecaballero, y las pinturas rupestres de la Sierra de Castuera, Cabeza del Buey, Peñalsordo o la Cueva de San José en Zalamea. Del bronce final, con una clara influencia tartésica, tenemos el santuario de Cancho Roano, centro de intercambio comercial entre el Norte y el Sur peninsular. La Segunda Edad del Hierro nos ofrece varios testimonios de recintos fortificados, como Cerro de la Barca (Herrera del Duque). Este yacimiento, situado en la confluencia de los ríos Gadiana y Guadalupejo, representa un típico hábitat de esta época.

Con Hijojejo, en Quintana de la Serena, se dibujó un nuevo paisaje que tomó como referencia uno de los conjuntos arqueológicos ciclópeos más representativos de la Península Ibérica, expresando con ello la complejidad del poblamiento romano de época republicana. En sus primeras fases de ocupación el paisaje tuvo un inequívoco carácter militar, como demuestra el relieve con escudos de Hijojejo. Es el mejor conservado de todos los recintos-torre para explicar el proceso de romanización de toda esta zona, dándonos

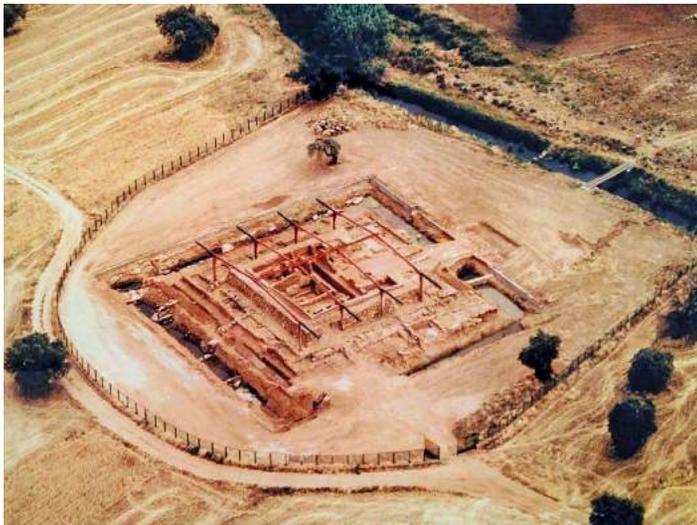


Figura 18. Yacimiento arqueológico de Cancho Roano, Zalamea de la Serena.

a conocer las viejas rutas naturales que configuraron este entrono hacia el siglo I. Es el punto de partida para una ruta cultural importante con base arqueológica que ha comenzado a perfilarse hoy. Se inició en Hornachos (castillo/pinturas esquemáticas), y continuó por Zalamea de la Serena (castillo y dístico sepulcral), por el santuario orientalizante de Cancho Ronao, por Magacela con la fortaleza y las pinturas esquemáticas y el dolmen, por Campanario con su conjunto sacro-funerario orientalizante

²³ CANO RAMOS, J. *et al.*, «Medio rural y patrimonio: el corredor patrimonial de la Serena, La Siberia y las Vegas Altas», en *Ventana Abierta*, diciembre, 2013.

de la Mata, por Medellín con el castillo y el teatro romano, para concluir en Don Benito y su villa romana de la Majona o en los recintos-torres de vigilancia, como el de las Merchanas, que en la actualidad se están estudiando y que conformaron líneas de defensa romanas en las guerra sertorianas antes de la fundación de Medellín. Todo un conjunto que nos muestra la gran riqueza portohistórica e histórica de la comarca.



Figura 19. Yacimiento arqueológico de La Mata, Campanario.

En Cogollado, en Navalvillar de Pela, enclave entre las actuales demarcaciones de Navalvillar de Pela y Puebla de Alcocer, se ubicó, más tarde, el municipio romano de Lacimurga. Situado a orillas del Guadiana, sobre un cerro estratégico, debió marcar en su territorio un lugar central de la misma importancia que Medellín. Pero Medellín se convirtió en la ciudad administrativa antes de la fundación de Mérida, dando sentido a ese paisaje que inició su ordenación en la Roma republicana y continuó con la conquista de Hispania²⁴.

La etapa musulmana alteró considerablemente esta regulación del territorio al fijar la línea del río Guadiana como un accidente geográfico cuya importancia vino determinada por estrategias militares de defensa y de avance hacia el norte de la Península. Esta marca musulmana estuvo bien definida por el río, desde Medellín hasta Almorchón, existiendo a lo largo de su recorrido una serie de jalones patrimoniales, como son el castillo de Medellín, la alcazaba de Magacela, el castillo de Benquerencia, el de Mojáfar (situado posiblemente al sur de Castilnovo), el de Lares o el de Puebla de Alcocer. Ellos nos hablan de la condición fronteriza que tuvo esta zona y de la importancia de las Órdenes Militares para la conquista del territorio: todo el paisaje que discurre por el río Guadiana sirvió para dividir la Península Ibérica en dos economías distintas: el minifundio al norte del río y el latifundio al sur²⁵. La razón de esta clara división se debe al sistema de reconquista: mientras en el norte se hizo a través de las ciudades o villas que se crearon, al sur las Órdenes Militares controlaron la tierra a través



Figura 20. Villa romana de La Majona, Don Benito.

²⁴ Véase GUERRA MILLÁN, S., «Medellín, una encrucijada en la historia del Suroeste Peninsular», en *Historia de Iberia Vieja*, 19-IX-2013.

²⁵ CANO RAMOS, J., *El Tajo, un paisaje... opus cit.*, pp.78-80.



Figura 21. Castillo de Almorchón.

del Priorato de Magacela. El sistema de encomiendas dio un nuevo giro a las tres comarcas y a su concepción territorial, posibilitando el desarrollo de los espacios adeshados y el traspaso de las tierras a los señores; espacios donde también el Honrado Concejo de la Mesta defendió sus propios intereses que han dejado una clara huella en el paisaje.

Como herencia de la presencia musulmana, esta zona está repleta, asimismo, de huellas mudéjares: en la iglesia de Santa Ana de Magacela, en Herrera del Duque, Puebla de Alcocer, Siruela, Capilla... Todos ellos son ejemplos que materializan esta presencia en las construcciones civiles y religiosas. Pero, el Renacimiento dejó edificios de gran significación que dieron otro vuelco a la hora de mirar el entorno: la firma del arquitecto Gil de Ontañón puede verse en las iglesias de salón, de procedencia alemana, en Santiago de Don Benito, Guareña o Santa Cecilia de Medellín, aunque las trazas sean de finales del gótico, como sucede en la Iglesia de Santiago de Medellín, recuperada no hace mucho. A ello hemos de sumar en Orellana la Vieja su palacio y la Iglesia. Unas huellas que se sostienen en el tiempo, y las vemos, por poner algún caso, en la Iglesia parroquial de Castuera, con elementos que nos hablan del Barroco y del Neoclasicismo. Del Barroco destaca la Casa de las Sirenas, la Capilla Real del Santo Cristo en Zalamea, la ermita de Belén en Cabeza del Buey, las parroquias de Peñalsordo, el Palacio de los Condes de Siruela...



Figura 22. Antonio Pesini, Soldados del ejército sublevado en el frente de La Serena.



Figura 23. Restos del frente republicano en La Serena.

A partir de la crisis general del siglo XVII, la zona cayó en el olvido y se convirtió en una tierra marginal y periférica, escenario de enajenaciones de las tierras por parte del rey para saldar cuentas en su economía, de guerras como la de la Independencia que dejó esquilmada la región, las guerras carlistas que trajo la inseguridad y el bandolerismo durante el reinado de Fernando VII, la desamortización con pérdida de derechos de los jornaleros o la guerra civil al convertirse en un frente permanente con todas sus

consecuencias patrimoniales aplicadas por los dos bandos ya que dio lugar a una configuración de formas políticas, socioeconómicas y culturales diferentes que responden a respuestas divergentes²⁶, como en el caso de esta comarca, las revueltas campesinas, la reforma agraria, la concentración parcelaria, y como consecuencia de la estabilización del frente de guerra en la denominada *Bolsa de la Serena* o la construcción del campom de concentración en Castuera, declarado Bien de Interés Cultural:

...no se produjeron acciones bélicas importantes hasta enero de 1938, cuando se reiniciaron las hostilidades para ocupar la comarca de La Serena, conocida como «Bolsa de la Serena» con localidades como Campanario, Castuera o Villanueva de la Serena y que se cerró finalmente en julio de 1938. De este modo, únicamente quedaba bajo control republicano la comarca de la Siberia pero con la finalización de la batalla de Peñarroya/Valsequillo se ponía fin a la guerra civil en Extremadura; ésta fue la última ofensiva republicana en el frente de Extremadura. En marzo de 1939 las tropas nacionales ocupaban las últimas localidades extremeñas que todavía permanecían en poder republicano, Herrera del Duque, Siruela, Pañalsordo, Talarrubias...²⁷

También hay que tener presente la escasa industrialización de este territorio, aunque hay ejemplos de arquitectura industrial²⁸ que ayudaron a dar perfiles paisajísticos muy concretos, como la harinera de Castuera, el matadero de Don Benito o todas las infraestructuras creadas desde la Ilustración, como es el magnífico ejemplo de la presa de Zalamea, los canales y represas hechas en el Guadiana que desembocaron en los pueblos de colonización.

Estos avatares históricos supusieron para este paisaje seriado un cambio de modelo económico y, consecuentemente, una transformación radical que ha supuesto una fragmentación pasando a conformar comarcas divididas en secano y en regadío y dando paso al paisaje seriado que hoy conocemos. Medio físico y hombre han determinado, así, transformaciones que han materializado el dominio del territorio con el fin de sacarle rendimiento²⁹.



Figura 24. Playa del pantano de Orellana.

Además de los elementos construidos, para configurar este paisaje cultural hemos de tener presente la existencia de un rico patrimonio inmaterial puesto que es una fuente importante para conocer cómo se ha transmitido de generación en generación ese legado paisajístico. Solo basta enumerar tres ejemplos para darnos cuenta de ello. En primer lugar, el *Corpus Christi y su Octava* en Peñalsordo, una tradición que se encuadra en el ciclo de primavera, se remonta a la Reconquista y enlaza con la tradición ganadera al ser protagonistas los carneros que portaban bengalas para hacer frente durante la noche, ante del día de Corpus, al ejército musulmán, haciendo creer que los cristianos eran muy numerosos. En segundo lugar, *los Auroros* de Zarza Capilla: los auroros salían todos los domingos de madrugada y están encuadrados

²⁶ MARTÍN RUBIO, A. D. A., «La guerra civil en un municipio extremeño: Cabeza del Buey (1936-1939), Cáceres, en *Norba Arte*, núms. 11-12, 1991-1992, p. 294.

²⁷ <http://www.chdetrujillo.com/la-influencia-de-la-segunda-republica-y-la-guerra-civil-espanola-en-el-alistamiento-de-los-voluntarios-extremenos-de-la-division-azul/> (octubre, 2016).

²⁸ <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes/patrimonio-industrial.html> (octubre, 2016).

²⁹ ÁVILA MACÍAS, M. Á., *Arquitectura rural doméstica de la Comarca de Las Villuerca*, Badajoz, Asamblea de Extremadura, 1995, p. 61.

en el ciclo de otoño. Un «llamador», elegido mensualmente, acompañado de un farolillo y una tenue luz, salía por las calles e iba de casa en casa llamando a cada auroro. Poco a poco las puertas de las casas se abrían y salían los auroros, algunos portaban en sus manos los instrumentos necesarios para acompañar a sus voces: la guitarra, la campanilla, el triángulo y el violín. Se dividían en dos cuadrillas que realizaban diferentes itinerarios. Ambas cuadrillas cantaban coplas por las calles del pueblo parándose delante de aquellas casas que presentaban en las puertas una estampa de la Virgen de la Aurora, ya que esto significaba que formaban parte de la Cofradía. Pausadamente, la gente se dirigía a la Iglesia donde esperaban a los auroros, que llegaban, una vez que había terminado el recorrido, para rezar el rosario. Con el paso del tiempo, esta tradición se ha ido modificando. Por último, *la Encamisá de San Antón* en Navalvillar de Pela que conmemora, dentro del ciclo invernal, la histórica salvación de los peleños frente a los «moros» cuando éstos intentaron invadir el pueblo. Ésta se logró a base de encender hogueras y, con camisas blancas y carreras de sus caballos, lograron confundir a los invasores, que huyeron creyendo que los naturales del pueblo eran mucho más numerosos. A San Antón se dedicó la salvación. Otros estudios, hacen coincidir el origen con la tradición de los siglos XVI y XVII donde la *Encamisá* era definida en *Diccionario de Autoridades* de 1732 como «*Estratagema Militar, que se usa de noche para insultar y acometer a los enemigos, y cogerlos de repente, dando de rebato sobre ellos: lo que se hace poniense sobre los vestidos unas camisas, para que con la obscuridad de la noche no se confundan con los contrarios y de aquí se vino a llamar encamisada la fiesta que se hace de noche por la ciudad en señal de regocijo*»³⁰. Su origen es, pues, bélico y el motivo de realizarse era la celebración de la victoria, emulando la estrategia que había posibilitado este triunfo. Por último, algunos historiadores remontan aún más el origen de la fiesta, señalándolo como la cristianización de una fiesta pagana, donde el fuego y la hoguera eran considerados elementos de purificación (siendo esto último muy común en infinidad de fiestas de España). Sea como fuere, los tres ejemplos dan una imagen aproximada de cómo se entendió esa zona fronteriza tanto en la conquista como en la reconquista, así como el poso que dejó la tradición ganadera que aún pervive hoy³¹.

En este sentido, a ello hay que añadir, puesto que no hay que olvidarlo, toda la cultura pastoril que le da una identidad propia y nos habla de cordeles, pastos, *careos*³², de chozos y casillas, de majadas, de recetas culinarias, utillajes, campanillos, creencias, supersticiones y cultura material del pastoreo (de madera, de corcho, de asta, de hueso) o de instrumentos musicales y repertorios de cancioneros. O de los oficios relacionados, como la alfarería y los numerosos talleres que se extienden por las tres comarcas. O la importancia del agua, como lo refleja los nuevos usos con los pantanos y los deportes acuáticos o los balnearios, como el de Valdefernando. O la industria quesera y las rutas que pueden hacerse en torno al queso de oveja. O la gastronomía con los cardillos de Castuera, el salmorejo de conejo también de Castuera, las carpas en adobo de Campanario, la *cahorreña* de Cabeza del Buey o el pollo campero de Higuera de la Serena. O de las explotaciones graníticas de Quintana de la Serena... Todo un conjunto de saberes que hacen de hilaza en la configuración del este paisaje seriado y fragmentado por la evolución económica y social.

Para terminar este breve recorrido por uno de los corredores patrimoniales más interesantes de Extremadura hay que hacer una referencia obligada a la arquitectura vernácula. Este bien cultural que identifica de manera concreta a las tres comarcas y nos determina la manera de habitar ese espacio y atiende a unas condiciones geográficas y climatológicas que perfilan el paisaje haciendo de sustrato histórico en aquellos lugares donde las transformaciones han sido extremadamente contundentes³³. En primer lugar,

³⁰ *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro. 1732, Tomo III, p. 428.

³¹ TEJADA VIZUETE, F., (Coord.), *Extremadura festiva. Raíces*, Tomo II, Badajoz, *Diario Hoy*, 1995, pp. 57-145.

³² Término usado por los cabreros.

³³ Véase GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., *Extremadura popular. Casas y pueblos*, Mérida, Consejo Ciudadano de la Biblioteca Pública Municipal Juan Pablo Forner, 1990.

podríamos hablar de una vivienda prototípica que aparece comúnmente en la zona y que responde a caracteres generales de la casa tradicional de buena parte de la provincia pacense. Se distingue por la presencia de muros de carga paralelos a la fachada separando las respectivas crujías; éstas últimas distribuirán los espacios relegados a alcobas, cocina y almacenes de productos agroganaderos. Este modelo, asimismo, consta de dos plantas, estando la segunda destinada al *sobrao*, *doblao* o cámara y raramente a espacio habitacional. Por otro lado, la cubierta a dos aguas dispuesta mediante teja árabe es una característica definidora, del mismo modo que la bóveda de arista, la cual se repite en distintas casas, corroborando la tesis según la cual es uno de los rasgos distintivos de la arquitectura tradicional extremeña. No olvidemos que las tres comarcas estudiadas han formado parte de la Extremadura más latifundista y generadora de abismos socioeconómicos, lo cual se deja entrever en los inmuebles que



Figura 25. Viaducto de Almorchón.



Figura 26. Sendero Sierra de Palenque en Peñalsordo.

se dispersan en el territorio o se agrupan en los grandes núcleos de población. En ese sentido, la vivienda de grandes propietarios agroganaderos dispondrá de numerosas crujías, las cuales distribuirán, respectivamente, los espacios habitacionales y los destinados al servicio de la casa, así como los espacios dedicados a cocina y almacén. En el caso de las de mediano propietario, que responden a la clase de los labradores que trabajan sus tierras y poseen sus medios de producción, la distribución es similar, si bien con menor disposición de espacios. Por último, la casa de los más menesterosos (jornaleros y pequeños propietarios) dispondrá de algunas alcobas y un espacio posterior dedicado a cocina, estando la segunda planta destinada a almacenaje de aperos y productos agrícolas. Es interesante destacar que la presencia de espacios destinados a la curación de los productos de matanza o de bodega, es un signo distintivo del control de recursos por parte de sus moradores.

Con respecto a los materiales, la arquitectura vernácula de las tres comarcas responde a la máxima según la cual se utilizan los materiales autóctonos, prueba de la adaptación al medio ecológico de la llamada arquitectura vernácula y de la industria precaria que ello podría precisar. En esa línea, el granito, la piedra y el barro serán los habituales. Este último será especialmente importante en Las Vegas Altas, debido a la abundante presencia en el sustrato físico de materiales sedimentarios, el cual servirá para la confección del adobe y el ladrillo. La presencia de antiguos hornos ladrilleros en la zona atestigua la importancia de este material. Del mismo modo, los afloramientos graníticos de buena parte de la comarca de La Serena, influyeron notablemente en su arquitectura tradicional. La cal fue especialmente representativa en aquellos municipios que se acercan, siguiendo una dirección suroeste, a la Campiña Sur, aunque es algo

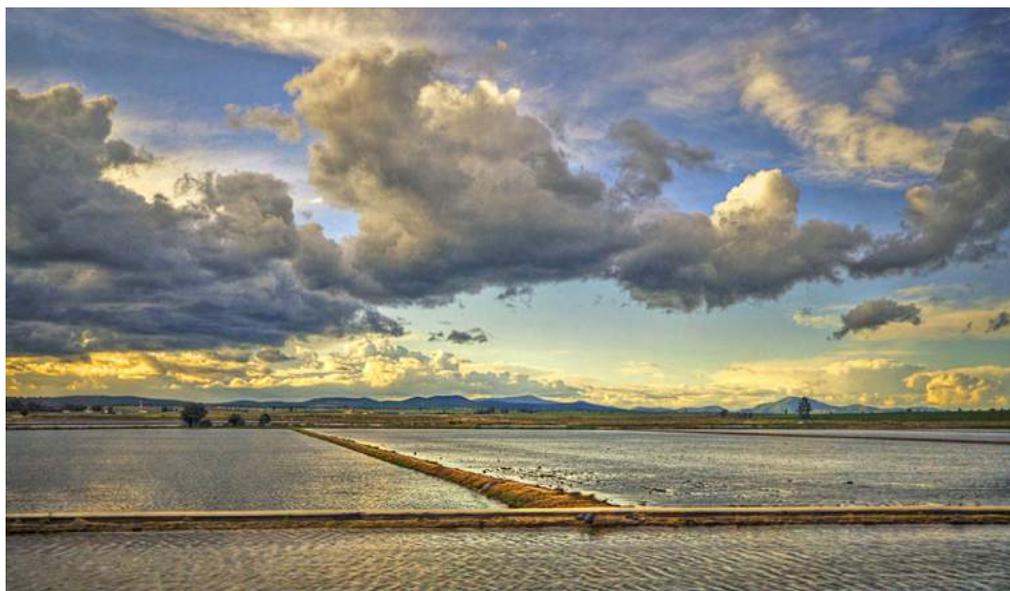


Figura 27. Arrozales, Don Benito.

habitual en todo el espacio estudiado. En el caso de la madera, tendrá protagonismo a la hora de disponer los elementos sustentables del inmueble. Es importante reseñar que de las técnicas constructivas más frecuentes destaca la mampostería, y en menor medida la sillería y el tapial, estando relegada la piedra seca a hueso, generalmente, a la arquitectura más elemental, como los chozos.

En el caso de Las Vegas Altas, la gran transformación de su paisaje cultural se dio a partir de los años cincuenta del pasado siglo con los proyectos de regadío y la implantación de poblados de colonización. Significó una importante pérdida de modelos arquitectónicos tradicionales, no obstante, son representativas en bastantes municipios las viviendas que responden al modelo de la «casa del llano», siguiendo una estructura similar a la ya analizada. Hay que hacer una mención especial a Santa Amalia, por ser una localidad cuyos orígenes se rastrean en las ideas reformistas del periodo borbónico, siendo un ejemplo pionero de la política de colonización que se llevaría a cabo en el siglo XX, aunque subyaga el sello imperial de Roma a la hora de plantar su trazado. Con Fernando VII se inició la historia de la colonización extremeña con una nueva ordenación del territorio y una clara incidencia en los nuevos paisajes dentro de una época de modernización del país al concebirlo como «un entorno de experimentación... dentro del medio rural... [con] el colono... [que] nos permite acercarnos a esta interpretación patrimonial de la sociedad... incidiendo en lo cotidiano...»³⁴.

También existe numerosos molinos harineros, almazaras, apriscos y cortijos, ejemplos de arquitectura rural dispersa que aún pueden hallarse en Las Vegas Altas, La Serena y La Siberia, y representan a una buena parte de nuestros bienes culturales que irremediamente parecen estar condenados a perderse. Pero esa es otra cuestión que se aborda en este volumen y constituyen partes esenciales a la hora de definir el paisaje seriado que discurre al sureste del río Guadiana.

³⁴ CABECERA SORIANO, R., *Los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota*, Badajoz, Consejería de Educación y Cultura, 2015, pp. 112-113.

Modelos de gestión de los paisajes culturales: catalogación, investigación y difusión

Nuria María FRANCO POLO

CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES DE LA JUNTA DE EXTREMADURA

RESUMEN: El paisaje cultural entró a formar parte de lo que denominamos patrimonio cultural a partir del Convenio Europeo del Paisaje celebrado en Florencia en el año 2000, documento clave que marcó las pautas para la gestión del paisaje cultural a nivel internacional. La aplicación de este convenio en España se ha materializado en el Plan Nacional de Paisaje Cultural, la elaboración de atlas, mapas y leyes específicas, así como la creación de observatorios en distintas Comunidades Autónomas. El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura se encarga en la actualidad de la representación de esta Comunidad Autónoma en el Plan Nacional y de la investigación y difusión de los paisajes culturales extremeños en distintas publicaciones.

PALABRAS CLAVE: Paisaje cultural; catalogación; investigación; difusión; desarrollo sostenible.

Cultural landscapes management: cataloguing, research and diffusion

ABSTRACT: Cultural landscape is part of the cultural heritage since 2000, year of the European Landscape Convention, key document that gave the guidelines for the management of the cultural landscape worldwide. In Spain, the application of this Convention is reflected in the National Plan of the Cultural Landscape, atlas, maps and specific laws, and also the creation of observatories in several Autonomous Communities. The Center of Conservation and Restoration of Cultural Properties of the Government of Extremadura takes part in the National Plan and is in charge of the research and diffusion of the cultural landscapes of Extremadura in some publications.

KEY WORDS: Cultural landscape; cataloguing; research; diffusion; sustainable development.

El Convenio Europeo del Paisaje, celebrado en Florencia en el año 2000, supuso el reconocimiento de los paisajes culturales como parte fundamental del patrimonio natural y cultural que contribuye a la consolidación de la identidad europea. En este sentido era necesario emprender las medidas oportunas para su protección y gestión de manera eficaz dado el importante papel que desempeñan los paisajes por su valor cultural, ecológico, medioambiental y social, así como factor del desarrollo sostenible y generador de oportunidades laborales en el entorno en el que se ubican. Conscientes de ello, las administraciones públicas están incluyendo los paisajes culturales de forma progresiva en las políticas de desarrollo turístico y territorial.¹

La aplicación del Convenio Europeo del Paisaje en España se ha materializado en la redacción del Plan Nacional de Paisaje Cultural, en el desarrollo de legislaciones específicas en Valencia y Cataluña (2005), Galicia (2008) y el Proyecto de Ley del Paisaje de Euskadi, aprobado en enero de 2012. También se ha plasmado en la elaboración de atlas, cartas y mapas del paisaje en Extremadura, Andalucía, Murcia, Aragón y La Rioja, y en la inclusión de los paisajes culturales en las reformas de los Estatutos de Autonomía.

EL PLAN NACIONAL DE PAISAJE CULTURAL²

El 4 de octubre de 2012 fue aprobado en la sesión del Consejo de Patrimonio Histórico celebrada en Madrid, el Plan Nacional de Paisaje Cultural, coordinado por el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) con la colaboración de distintas Comunidades Autónomas, entre las que se encuentra Extremadura.

Este Plan recoge la gran mayoría de los puntos que componen el Convenio Europeo del Paisaje y su definición del concepto del paisaje cultural se inspira en la del documento primigenio: «es el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad».

El Plan Nacional pretende ofrecer los mecanismos necesarios para la identificación, protección y gestión de esa realidad dinámica que es el paisaje cultural, y en ese sentido, se centra en tres objetivos principales:

- Identificación, caracterización y salvaguarda.
- Sensibilización social y reconocimiento político.
- Cooperación internacional, nacional y autonómica.

La labor de identificación de los paisajes culturales de España debe ser la prioridad a partir de la cual se establezcan las siguientes actuaciones. Para ello se acordó un modelo de ficha que sirviera de base para la catalogación de los principales paisajes culturales elegidos por cada Comunidad Autónoma. Esta ficha permite unificar criterios en todo el territorio nacional y elaborar, posteriormente, una clasificación y una comparativa a partir de los paisajes catalogados.

En el documento se establece una diferenciación estructurada en los nueve principales tipos de actividades desarrollados en cada paisaje y determinantes de su configuración actual. Aunque es habitual que en un mismo paisaje confluyan distintas actividades, deberá escogerse una principal que abarque la mayor parte del territorio estudiado. Por ejemplo, en el paisaje cultural de Tierras de Granadilla (Extremadura) destaca el asentamiento histórico de Cáparra, la *Capera* romana, así como las vías de comunicación que históricamente han cruzado este territorio (la Vía de la Plata o las Cañadas Reales), pero también los recursos fluviales han adquirido un gran desarrollo desde la construcción del Centro Internacional de Innovación Deportiva «El Anillo» en el embalse de Gabriel y Galán. Sin embargo, este paisaje cultural se ha clasificado

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional I+D+i 2013, titulado: *La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura (HAR2013-41961-P)*.

² El texto completo del Plan Nacional de Paisaje Cultural puede consultarse en: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/dms/microsites/cultura/patrimonio/planes-nacionales/textos-planes-nacionales/05-maquetado-paisaje-cultural.pdf>

IDENTIFICACIÓN
Denominación Localización (Comunidad Autónoma, comarca, provincia, localidad, paraje...) Croquis de localización (con coordenadas)
CATEGORÍA: tipo de actividad
Actividades agrícolas, ganaderas y forestales, de forma independiente o asociadas (sistemas agro-silvo-pastoriles históricos), marinas, fluviales y cinegéticas. Actividades artesanales relacionadas. Actividades industriales. Minería, gran industria, energía, etc. Actividades de intercambio, comerciales, asociadas sobre todo a ambientes costeros y/o fluviales. Actividades relacionadas con acontecimientos sociales de carácter lúdico, simbólico, religioso, artístico. Actividades ofensivo-defensivas, como instalaciones defensivas, campos de batalla, etc. Sistemas urbanos o asentamientos históricos Grandes infraestructuras, de comunicación y transporte e hidráulicas Escenarios asociados a acontecimientos históricos Itinerarios y rutas generadoras de paisajes culturales Otro (especificar)
DESCRIPCIÓN
CRITERIOS DE VALORACIÓN
A. Valores intrínsecos (Representatividad tipológica, Ejemplaridad Significación territorial, Autenticidad, Integridad, Singularidad) B. Valores patrimoniales (Significación histórica. Significación social, Significación Ambiental, Significación procesual) C. Valores potenciales y viabilidad (Situación jurídica, Fragilidad y vulnerabilidad, Viabilidad y rentabilidad social)
ESTADO ACTUAL
Iniciativas realizadas o en proceso Agentes Implicados Situación jurídica
BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA
OBSERVACIONES
Autoría / Fecha

Figura 1. Modelo de ficha del Plan Nacional de Paisaje Cultural.

LA GESTIÓN DE LOS PAISAJES CULTURALES EN ESPAÑA

La investigación, catalogación, protección y difusión de los paisajes culturales encomendadas por el Convenio Europeo del Paisaje han sido abordadas tanto por las administraciones públicas como por entidades privadas a nivel nacional e internacional. Entre las entidades públicas españolas más destacadas en la actualidad podemos citar el Laboratorio del Paisaje Cultural de Andalucía, el Observatori del Paisatge de Catalunya, el Observatorio del Paisaje de Canarias y la Fundación Fernández González Bernáldez.

El Laboratorio del Paisaje Cultural de Andalucía está integrado en la estructura orgánica del Centro de Documentación y Estudios del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) de la Junta de Andalucía desde 2008. Sus principales objetivos son la identificación y caracterización de los paisajes culturales de Andalucía, la protección, conservación y fomento del paisaje cultural y la elaboración de criterios de actuación para la ciudadanía en pro de una gestión sostenible.

en el apartado «Itinerarios y rutas generadoras de paisajes culturales» teniendo en cuenta que ser una de las comarcas integradas en la Ruta de la Plata ha determinado la mayor parte de las políticas de desarrollo económico, cultural y social en esta zona.

El apartado dedicado a los criterios de valoración ofrece una visión más completa de todas las características que componen ese paisaje, su evolución a lo largo del tiempo, su estado actual y las fortalezas y debilidades, elementos estos últimos necesarios para elaborar un plan de actuación que permita el desarrollo sostenible del paisaje y su entorno.

La publicación *100 paisajes culturales en España*³, editada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2015, es el fruto de las investigaciones surgidas a raíz del Plan Nacional. El libro se estructura en cuatro grandes bloques que aúnan las nueve categorías o actividades contempladas en la ficha de catalogación del Plan: Paisajes agrícolas, ganaderos y forestales; Paisajes industriales, infraestructuras y actividades comerciales; Paisajes urbanos, históricos y defensivos; y Paisajes simbólicos.

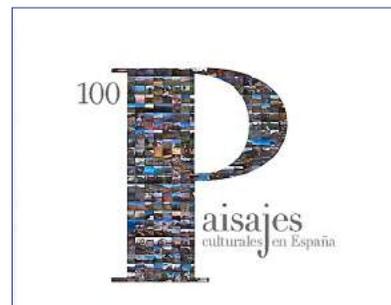


Figura 2. Portada de la publicación *100 paisajes culturales en España* (2015).

³ VV. AA., *100 paisajes culturales en España*, Madrid, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.

La colaboración entre distintas administraciones es fundamental para la gestión del paisaje en tanto que abarca distintos aspectos naturales, medioambientales, geográficos y patrimoniales que determinan su configuración. El Mapa de Paisajes de Andalucía, elaborado en 2003 por el Observatorio de Paisajes de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio en colaboración con la Universidad de Sevilla, ha sido tomado como referencia para las fichas que conforman el Registro de Paisajes de Interés Cultural de Andalucía, redactadas por el Laboratorio del Paisaje Cultural del IAPH. En esta catalogación se han identificado, hasta la actualidad, 118 paisajes culturales andaluces, número susceptible de ampliación a propuesta de los agentes locales. Para la identificación de cada uno de estos paisajes se han tomado como referencia distintos aspectos destacables como los asentamientos históricos o yacimientos arqueológicos (Paisaje de Acinipo en Ronda, Málaga), actividades agropecuarias (Paisaje agrario del valle de Lecrín, Granada) o mineras (Paisaje minero de Riotinto, Huelva), elementos del patrimonio inmaterial (Paisaje de Interés Cultural de la romería de El Rocío, Huelva), el paisaje litoral (Ensenada de Bolonia en Tarifa, Cádiz) o fluvial (Frontera del Guadiana. Sanlúcar de Guadiana/El Granado, Huelva), etc.

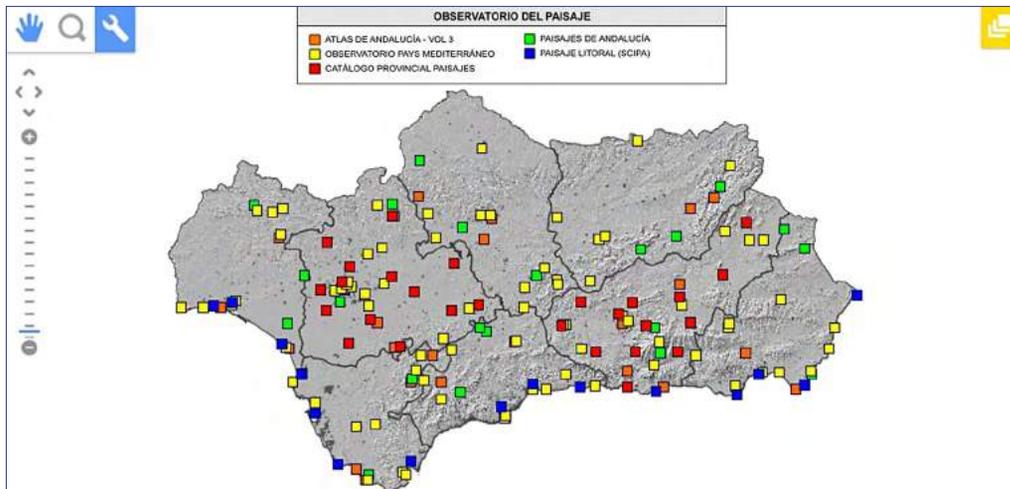


Figura 3. Mapa de Paisajes de Andalucía.

En su labor de investigación y difusión, el Laboratorio del Paisaje Cultural del IAPH organiza cursos, jornadas y seminarios, y elabora mensualmente un Boletín de Novedades en materia de paisajes a nivel regional, nacional e Internacional. También ha publicado distintas monografías relacionadas con paisajes culturales de Andalucía: *El paisaje en el Conjunto Arqueológico Dólmenes de Antequera. Guías y manuales* (2011), *Paisajes y patrimonio cultural de Andalucía. Tiempo, usos e imágenes (2 vol.) Guías y manuales* (2010), *Guía del paisaje cultural de la Ensenada de Bolonia. Avance* (2004) o *Territorio y patrimonio. Los paisajes andaluces* (2003).

El Observatori del Paisatge de Catalunya es una entidad de asesoramiento de la Generalitat de Catalunya constituida en 2004. Pretende erigirse en un centro de estudios del paisaje dedicado a elaborar estrategias encaminadas a la protección, gestión y ordenación de los paisajes culturales de Catalunya en el marco del desarrollo sostenible.

La Ley 8/2005, de 8 de junio, de Protección, Gestión y Ordenación del Paisaje de Catalunya creó el Catálogo de Paisaje como una herramienta para conocer el paisaje de Catalunya y definir mejor las políticas en esa materia. De esta forma, el Observatori realizó una división de la Comunidad Autónoma en siete paisajes con sus respectivos y completos catálogos en los que se incluyen diferentes mapas del paisaje, se tratan aspectos geográficos, ambientales, naturales y patrimoniales, y se analiza el estado actual del paisaje y las estrategias necesarias para su protección y desarrollo sostenible. Dichos paisajes son: Alt Pirineu i Aran, Comarques gironines, Comarques centrals, Terres de Lleida, Terres de l'Ebre, Camp de Tarragona y Regió Metropoliatana de Barcelona.



Figura 4. Portada de la publicación *Paisatge i educació* (2011).



Figura 5. Teide.

El Observatori organiza jornadas y seminarios anuales desde 2006 y posee un completo centro de documentación especializado en materia de paisajes que incluye sus propias publicaciones tales como *Reptes en la cartografia del paisatge* (2013), *Paisatge i educació* (2011) o *La planificació del paisatge en l'àmbit local a Europa* (2013).

Su contribución en el entorno catalán ha derivado en el incremento de políticas educativas en este ámbito que han contribuido a la creación de diferentes estudios de postgrado cuya oferta es equiparable a la del conjunto del país.

El Observatorio del Paisaje de Canarias está integrado en el área de cultura del Gobierno de Canarias y surgió a raíz de la segunda Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje. Desde 2008 trabaja en el estudio y en la elaboración de medidas encaminadas a la protección y la gestión del frágil y valioso paisaje de las islas. En 2016 ha publicado el *Manifiesto de Canarias por el Proyecto de Paisaje Europeo*.

La Fundación Fernández González Bernáldez fue creada en 1996 por iniciativa de los Departamentos de Ecología de varias universidades públicas de Madrid: Complutense, Autónoma y Alcalá. Sus principales funciones son la investigación ecológica, la educación ambiental y la conservación de la naturaleza. Además de su labor editorial, cuenta con distintos cursos de formación continua y un Máster en espacios naturales protegidos.

En cuanto a las entidades públicas dedicadas a la protección, catalogación y difusión, entre otras funciones, de los paisajes culturales en España, podemos citar algunas de ellas, todas sin ánimo de lucro, como la organización catalana Accióna-

tura, dedicada a la protección, mejora y restauración de los ecosistemas naturales; la Fundación Aranjuez Paisaje Cultural, entregada a la protección y el desarrollo del paisaje cultural de Aranjuez, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2001; el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria, creado en 1999 como centro aglutinador de expertos en la investigación del paisaje; o la Fundación Marcelino Botín, entre cuyas funciones se encuentra la de promover el desarrollo sostenible del Valle del Nansa (Cantabria).

La Universidad, en colaboración con las administraciones públicas y privadas o en solitario, se ha centrado en la investigación multidisciplinar de los paisajes culturales debido al gran potencial de los mismos en el desarrollo sostenible del territorio en el que se ubican y a su fragilidad al existir numerosos riesgos que podrían originar su deterioro y desaparición, tal es el caso de la contaminación o el desarrollo urbanístico descontrolado. Por este motivo han proliferado en los últimos años grupos de investigación universitaria en este ámbito:

- El grupo investigador ARPACUR (Arte, Urbanismo y Patrimonio Cultural moderno y contemporáneo) de la Universidad de Extremadura trabaja actualmente en el Proyecto de Investigación «La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura» (2014-2017), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

- El *Observatorio del Paisaje* de la Universidad de Sevilla aborda el tema del paisaje desde el punto de vista de las manifestaciones artísticas.
- El GIPC - GRUPO DE INVESTIGACIÓN PAISAJE CULTURAL está formado por un grupo multidisciplinar de arquitectos e ingenieros de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid que estudia el paisaje desde sus numerosos y dispares significados.
- El grupo de investigación en Patrimonio y Paisajes Culturales (Gipypac) de la Universidad del País Vasco está formado por investigadores de distintos departamentos que analizan la evolución de los paisajes a partir de registros arqueológicos principalmente.
- La Cátedra UNESCO Paisajes Culturales y Patrimonio de la Universidad del País Vasco es fruto de un convenio de colaboración entre la Administración General de la Comunidad Autónoma de Euskadi y la Universidad del País Vasco.
- La Cátedra UNESCO de Territorio y Medio Ambiente de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid atiende a la necesidad de investigar y desarrollar políticas en el sector público y privado en materia de medio ambiente y territorio, factores ambos estrechamente relacionados con los paisajes culturales.

LA GESTIÓN DE LOS PAISAJES CULTURALES EN EXTREMADURA

El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, integrado en la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, es el organismo encargado de la representación de la Comunidad Autónoma de Extremadura en el Plan Nacional de Paisaje Cultural.

La labor de catalogación iniciada con el Plan Nacional y basada en los condicionamientos teóricos aprobados conjuntamente entre el Ministerio y las Comunidades Autónomas, ha derivado en un programa de trabajo adaptado a las necesidades y particularidades de la región.

En la publicación *100 paisajes culturales en España*, editada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2015, se incluyeron los paisajes culturales extremeños de La Vera, Vegas Altas del Guadiana, Campiña Sur, Tajo Internacional y Plasencia y Valle del Jerte. Todos ellos conformaban una muestra representativa de paisajes de ambas provincias, Cáceres y Badajoz, algunos conocidos nacional e internacionalmente,



Figura 6. Mapa de paisajes culturales de Extremadura.

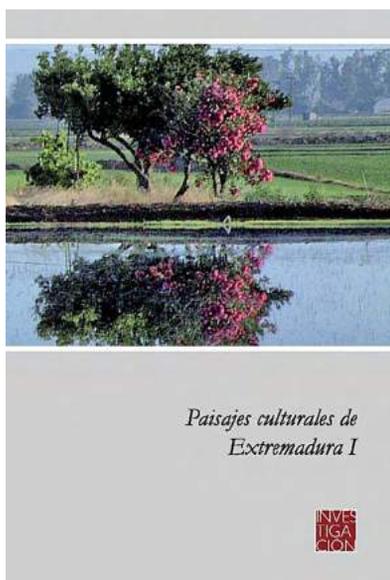


Figura 7. Portada de la publicación *Paisajes culturales de Extremadura I* (2016).

con actividades agrícolas destacadas, paisajes de frontera o poseedores de un importante legado histórico sustentado en un sustrato arqueológico cada vez más recuperado.

La identificación de los paisajes culturales extremeños dio como resultado una división del territorio respetuosa, en la mayoría de los casos, con las demarcaciones administrativas preexistentes. La coincidencia de algunos de estos paisajes con los actuales límites comarcales y la inclusión del Parque Natural Tajo Internacional como gran paisaje fronterizo dotaba a esa división de una necesaria base jurídica. Todo ello dio como resultado un total de veinticuatro paisajes culturales extremeños, ricos en su diversidad natural y patrimonial, evidencia de las diferencias entre el norte y el sur de la región, a veces coincidentes como resultado de políticas económicas del siglo XX y, otras veces, opuestos; paisajes áridos o fértiles, llanos o montañosos, de asentamientos o de paso.

La serie de monografías *Paisajes culturales de Extremadura*, iniciada en 2016 e incluida en la línea «Investigación» del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, pretende hacer una catalogación

de cada uno de esos paisajes inspirada en el modelo propuesto por el Plan Nacional de Paisaje Cultural. Estará formada por tres volúmenes en los que se analizarán tanto los conceptos de paisaje y territorio como distintos tipos de paisajes representados en Extremadura, además de realizar una catalogación más detallada de los veinticuatro paisajes culturales de Extremadura identificados previamente.

En el primer volumen publicado en 2016⁴ se examina el concepto de paisaje y su evolución a lo largo del tiempo, así como su vinculación con el territorio y cómo ambos se incluyen actualmente en la definición de patrimonio cultural. Este primer libro contiene además las fichas de catalogación de seis paisajes culturales extremeños: Campiña Sur, La Serena, La Vera, Tajo Internacional, Valle del Ambroz y Vegas Altas del Guadiana. El esquema seguido para el estudio de cada uno de esos paisajes se basa en una localización previa, en la que se enumeran los municipios incluidos, y una descripción dividida en tres partes: el patrimonio natural, el patrimonio cultural material y el inmaterial, todos ellos relacionados entre sí, transformados cada uno de ellos en función del otro.

Las grandes extensiones de dehesa o de cultivo que caracterizan diferentes zonas de la geografía extremeña son ejemplo de la transformación ejercida por la acción humana en el medio natural, ya sea por la deforestación paulatina del primitivo bosque Mediterráneo, en el primer caso, o por la intervención de políticas socioeconómicas a mediados del siglo XX, en el segundo. De igual modo, las técnicas constructivas que caracterizan la arquitectura defensiva medieval extremeña, como la tapia, o la arquitectura tradicional de pizarra en Las Hurdes o con elementos de granito en La Serena, muestran la adaptación del hombre al medio natural mediante el empleo de los recursos del entorno.

Al igual que el patrimonio material es expresión del entorno en el que se ubica, el inmaterial también surge como consecuencia de procesos vinculados al medio natural. Así la fiesta de los Escobazos de Jarandilla de la Vera surge como celebración del final de las labores agrícolas a mediados de diciembre y otras fiestas coincidentes con el Carnaval, como el Pero Palo de Villanueva de la Vera, conmemoran la llegada de la primavera, la floración de los campos y el consecuente regreso de la fertilidad de la tierra.

⁴ VV. AA., *Paisajes culturales de Extremadura I*, Mérida, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, 2016.



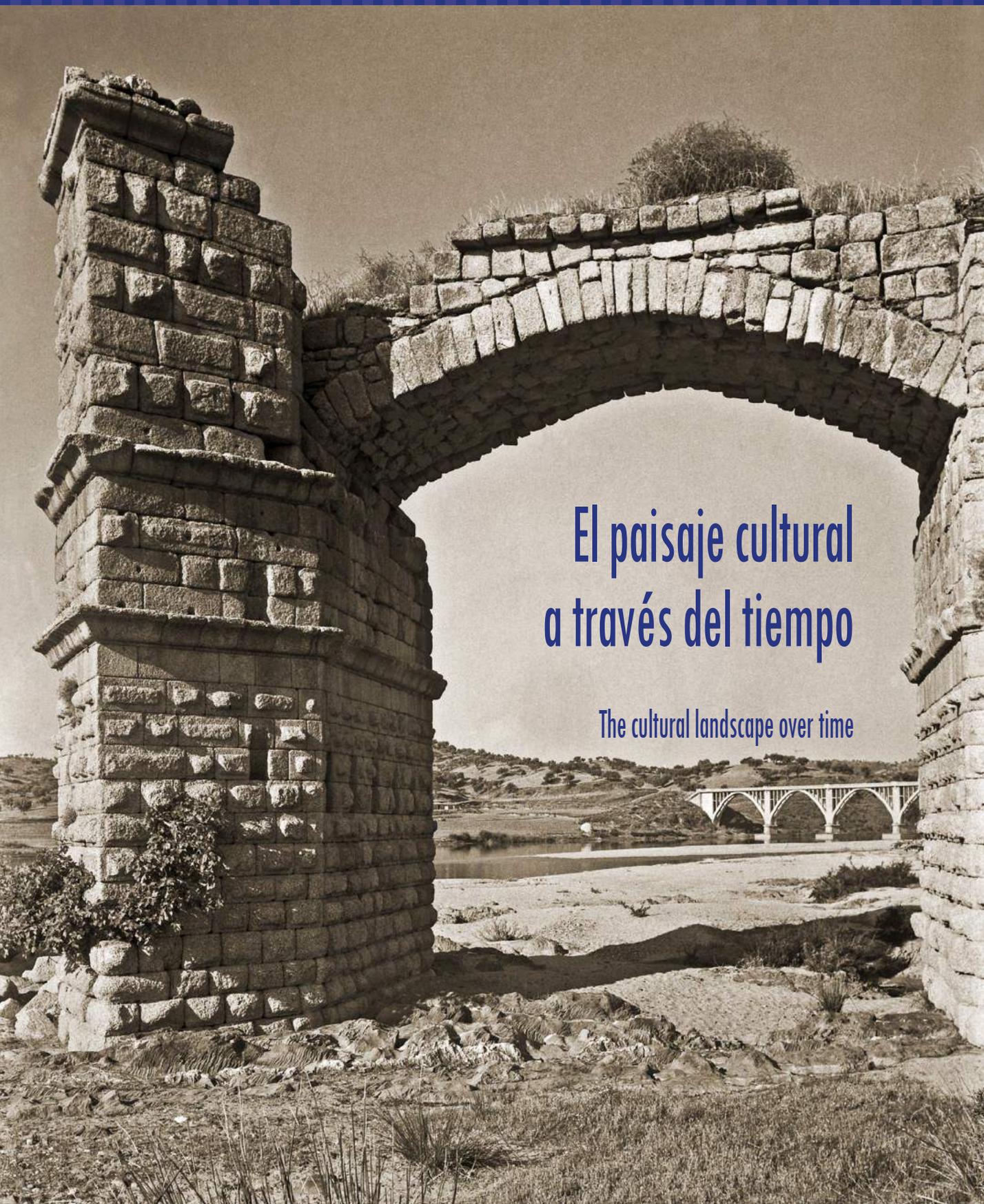
Figura 8. Vista desde el castillo de Medellín.

En la actualidad, Extremadura no posee un laboratorio u observatorio de paisajes culturales como sí ocurre en otras regiones del ámbito nacional e internacional. La necesidad de una institución que canalice los trabajos de investigación, difusión y catalogación de ese amplio patrimonio y la colaboración entre las distintas instituciones públicas y privadas es una necesidad en vista del interés generado y su progresiva inclusión en los planes de dinamización turística y de ordenación urbana.

Sección 2

El paisaje cultural a través del tiempo

The cultural landscape over time



Casas da Corte nas margens do rio: o Tejo como curso e paisagem

Luísa TRINDADE
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

RESUMO: O texto centra-se no conjunto de casas ou paços que, nos reinados de D. Manuel I e D. João III [1495-1557], constituíram o itinerário preferencial da corte, definindo, com poucas exceções, a geografia do poder nessa primeira metade de Quinhentos. A propósito dos Paços da Alcáçova, Santos-o-Velho, Ribeira, Xabregas, Almeirim, Muge ou Sintra, reflete-se em torno da forma como a “capitalidade” emergente obrigou a uma progressiva redefinição das práticas de itinerância seculares; as razões porque, apesar disso, a mobilidade da corte permaneceu inevitável e a consequente aposta numa multiplicidade de estruturas qualificadas que, em grande medida, encontraram no Rio Tejo — enquanto curso e paisagem — a sua razão de ser.

PALAVRAS-CHAVE: Rio Tejo; Paços; itinerância régia; Século XVI; História da Arte.

Casas de la Corte en las riberas del río: el Tajo como curso y paisaje

RESUMEN: El siguiente texto se centra en el conjunto de casas o palacios que, en los reinados de Manuel I y João III [1495-1557], constituyó el itinerario más favorecido de la corte, definiendo, con pocas excepciones, la geografía del poder en la primera mitad del siglo XVI. Basándose en los palacios de la Alcáçova, Santos, Ribeira, Xabregas, Almeirim, Muge o Sintra, se reflexiona sobre cómo la emergente “capitalidad” ha forzado una redefinición progresiva de las prácticas de itinerancia secular; las razones por las que, a pesar de ello, la movilidad de la corte seguía siendo inevitable; y la consiguiente necesidad de una multiplicidad de estructuras residenciales, situadas a lo largo del río Tajo, y valoradas como una ruta natural y un paisaje privilegiado.

PALABRAS CLAVE: Río Tajo; palacios; itinerancia real; siglo XVI; Historia del Arte.

Court houses on the riverbanks: the Tagus as course and landscape

ABSTRACT: The following text focuses on the set of houses or palaces that, in the reigns of Manuel I and João III [1495-1557], constituted the favoured itinerary of the court, defining, with few exceptions, the geography of power in the first half of the 16th century. Based on the palaces of the Alcáçova, Santos, Ribeira, Xabregas, Almeirim, Muge or Sintra, a reflection is made on how the emerging “capitality” has forced a progressive redefinition of secular itinerancy practices; the reasons why, despite this, the mobility of the court remained unavoidable; and the consequent need of a multiplicity of qualified residential structures, to a large extent, located along the River Tagus, valued as a natural route and a privileged landscape.

KEY WORDS: River Tagus; palaces; royal itinerancy; 16th century; History of Art.

Historiograficamente, a itinerância da corte medieval é um dado tão estabilizado quanto o que identifica o aparecimento e consolidação da capitalidade na Idade Moderna. De leitura muito menos linear é o longo século XVI, verdadeiro período de charneira quando analisado à luz dos referidos conceitos. É esse momento, ou parte dele, e sobretudo as concepções de corte e capital que nele se projetam, que aqui se questiona, a partir do mapa das residências régias, identificando, a par da continuidade de velhas práticas, o ensaio de novas tendências.

Em meados do século XIII, Afonso X, rei de Castela e avô de D. Dinis, afirma de forma categórica: a corte é o “logar do es el rei”¹. Duzentos e cinquenta anos depois, no decorrer do ano de 1513, D. Manuel I governa o reino a partir de quatro localidades diferentes: de Janeiro a Abril encontra-se em Évora, de Maio a Outubro oscila entre Lisboa e Sintra, para, finalmente, nos quatro meses seguintes, se fixar em Almeirim². Ou seja, para D. Manuel, “a nossa corte, [é ainda] em qualquer lugar que nós estivermos”³.

Corte entendida na acepção de espaço de decisão, onde os assuntos do reino, leves ou graves, são despachados pelo monarca. Sentado na sua cadeira, tendo de um lado o escrivão da puridade e do outro o vedor da fazenda, ambos de joelhos, como obriga o protocolo, acompanham-nos músicos e cantores. A descrição é de Damião de Góis e refere-se a D. Manuel. E todavia, o quadro assim descrito, pelo menos nas suas linhas gerais, quase pode sobrepor-se ao reproduzido na iluminura das Cantigas de Santa Maria⁴, inscrito num universo que, de novo, remete para Afonso X e para os meados do séc. XIII.

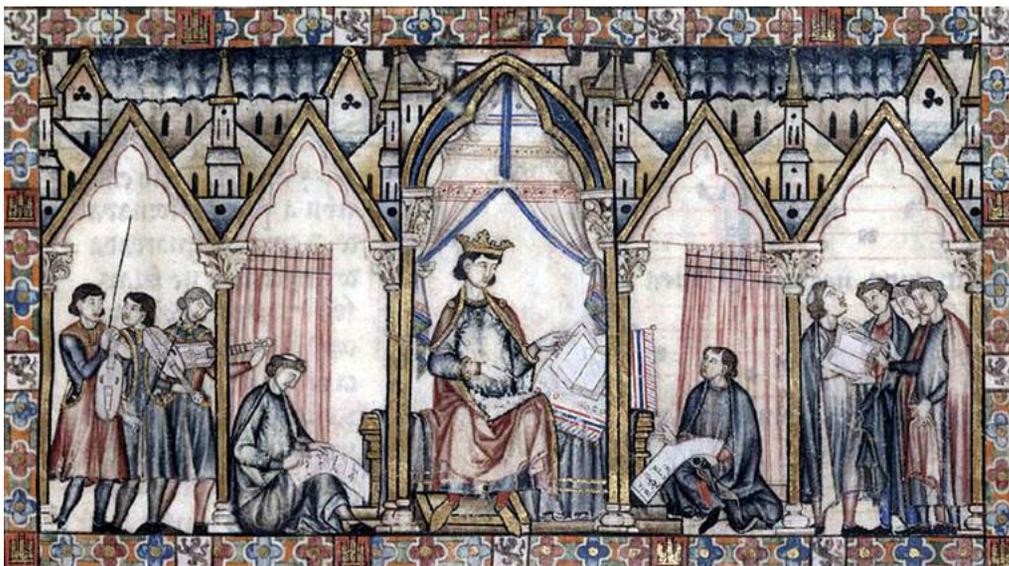


Figura 1. Afonso X, o Sábio, Cantigas de Santa Maria, século XIII, Prólogo do Códice Rico do Mosteiro do Escorial.

¹ A afirmação é feita nas *Siete Partidas*, obra normativa castelhana que muito influenciou a legislação medieval portuguesa. AFONSO X, Rei de Castela e Leão, *Las siete partidas del sabio Rey Don Alonso*, nuevamente glosadas por el licenciado Gregorio Lopez, Valladolid, Casa de Diego Fernandez de Cordova, 1587-1588, Liv. II, Tit. 9, lei 27.

² Todos os dados relativos aos itinerários de D. Manuel constam de COSTA, J., *D. Manuel I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, pp. 124-128 e 267-268.

³ *Ordenações Manuelinas*, nota de apresentação de Mário Júlio de Almeida Costa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, Livro I, Tit. XV, p. 113.

⁴ Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, século XIII, Prólogo do Códice Rico do Mosteiro do Escorial.

Não significa isto que em 250 anos nada tenha mudado. Pelo contrário. Em Quinhentos, Lisboa é já indiscutivelmente a “*cydade principall do reyno*”⁵, embora não ainda a capital. Esta, no sentido e origem etimológica de *caput*, cabeça do reino, é ainda, nestes inícios do século XVI e dando continuidade a um dos princípios fundamentais do pensamento jurídico medieval, identificada com a presença física do rei, a *regis potentia* ou os poderes do príncipe, como assinalou Rita Costa Gomes⁶. Razão por que a cabeça do reino, então designada por corte, é o lugar onde o rei, rodeado por aqueles que o coadjuvam no exercício das suas funções, se encontra. A máquina burocrática não é ainda tão pesada que não possa acompanhar as frequentes deslocações da corte. Por isso, quando o rei está em Almeirim, a Chancelaria e a Casa da Suplicação instalam-se em Santarém⁷.

Mas é já com D. Manuel que surgem os primeiros sintomas de viragem e de ensaio de novas práticas⁸. O rápido crescimento do Império torna a administração progressivamente mais complexa. São disso testemunho a Casa dos Contos, a Alfândega, a Casa da Mina, Guiné e Índia. Por isso, o rei deixa expresso no seu testamento que “para com mais certidão serem despachados e expedidos os negócios encomendamos que no Paço haja casa ordenada em que se ajuntem os deputados”⁹. Com D. João III a corte ganha peso: surge a Mesa de Consciência e Ordens, desdobram-se os tribunais. Ainda assim, a corte joanina continua a não ter sede fixa¹⁰: por razões várias, a permanência em Lisboa é disputada por outras cidades, Évora à cabeça, a ponto de o monarca ser por vezes apelidado de *João de Évora*¹¹. Itinerância que explica igualmente que grande parte da nobreza continue a residir nos seus senhorios, espalhados pelo reino¹². Deslocar-se à corte não significa ainda dirigir-se a um local preciso, inequívoca e antecipadamente identificado, onde compense erguer uma nova morada.

Progredindo no século, a aversão de D. Sebastião por Lisboa é bem conhecida, apesar dos incansáveis esforços da cidade para atrair e prender o monarca. Em vão.

Mas em finais de Quinhentos a especialização burocrática é já uma realidade inevitável, intensificada, aliás, pela progressiva diferenciação dos órgãos político-administrativos. Quando D. Manuel iniciou o seu reinado existia apenas um tribunal dependente do monarca. Um século depois, a máquina político-administrativa contava com quatro conselhos, três tribunais, uma junta e três organismos sediados fora do reino¹³. Como Romero de Magalhães sublinhou “... aos poucos a acumulação de papéis — processos, petições, decisões — vai tornando impraticável a mobilidade do Real Senhor”¹⁴. Lenta mas inexoravelmente, a corte cederá lugar à capital, sede permanente de todos os poderes: político, judicial, financeiro, comercial e cultural. Mesmo que o rei se ausente.

É parte desse processo que se pretende caracterizar, com um foco especial sobre o reinado de D. Manuel, ainda que com breves incursões no período em que D. João III governou, conjugando a informação

⁵ CORREIA, G., *Crónicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índice de José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências, 1992, 125.

⁶ GOMES, R., *A corte dos reis de Portugal nos finais da Idade Média*, Lisboa, Difel, 1995, pp. 9-10.

⁷ SENOS, N., *O Paço da Ribeira 1501 – 1581*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002, p.152.

⁸ COSTA, J. *opus cit.*, p. 125.

⁹ *Idem*, p. 153.

¹⁰ Sobre a itinerância da corte joanina, veja-se BUESCO, A., *D. João III*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005, pp. 235-244 e BRAGA, P., *D. João III*, Lisboa, Hugin, 2002, pp. 79-81.

¹¹ *Idem*, p. 156.

¹² CARDIM, P., “A corte régia e o alargamento da esfera privada”, Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História da Vida Privada em Portugal – A Idade Moderna*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, vol. II, p. 162.

¹³ SUBTIL, J., “A administração central da Coroa”, José Mattoso (dir.), Joaquim Romero de Magalhães (coord.), *História de Portugal – No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, vol. III, p. 79.

¹⁴ MAGALHÃES, J., “O enquadramento do espaço nacional”, José Mattoso (dir.), Joaquim Romero Magalhães (coord.). *História de Portugal – No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, vol. III, p. 55.

veiculada pelos itinerários régios com as estruturas materiais onde a corte se alojava, e perceber, através de ambos, os diferentes ritmos da mudança, mais do que o sentido, então muito previsível, quase mesmo inevitável.

A abordagem que se segue alicerça-se em três pontos considerados essenciais a um correto enquadramento do problema: a razão das deslocações; a diminuição do raio dessas mesmas deslocações no que se caracterizará como mobilidade de âmbito regional sob o efeito centrípeto de Lisboa; a mobilidade local no interior da própria cidade de Lisboa, expressa num conjunto de moradas ou casas da corte, de hierarquia difusa.

Entre a Idade Média e os inícios da Época Moderna, mudam as principais causas da itinerância, o que inevitavelmente se repercute no âmbito das deslocações. Definitivamente, não se trata já de consumir as rendas *in loco*, nem mesmo de controlar pessoalmente o território. Há questões políticas, religiosas e simbólicas, naturalmente, mas são cada vez mais pontuais, não constituindo um padrão.

A questão determinante parece ser sanitária: a fuga à peste em primeiro lugar, às epidemias que tão insistentemente assolaram o reino nas últimas décadas do século XV e primeiras do século seguinte, Lisboa, sobretudo, pelo vaivém de um porto cada vez mais internacional. 1505, 1510 e 1521 foram anos de surtos particularmente agressivos, o último dos quais vitimando o próprio rei. No reinado seguinte, às vagas pestíferas que obrigaram a corte a passar em Évora parte substancial do ano de 1524 e a regressar a essa mesma cidade várias vezes entre 1525 e 1529, juntou-se o sismo de 1531 cuja intensidade causou graves danos em todo o Vale do Tejo, com destaque para Lisboa¹⁵, danos que, em parte, justificarão a estadia do monarca na cidade alentejana de forma quase ininterrupta entre 1531 e 1537.

Se no âmbito da análise do processo de “construção” da capitalidade utilizarmos os ritmos de estadia da corte em Lisboa, ou fora dela, como indicador— como parece natural — não podemos deixar de ter presente o efeito de distorção que estes factores coercivos e, como tal, alheios à vontade do rei, necessariamente representam. Com efeito, as questões sanitárias foram determinantes, funcionando como contracorrente ao processo político que seguia o seu curso, no sentido da estabilização dos órgãos da governação e com eles do monarca. Qualquer surto de peste teria sempre repercussões graves, sobretudo numa cidade como Lisboa, de dimensão, densidade populacional e mobilidade de gentes sem paralelo no Portugal quinhentista. Não por acaso, os governos de D. João II e D. Manuel foram atravessados por uma preocupação comum: a de melhorar as condições sanitárias da cidade, fosse através da construção de canos de recolha de águas, do erguer de fontes e chafarizes, do ordenamento do sistema de despejos e recolha de lixos, do calçamento das principais artérias ou da modernização da assistência médica, exemplarmente materializada no Hospital Real de Todos os Santos¹⁶. Apesar disso, a dificuldade em

¹⁵ De acordo com testemunhos da época, o Paço da Ribeira, a Torre e o mosteiro de Belém, os Estaus, o Hospital Real, o Convento de S. Domingos ou a Igreja de Nossa Senhora da Escada, foram alguns dos edifícios de Lisboa danificados, ainda que em grau diverso, pelo sismo ocorrido a 26 de Janeiro de 1531. Nossa Senhora da Escada, por exemplo, ficou em ruínas, as naves de S. Domingos abriram em toda a sua altura, caindo parcialmente, ao passo que a torre de Belém ou o Mosteiro de Santa Maria se limitaram a abrir brechas. Dos estragos verificados na habitação corrente destaca-se a queda das varandas dos edifícios da Rua Nova e a ruína de inúmeras casas na Rua do Forno. Na Miscelânea, Garcia de Resende conta como “... pedras se viam rachadas, e em pedaços quebradas, e coisas de muitas sortes, quanto mais rijas, mais fortes, tanto mais despedaçadas”. Sobre o sismo e as destruições causadas, veja-se DIAS, J. “Principais sismos em Portugal, anteriores ao de 1755”. 1755: *O grande Terramoto de Lisboa, Descrição*, Lisboa, FLAD e Público, 2005, vol. I.; TERRA, J., “De João de Barros a Jerónimo Cardoso. O terramoto de Lisboa de 1531”, *Arquivo do Centro Cultural Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, ano XXIII. HENRIQUES, M.; MOUZINHO, M. FERRÃO, N., *Sismicidade em Portugal: o Sismo de 26 de Janeiro de 1531*, Lisboa, Comissão para o Catálogo Sísmico Nacional, 1988.

¹⁶ Sobre estes vários aspetos veja-se CARITA, H., *Lisboa Manuelina e a formação de modelos urbanísticos da Época Moderna (1495-1521)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999; GONÇALVES, I., “Uma realização urbanística medieval: o calçamento da Rua Nova de Lisboa”, *Um olhar sobre a cidade medieval*, Cascais, Patrimonia, 1996; TRINDADE, L. “A água nas cidades portuguesas entre os séculos XIV e XVI: a mudança de paradigma” Lozano Bartolozzi, M^a M. y Méndez Hernán, V., (coord. y ed.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 375-376; MENDONÇA, M., “A reforma da saúde no reinado de D. Manuel,” *1^{as} Jornadas de História do Direito Hispânico: Actas*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 2004, pp. 221–241; *Hospital Real de Todos-os-Santos. 500 anos. Catálogo*, Lisboa, Câmara Municipal, 1993.

debelar a peste ou os danos causados por outras catástrofes naturais surgem como os factores que mais diretamente explicam as longas temporadas de ausência da corte de Lisboa, aspeto particularmente evidente no reinado de D. Manuel: em 26 anos de governo, a corte foi literalmente obrigada a fugir de Lisboa entre 1506 e 1510 e, novamente, entre 1519 e 1520, um afastamento compulsivo de mais de seis anos¹⁷, em ambos os casos coincidindo rigorosamente com período de escalada e persistência da epidemia. Da mesma forma, a estadia praticamente ininterrupta de D. João III em Évora, ao longo da década de 30, não pode ser dissociada do impacto do terramoto de 1531, como já referido.

Assim, mais do que nestas ausências forçadas, será pois no âmbito das deslocações voluntárias que poderá compreender-se o verdadeiro padrão da mobilidade régia.

De curta duração e sazonalidade marcada, a procura de um clima ameno e o gosto pela prática cinegética foram, sem dúvida, os motivos que mais pesaram nas decisões régias. Ou, em bom rigor, continuaram a pesar, já que qualquer deles se inscreve numa longa tradição. Sintra, a partir de D. Dinis e das obras que adaptaram o velho paço islâmico, tornou-se cada vez mais procurada como refúgio para os rigores do estio. No período aqui em análise, concretamente entre 1499 e 1505, a corte deslocou-se para aí todos os verões¹⁸, por mais do que uma vez e por períodos de um ou dois meses seguidos, ocupando o paço que, em função dessa mesma preferência, era então objecto de uma primeira grande campanha de obras¹⁹. À atração do clima e atributos paisagísticos, “jardim do paraíso terreal” nas palavras de Gil Vicente²⁰, acrescia o facto da serra ser particularmente adequada para a prática da montaria. A caça, com efeito, associando a destreza física e o engenho à arte de bem cavalgar e ao manejo de diferentes armas, constituía parte fundamental da educação da aristocracia, sendo os príncipes, juntamente como os jovens da sua criação, iniciados nesta prática desde cedo²¹.

Ao longo de toda a Idade Média os reis reservaram para si as melhores terras, florestas e charnecas ricas em espécies várias, fosse para montaria, fosse para caça às aves. Nesse território, denominado como Coutada Velha e grosso modo coincidente com a faixa litorânea entre Coimbra e Setúbal²² existia uma rede densa de residências régias ou paços — não necessariamente estruturas qualificadas — que os monarcas usavam sazonalmente em estadias curtas²³. Em 1498, D. Manuel reduz significativamente a coutada cuja área desenha, a partir de então, um círculo em torno de Lisboa²⁴.

¹⁷ COSTA, J., *opus cit.*, pp. 124-128 e 267-268. Entre 1506 e 1510, a corte desloca-se erráticamente entre Tomar, Coimbra, Abrantes, Almeirim, Alcochete, Setúbal, Alcácer e Évora.

¹⁸ *Idem*, p. 267.

¹⁹ SILVA, J., *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1995, pp. 217-219.

²⁰ VICENTE, G., *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1984, vol. 2, p. 286.

²¹ Sobre a importância da caça veja-se, COELHO, M.; RILEY, C., “Sobre a caça medieval”, *Estudos Medievais*, Porto, Secretaria de Estado da Cultura, 9, 1988.

²² A extensão e os limites da Coutada Velha do Rei foram incluídas no título “Do Monteiro Moor, e cousas que a seu officio pertencem” das *Ordenações Afonsinas*, Livro I, tit. LXVII, consultado em <http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/afonsinas/>, Agosto de 2016. Sobre a Coutada Velha veja-se DEVY-VARETA, N., “Para uma geografia histórica da floresta portuguesa: as matas medievais e a Coutada Velha do Rei”, *Revista da Faculdade de Letras - Geografia*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1985, I Série, vol. I, pp. 47-67.

²³ Os movimentos da corte medieval e a sua relação com o espaço, geográfico e construído, foram particularmente estudados por Rita Costa Gomes, seja na obra já diversas vezes citada *A corte dos reis de Portugal nos finais da Idade Média*, pp. 241-285, seja no texto intitulado “Monarquia e território: residências reais portuguesas, séculos XIV a XVI”, *Lugares de Poder, Europa, séculos XV a XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 85-105.

²⁴ O desaparecimento progressivo da caça grossa (em função da chamada caça defensiva, praticada pelas populações para protecção das culturas) e, sobretudo, as queixas apresentadas pelos concelhos em cortes denunciando a crescente dificuldade de abastecimento de madeira e lenha numa época em que a superfície arborizada diminuía drasticamente, são os dois principais factores que explicam os descoutamentos de D. Manuel. DEVY-VARETA, N., “Para uma geografia histórica da floresta portuguesa: do declínio das matas medievais à política florestal do renascimento (séc. XV e XVI)”, 1986, pp. 21-23.

Mas mesmo neste espaço restrito deteta-se uma nova tendência: as localidades interiores, como Benfica, Belas, Frielas ou Lumiar, são progressivamente esquecidas pelos monarcas, sendo os velhos paços aí existentes aforados a membros da nobreza²⁵. Sintra constitui a única grande exceção. Em compensação, o Tejo torna-se o grande protagonista: Santarém, Salvaterra, Muge e, sobretudo, Almeirim, são as principais moradas da realeza nesse fertilíssimo vale do Tejo. Ao potencial cinegético e à riqueza dos campos, capaz de abastecer toda a corte, junta-se a amenidade do sítio e a pureza dos ares. Sem esquecer, naturalmente, a agilidade proporcionada pelo rio enquanto estrada natural. Acresce, nesta época, um factor que embora não totalmente novo se torna decisivo: a qualidade das vistas, matéria convocada repetida e insistentemente pelos humanistas como um valor essencial²⁶. É essa nova abertura à natureza, ao fruir do cenário natural envolvente, que explica em parte a dimensão da aposta em todo o eixo ribeirinho, num arco que de Belém se estende a Xabregas, passando por Santos-o-Velho e pela Ribeira. No mapa de deslocações frequentes da corte portuguesa, em grande parte herdado dos séculos anteriores e agora reconfigurado, este é verdadeiramente o circuito que mais vincadamente caracterizará a geografia do poder da corte manuelina. Fora desta mancha, só Évora constitui uma alternativa²⁷.

Em síntese, se a corte portuguesa da primeira metade de Quinhentos mantém um elevado grau de mobilidade, o âmbito das deslocações reduz-se significativamente e os destinos tornam-se mais previsíveis, quase codificados. Circunscrevem-se cada vez mais ao aro de Lisboa no que pode ser explicado pelo efeito centrípeto da cidade onde progressivamente se vão sediando os organismos administrativos.

O que é talvez a principal constatação da leitura possível perante o ainda incompleto estudo dos itinerários régios: o efeito centrípeto de Lisboa, a par de uma ainda incapacidade de verdadeiramente fixar a corte. A um segundo nível, a esta mobilidade regional soma-se uma outra, de âmbito local, no interior da própria cidade de Lisboa.

Qualquer das constatações pode ser verificada no reinado de D. Manuel, sobretudo a partir do cruzamento das deslocações da corte com o investimento realizado nas residências onde aquela se alojava.

Foi já referido como D. Manuel terá sido o mais lisboeta dos monarcas portugueses do século XVI, ainda que nunca com carácter exclusivo: nos primeiros dez anos de reinado, a base governativa alternou entre Lisboa e Sintra; nos últimos 10 anos, enquanto a preferência por Lisboa se mantém, Sintra, é pelo contrário, substituída por Almeirim. Mas o padrão mantém-se: associa-se à base e cabeça do reino, Lisboa, duas vilas próximas, para as obrigatórias deslocações sazonais, ditadas pelo ritmo das estações. Só entre 1519 e 1520, Évora, até aí apenas pontualmente visitada pelo monarca, embora ocasionalmente com estadas de vários meses, ganha estatuto de residência-base.

No âmbito do padrão de mobilidade regional, agora em grande medida circunscrito ao Vale do Tejo, torna-se interessante estreitar o horizonte da análise para, de uma forma mais circunstanciada, poder captar-se o significado que algumas destas moradas régias tiveram na vida da corte. O paço de Almeirim é um caso paradoxal, se tivermos em conta o intenso uso de que foi alvo nos séculos XV e XVI²⁸ e o pouco — quase nada na realidade — que dele se sabe.

²⁵ GOMES, R., *opus cit.*, 1998, p. 85-105. O Paço de Belas é disso exemplo, passando para as mãos de D. Rodrigo Afonso d'Atouguia. PONTE, T., *Estruturas residenciais dos Condes de Pombeiro: o Paço de Belas*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2013, (texto policopiado).

²⁶ HOLANDA, F., *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte (manuscrito de 1571, 1ª ed. de 1879), pp. 21-22.

²⁷ Ao longo dos 26 anos de reinado, D. Manuel terá passado um total de pouco mais de 3 anos na cidade de Évora, com destaque para os seguintes períodos: em 1497, a partir de Fevereiro e até ao final do ano, de Novembro de 1512 a Abril de 1513 e de Junho de 1519 a Janeiro de 1521. COSTA, J., *opus cit.*, pp. 125-126.

²⁸ De acordo com Rita Costa Gomes, "Almeirim constituiu, durante a primeira metade do século XV, uma residência predilecta dos monarcas, uma vez que foi a terceira localidade mais visitada por D. João I e D. Duarte, logo a seguir a Lisboa e Santarém". GOMES, R., *opus cit.*, 1995, p. 271. Com D. João II o Paço de Almeirim continuou a ser intensamente usado, contabilizando-se apenas 3 anos de ausência no decorrer de todo o reinado.

Vimos já como a preferência pelo Vale do Tejo remontava ao século XIII, sendo muitos os locais em que os monarcas portugueses foram erguendo moradas sazonais, como em Santarém, Salvaterra de Magos, Benavente, Valada ou Almeirim. De todas, porém, esta última, com um paço edificado por D. João I a partir de 1411²⁹, é a que parece exercer maior atração junto da corte no decorrer de Quinhentos, o que se explica, em primeiro lugar, pelas suas características físicas e climatéricas mas também, porventura, pelo afastamento a que Santarém é votada³⁰ após a morte trágica do príncipe herdeiro, D. Afonso, ocorrida em 1491.

Com D. Manuel, as estadias em Almeirim são uma constante, especialmente na última década do seu reinado. No cômputo geral, aliás, pode dizer-se que a permanência da corte na vila apenas é ultrapassada pelo tempo que a mesma passa em Lisboa, o que justifica a campanha de obras de modernização e ampliação realizada entre os anos de 1510 e 1515³¹, suficientemente importante, de resto, para Gaspar Correia atribuir a construção dos Paços ao monarca³². É pois já para esse paço atualizado que a corte se desloca, em 1518, imediatamente a seguir ao terceiro casamento do rei, com D. Leonor de Áustria. Aí permanece todo o inverno, segundo Damião de Góis “em grandes festas de touros, canas e serões e outros passatempos”³³.

Mas a sua importância não se cinge ao reinado de D. Manuel. Com D. João III Almeirim atinge um dos pontos mais altos da sua existência enquanto morada régia, constituindo, a par de Évora, o cerne da sua geografia de poder. O monarca considera-a o “lugar mais apropriado”³⁴ para celebrar o casamento por procuração da infanta sua irmã, D. Isabel, com o imperador Carlos V, cerimónia realizada no dia 1 de novembro de 1525, na sala grande do paço, “armada de riquíssima tapeçaria de ouro e seda com um dossel de brocado de pêlo rico no topo”³⁵. A mesma sala onde, no ano seguinte, “com grande estado”³⁶, seria batizado D. Afonso, príncipe herdeiro. Com o terramoto de 1531, que Garcia de Resende relata ter sido particularmente sentido na vila³⁷, o paço sofre danos consideráveis. As obras que se seguem terão ficado a cargo de Pedro de Arruda, substituído após a sua morte ocorrida em 1543, por seu irmão, Miguel de Arruda³⁸.

Tudo indica que por essa altura as obras de recuperação estariam já terminadas, uma vez que aí se realiza novo casamento da casa real, agora entre a Infanta D. Maria e Filipe, filho de Carlos V e príncipe das Astúrias, festas que “com grande pompa”, tiveram por fundo os “panos da tomada da Índia”³⁹. Em 1544, apenas um ano depois, dá-se um outro acontecimento de enorme significado: o príncipe D. João, pai de D. Sebastião, é jurado herdeiro do trono. Pela muita afluência às cortes que então se realizavam no Paço, o monarca terá mandado erguer uma grande sala de madeira no laranjal contíguo⁴⁰. Se o teor dos

²⁹ Sobre o Paço de Almeirim, veja-se CUSTÓDIO, J. *Almeirim: cronologia*, Almeirim, Câmara Municipal, 2008.

³⁰ No discurso escrito por Cataldo Sículo para ser lido por ocasião da primeira visita de D. Maria a Santarém, o humanista interroga-se sobre a razão que leva o casal real a não residir ou mesmo visitar frequentemente a cidade. COSTA, J. *opus cit.* pp. 125-126.

³¹ CUSTÓDIO, J. *opus cit.*, p. 35.

³² CORREIA, G., *opus cit.*, p. 175.

³³ BUESCU, A. *opus cit.*, p. 78.

³⁴ ANDRADA, F., *Crónica de D. João III*, introdução e revisão de Manuel Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1976, cap. 76.

³⁵ Todo o paço, aliás, câmaras e casas, guarda-roupa do monarca e casas da rainha, se vestiram de tapeçarias e brocados para o evento. BUESCU, A. *opus cit.*, p. 159.

³⁶ CORREIA, G., *opus cit.*, p. 227.

³⁷ “Gretas, buracos fazia / a terra, e se abriu, / água e areia saía / que a enxofre fedia / isto em Almeirim se viu.” RESENDE, G., *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda (reimpressão fac-similada conforme a de 1798), 1991, p. 379.

³⁸ CUSTÓDIO, J., *opus cit.*, p. 41. Pedro de Arruda tinha, desde 1526 e por nomeação régia, o cargo de “mestre das obras de pedraria e alvenaria dos Paços da vila de Santarém”. VITERBO, J., *ob. cit.*, vol. I, p. 74-75.

³⁹ BUESCU, A., *opus cit.*, pp. 272.

⁴⁰ CUSTÓDIO, J., *opus cit.*, p. 5. Sobre a tradição de construção de grandes estruturas de madeira no decorrer dos séculos XV e XVI, associadas a grandes eventos, veja-se SILVA, J. “Arquitetura em madeira na Expansão portuguesa”, *A Arquitetura Militar na Expansão Portuguesa*, Porto, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 27-29.

acontecimentos diz alguma coisa a propósito dos espaços em que ocorrem, então Almeirim terá de ocupar um lugar central na hierarquia das casas da corte, escolhida como foi para alguns dos eventos mais icónicos da política manuelina e, sobretudo, joanina.

Apesar de tudo isto, é muito pouco aquilo que hoje se consegue apurar da sua estrutura, do seu partido geral⁴¹. Embora frequentes nas crónicas, as referências aos diferentes espaços do palácio são dispersas e demasiado vagas: a sala grande, a sala velha cuja escada levava ao terreiro⁴², a varanda e escada dos casarões ou as casas da torre⁴³, a guarda-roupa do rei, câmaras várias ou a capela, a partir de cuja tribuna o rei assistia à missa⁴⁴. Conhece-se apenas uma descrição sumária, embora valiosíssima, incluída num tombo redigido no reinado de D. Afonso V, ou seja, muito anterior às importantes remodelações manuelinas: “... fundou o boo rey [D. João I] suas casas de pousadotória dentro da terra da vala que he huu grande e nobre asentamento de paaços segundo dam delo testemunho seos edificios com grandes salas camaras rretretes varandas e outras muytas casas nos sobrados e terreas. E doos paaços com crastas dentro bem poboradas de lorangeiras e outras aruores. E arredor dos paaços huu grande cercoyto de casas E fora do asentamento dos paaços outras casas arredor Todas propreas delrey [...] Outrosy dentro no asentamento dos paaços hua capeela situada em honrra da Senhora sancta maria...”⁴⁵. Vinhas, pomares, palmeiras e um cerrado rodeavam o Paço de Almeirim.



Figura 2. Paço de Almeirim (pormenor de painel de azulejos), século XVIII, Lisboa, Mosteiro de S. Vicente de Fora (portaria).

As duas únicas representações conhecidas do Paço são muito posteriores aos séculos XV e XVI: um pequeno esboço assinalando a posição do paço no Mapa das Chãs de Almeirim, de 1632; uma outra, mais detalhada, integra um painel de azulejos da portaria do Mosteiro de S. Vicente de Fora, datando já da primeira metade do século XVIII⁴⁶. Em comum, evocam um conjunto de corpos entre os quais sobressai uma torre: a mesma que Pedro Matela referia em 1511 ou que, escassos anos depois, em 1516, D. Gastão Coutinho mencionava numa trova para o cancionero⁴⁷.

⁴¹ Aos danos causados pelo terramoto de 1755, juntaram-se, já no século XIX, os resultantes do saque e incêndio a que foi sujeito, na sequência da derrota dos absolutistas. Ficaram apenas as ruínas do pórtico principal, destruídas em Setembro de 1889. VERMELHO, A., *Almeirim (Velharias desta Vila tão mui nobre)*, Almeirim, Serviços Culturais da Casa do Povo, 1959, p. 20.

⁴² CORREIA, G., *opus cit.*, p. 126.

⁴³ Trata-se de uma brevíssima descrição enviada ao monarca por Pedro Matela, cavaleiro da casa real e contador em Santarém, em abril de 1511, sobre as obras que então decorriam: “Outro sy Senhor as obras d’almeirim vam em boom pomto e a varanda e escada dos casaroes sam ja acabadas [...] e as casas todas da tore homde pousava ho marques sam ja acabadas de pymtar — as que vosa alteza mandou — e estam muy bem pintadas e aguora se ham de vyrem aa guardaroupa de vosa alteza”. ANTT, *Corpo Cronológico*, Parte I, mç 10, nº 26, publicado por BILOU, F., *Património Artístico no Alentejo Central. Obras, mestres e mecenas, 1516-1604*, Lisboa, Edições Colibri, 2016, p. 93.

⁴⁴ BUESCO, A., *opus cit.*, pp. 267.

⁴⁵ *Idem*, p. 18. O documento pertence ao acervo do ANTT, Núcleo Antigo, nº 335, fol. 103, microf. 6189. Foi transcrito por VERMELHO, J., *opus cit.* p. 18. Embora o responsável pela construção do Paço permaneça uma incógnita, conhecem-se alguns nomes de mestres de obras que aí trabalharam no decorrer do século XV: Nuno Velho, em torno de 1433, Vicente Anes, em 1453 e Gil Vicente, em 1486. VITERBO, F., *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Fac símile da edição de 1899 da Biblioteca da INCM), vol. III, 1988, respetivamente pp. 171-172, 231-232 e 179. Para os arquitetos que ali interviriam no século XVI (Pedro Nunes, Filipe Terzi, Juan de Herrera, Baltasar Álvares, Simão Dias ou António Pires) veja-se, CUSTÓDIO, J., *opus cit.*

⁴⁶ Integra o documento intitulado *Limites das Chãs de Almeirim. Carta do Monteiro-mor a Filipe III de Portugal sobre as chãs e coutadas*, 1632, Biblioteca da Ajuda.

⁴⁷ CUSTÓDIO, J., *opus cit.*, p. 36.

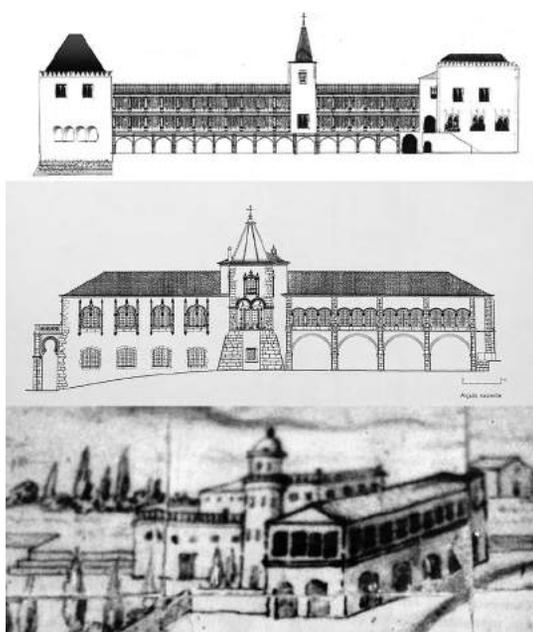


Figura 3. Paços da Ribeira de Lisboa, de Évora e Almeirim, respetivamente, desenho de reconstrução do alçado nascente (2ª fase) retirado de PEREIRA, P. *A Fábrica Medieval - Conceção e Construção da Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*, 2011, 2º vol., p. 894; desenho do alçado nascente da Galeria das Damas, retirado de SILVA, J., *Paços Medievais Portugueses*, 1995, p. 325 e pormenor de painel de azulejos setecentista do Mosteiro de S. Vicente de Fora, em Lisboa.

Desta última representação, de valor relativo face à inexistência de fontes comparativas, sobressai um conjunto de volumes recuado, com a torre e uma grande varanda aberta sobre o jardim cercado, certamente o cerrado que a descrição quatrocentista menciona. Lateralmente, e com o lado maior virado ao rio, ergue-se um vasto edifício cuja volumetria e partido — arcada térrea e piso nobre profusamente rasgado — não pode deixar de lembrar dois dos mais emblemáticos espaços civis erguidos por D. Manuel: a ala perpendicular ao Tejo do Paço da Ribeira, em Lisboa, e os novos corpos erguidos no paço de Évora, no convento de S. Francisco, de que subsiste apenas a Galeria das Damas.

A multiplicação de moradas régias num âmbito geográfico limitado ganha expressão quando, a escassa distância de Almeirim, D. Manuel promove uma profunda campanha de obras numa outra estrutura residencial que igualmente remontava ao século XIV⁴⁸: o Paço da Ribeira de Muge, atualmente em estado irreversível de destruição. A carta de quitação que, em 1517, D. Manuel passa a Diogo Rodriguez, escudeiro e almoxarife dos paços da Ribeira de Muge, dá a conhecer as verbas despendidas e os materiais utilizados na reforma

da residência, cujo grosso terá ocorrido entre 1512 e 1514⁴⁹. Transformações de monta, sem dúvida, justificando que Damião de Góis assuma que D. Manuel “fez de novo os Paços da Ribeira de Muja”⁵⁰. Apesar do detalhe que caracteriza a descrição, por exemplo ao nível da qualidade e quantidade das matérias primas usadas — 666 peças de bordos, 95 dúzias de tabuado de castanho, 10 carros de terçados, 4 carros de pontes, 15 carregos de vigas, 215 peças de couceiras, mais de 4000 carros de tabuado de pinho da Flandres e madeira de toda a sorte ou 3.000 milheiros de azulejos —, o documento é totalmente omissivo no que toca à estrutura do paço. É hoje difícil, sobretudo na ausência de um estudo rigoroso dos vestígios ainda existentes, ter uma noção exata da amplitude e soluções arquitectónicas que a campanha manuelina terá acrescentado às várias “casas” mencionadas em meados do século XV, entre as quais uma sala térrea e “uma crasta com árvores”⁵¹, porventura correspondente ao terreiro ou “recebimento” em torno do qual as diferentes alas quinhentistas viriam a organizar-se, como parece hoje entrever-se da ruína. Já para os interiores, todavia, o documento revela-se bem mais rico, permitindo entrever uma morada

⁴⁸ GOMES, R., *opus cit.*, pp. 269-270.

⁴⁹ No cômputo geral, as verbas gastas na reforma do Paço atingiram os 3:343:805 reais. Chancelaria de D. Manuel, liv. 9º, fl. 26v; liv. 6º de Místicos, fl. 147, publicado em *Archivo Historico Portuguez*, dir. Braamcamp Freire, A.; Pessanha, J., Lisboa, 1903-1916, vol. 1, p. 448.

⁵⁰ GOIS, D., *Chronica do Felicissimo Rei Dom Emanuel*, Lisboa, em casa de Francisco Correa, 1566-1567, parte IV, fl. 109v, acessível em BND, <http://purl.pt/14704>, agosto de 2016. Góis atribui à “muita caça e montaria” existente na Ribeira de Muge (onde, num cercado contíguo ao paço, eram criadas as águas do rei, GOMES, R., *opus cit.*, p. 270) a principal razão para o investimento régio.

⁵¹ GOMES, R., *opus cit.*, p. 270.

régia apetrechada de todas as comodidades necessárias, pois nela o monarca mandou pôr “tapaçarias, alcatifas, colchões, leitos de Frandez com seus paramentos, travesseiros, almofadas, outra muita roupa de camas, cofre de Frandez, arquibancos, mesas de gonços, cadeiras de espaldas, livros, cousas de capela, de serviço de mesas, cozinha, e de estrebaria, e de montear, e outras muitas cousas...”⁵².



Figura 4. Ruínas do Paço da Ribeira de Muge.

Foi já sublinhado como, no reinado de D. Manuel, esta mobilidade regional funcionou em paralelo com a estadia da corte na própria cidade de Lisboa, definindo um padrão caracterizado por dois níveis de duração variável: a estadia base, em Lisboa, e a estadia sazonal, em Sintra, Almeirim ou Muge, preferencialmente. Importa agora compreender qual o quadro-tipo no interior da própria cidade de Lisboa.

A impressão base é a de que a mobilidade se mantém em torno de um conjunto de moradas, sem que alguma detenha verdadeira exclusividade. Nem mesmo o Paço da Ribeira. No aro peri-urbano e respondendo ao apelo do eixo ribeirinho, D. Manuel adquiriu, logo em 1497, o Paço de Santos-o-Velho⁵³. Foi aí, nas margens do rio, nesse paço que algumas décadas depois Damião de Góis descreve como obra vastíssima, magnífica e muito bela⁵⁴, que decorreram as cerimónias do seu casamento com Dona Isabel, filha dos Reis Católicos. Paço que seria utilizado pelo monarca ao longo de todo o seu reinado e, como tal, renovado sob as ordens de João de Castilho, que se sabe ter sido o responsável pela construção da varanda bem como de outras “cousas meudas que fez nos ditos paços” — portais, janelas e corregimento do jardim⁵⁵. Longe da agitação da Ribeira, mas com uma situação igualmente privilegiada, testemunhos

⁵² *Archivo Historico Portuguez*, p. 448. Em 1514 faz-se referência detalhada a três alcatifas de Castela que “Diogo Rodrigues almoxarife dos Paços da Ribeira de Muja recebeu de Rui Leite tesoureiro da casa del rei nosso senhor [...] a saber: uma delas de vinte e cinco palmos que foi avaliada em três mil e seiscentos réis e outra de vinte palmos que foi avaliada em dois mil e oitocentos réis e outra de doze palmos que foi avaliada em mil e quinhentos réis as quais alcatifas são de Castela as quais coisas lhe foram entregues por Duarte Fernandes reposteiro do dito senhor...”. Publicado por TOMÉ, S., *500 Anos da conclusão do Paço Real da Ribeira de Muge*, acessível em <http://embuscadopatrimonio.blogspot.pt/>, agosto de 2016.

⁵³ Tratava-se do antigo convento de Santos, pertencente às viúvas e filhas dos cavaleiros de Santiago, deixado vago em 1490, quando as comendadeiras se mudaram para o novo convento. Devoluto, o edifício é então aforado a Fernão Lourenço (por 2700 cruzados por ano) com quem D. Manuel negocia a posse. CARITA, H., *Le Palais de Santos*, Editions Chandeigne / Quetzal, 1995, pp. 12-13.

⁵⁴ GÓIS, D., *Descrição da cidade de Lisboa*, Tradução do texto latino, introdução e notas de José da Felicidade Alves, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, p.46.

⁵⁵ VITERBO, J., *opus cit.*, vol. I, p.191. Tratando-se de um elenco das obras realizadas até 1533 por João de Castilho, não é referida a data desta ou de qualquer outra campanha.

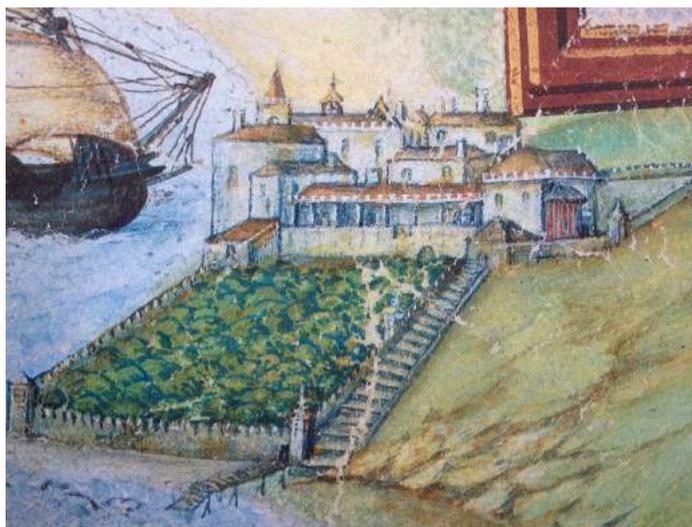


Figura 5. Palácio de Santos-o-Velho (pormenor de vista panorâmica de Lisboa), António de Holanda e Simão Bening, 1530-1534, *Genealogia dos Reis de Portugal*, fl. 8, Londres, British Museum.

coevos relatam que nele, o monarca despachava “numa casa de madeira, na parte do cais posta sobre a água”⁵⁶.

Mais a ocidente, e dando continuidade a uma solução de morada desde sempre usada pelos monarcas, D. Manuel previu um outro aposento régio, no Mosteiro de Santa Maria de Belém, erguido sobre a praia e entregue aos Jerónimos. Embora não se saiba exatamente em que fase, se logo no arranque das obras, em 1496 como defen- de Rafael Moreira⁵⁷, se já na segunda década de Quinhentos, como é mais frequente-

mente aceite, o complexo programa arquitectónico incluía uma aposentadoria régia, que ocupava o piso alto do amplo claustro⁵⁸. Não parece estranho, afinal, que o rei reservasse um lugar para si num dos cenários mais fortemente implicados na construção da imagética manuelina. Pretendeu-o em vida, ainda que nunca o tenha chegado a utilizar, como depois, na morte, ao eleger a capela-mor como espaço de enterramento e o mosteiro como panteão real.

No coração de Lisboa existiam várias outras moradas régias. Caídos em desuso os velhos paços de a-par-de S. Cristóvão, S. Martinho e S. Bartolomeu, mantinha-se em funcionamento o de Santo Elói⁵⁹, o do Limoeiro e o Paço dos Estaus, erguido no século XV, não como morada régia propriamente dita, mas onde os reis igualmente se aposentavam. A corte de D. João III utilizou-o repetidamente até para ocasiões importantes: aí foi assinado, em 1542, o casamento do infante D. João com D. Joana de Áustria e daí partiu para Castela, um anos depois, a infanta D. Maria, para se juntar ao seu marido, Filipe das Astúrias, depois de um memorável serão na sala da Rainha⁶⁰. Recorde-se como Damião de Góis inclui o Paço dos Estaus entre os melhores edifícios de Lisboa, considerando-o “grandioso e digno de ser visto pela sua arquitetura admirável”⁶¹.

De todos os existente, porém, continuava a merecer destaque o Paço da Alcáçova, alcandorado na colina e velho de séculos, embora sucessivamente melhorado. São controversas e bem conhecidas as poucas apreciações que dele nos chegaram: “verdadeiro e próprio aposento dos reis destes reinos”, nas palavras de Damião de Góis; sem “forma alguma d’architectura”, na opinião do secretário do cardeal Alexandrino⁶²;

⁵⁶ CARITA, H., *opus cit.*, p. 81.

⁵⁷ MOREIRA, R., “Santa Maria de Belém: o Mosteiro dos Jerónimos”, Irilvalva Moita (coord.), *O livro de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte e Lisboa 94, 1994, pp. 186-187.

⁵⁸ *Idem*, p. 191.

⁵⁹ O Paço de Santo Elói será vendido para pagar as obras realizadas na Alcáçova, ordenadas por D. Sebastião. ANDRADE, M., *Palácios Reais de Lisboa (Os dois Paços de Xabregas, o de S. Bartolomeu e o da Alcáçova)*, Lisboa, 1949, pp. 82-83.

⁶⁰ BUESCO, A., *opus cit.*, pp. 272-273.

⁶¹ GÓIS, D., *opus cit.*, p. 53.

⁶² HERCULANO, A., *Ópusculos*, Lisboa, Viúva Bertrand, 1884, tomo VI, *Controversias e estudos historicos*, p. 85. Consultado em BND, <http://purl.pt/718/3/>, agosto de 2016.

“confortável” de acordo com o médico alemão Jerónimo Munzer, que em finais do século XV visitou Lisboa⁶³. Opiniões que não são necessariamente contraditórias, tendo em conta a sua visibilidade e simbolismo, por um lado, o seu carácter orgânico e aditivo, conjugando corpos e volumes de valores e cronologias autónomas, por outro, e, finalmente, a riqueza e variedade de guadamecis, tapeçarias, tapetes, panos e coxins, forros de madeira e painéis de azulejos de fabrico sevilhano com que se “armavam” e revestiam os interiores, aspetos justamente destacados em 1580, pelos cavaleiros Tron e Lippomani, na sua visita a esse mesmo Paço⁶⁴.

Tornou-se um lugar comum da historiografia da arte portuguesa a referência à troca do Paço da Alcáçova pelo Paço da Ribeira por parte de D. Manuel. A substituição de um por outro. Leitura que, à luz da mobilidade da corte e de acordo com a perspetiva de um conjunto de moradas em rede, parece, de certa forma, redutora.

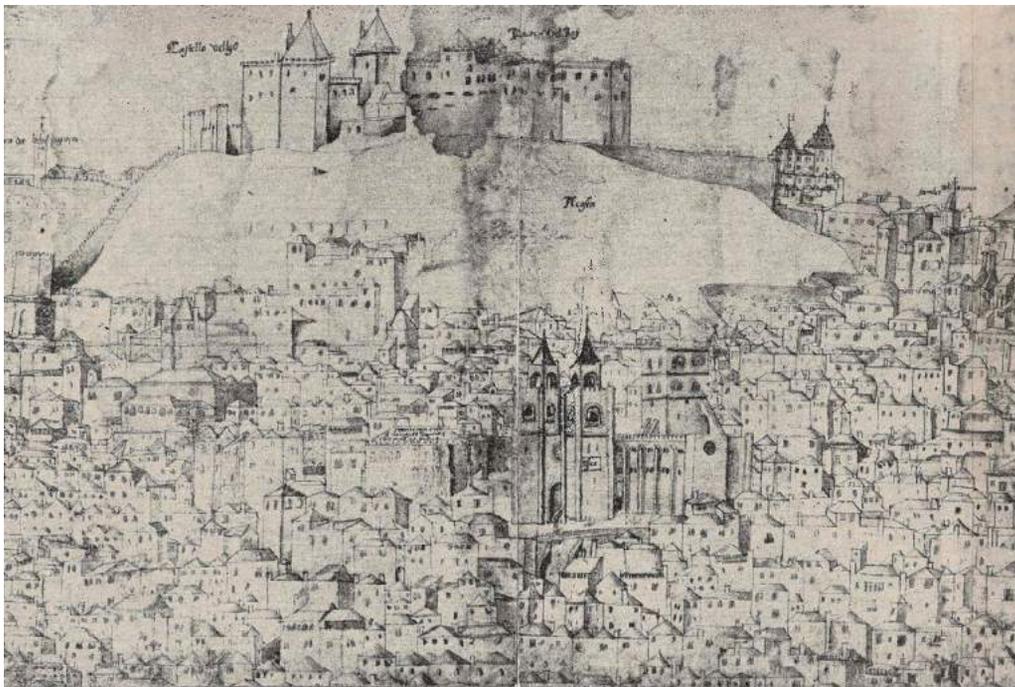


Figura 6. Paço da Alcáçova de Lisboa (pormenor de vista panorâmica de Lisboa), autor desconhecido, c. 1570, Leida (Holanda), Biblioteca da Universidade, Coleção Bodel Nijenhuis.

Por razões essencialmente de índole prática, D. Manuel, mais do que trocar de moradas, acrescenta uma nova às muitas que já então possuía e intensamente usava. Que não se terá tratado de um abandono parece prová-lo um documento recentemente trazido a público por Diana Martins e ainda em estudo no âmbito da sua dissertação de mestrado: trata-se do rol de pagamentos ao almoxarife do Paço da Alcáçova das obras que aí decorreram entre 1507 e 1514. Sete anos de obras coincidentes com o período de maior fôlego na construção do Paço da Ribeira, quando ganhava forma o torreão de Diogo de Arruda ou a extensa varanda que o ligava aos aposentos propriamente ditos, que o rei já habitava e que comodamente lhe davam acesso ao armazém. Nesses sete anos, no topo da colina, longe da casa da Índia mas nem por

⁶³ MÜNZER, J., “Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495 (Conclusión), versión del latín por Julio Puyol, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1924, Tomo 84, p. 177.

⁶⁴ SILVA, J. “Espaços e Lugares. O Paço”, José Mattoso (dir.), B. Vasconcelos e Sousa, (coord.), *História da vida privada em Portugal - A Idade Média*, Lisboa, Temas e Debates, 2010, p. 91.

isso esquecido, modernizava-se o eirado da Rainha, ante a casa dos Pássaros, forrando-o de 650 azulejos mouriscos; dotava-se a sala grande dos Leões de novas portas e janelas; renovavam-se os bancos longos; concertavam-se as estrebarias⁶⁵.

Na realidade, tudo indica que não se terá tratado de um descontentamento pelo paço em si: como conta Gaspar Correia, o rei “folgava de ser presente e cada dia estar nas casas dos armazéns, pelo que, evitando o vaivém entre a Alcáçova e a Ribeira, mandou fazer “nobres paços e debaixo deles grandes casas pera recolhimento e feitoria das mercadorias da Índia e Mina”. Justificação que deve ser aceite e entendida de forma absolutamente literal: trata-se efetivamente de “um edifício cujo piso térreo estava destinado ao armazenamento das mercadorias vindas do Oriente, e em cujos andares superiores viviam o rei e a sua família”⁶⁶.



Figura 7. Paço da Ribeira, em Lisboa, António de Holanda (?), Livro de Horas dito de D. Manuel, 1517 - 1551, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga N.º de Inv. 14/fl. 25v.

Uma razão prosaica a que não faltaria todo o invólucro discursivo e simbólico que invariavelmente caracterizou as obras de patrocínio régio. Como tem sido amplamente destacado⁶⁷, esse edifício sintetizava, na sua



Figura 8. Vista de Lisboa, António d' Holanda, c. 1540, Crónica de D. Afonso Henriques, de Duarte Galvão. Cascais (Portugal), Casa-Museu Conde Castro Guimarães.

lógica arquitectónica e funcional, a ideia da indissociabilidade entre o império marítimo e comercial e a dinastia de Avis-Beja. O rei de Portugal era, afinal, também Senhor da Conquista, Navegação e Comércio... da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia⁶⁸. Em síntese, quando a casa do rei literalmente se alicerçava na Casa da Índia, e quando o Paço, ou pelo menos o seu corpo mais emblemático, literalmente avançava sobre o rio, num contacto quase físico com caravelas e naus, afirmava-se de forma perene a natureza e geografia do Império: D. Manuel como *dominus mundi* e Lisboa como *Caput mundi*.

Com D. Manuel, portanto, o Tejo, é o grande protagonista. Exemplo paradigmático disso mesmo é a entrada do casal régio,

⁶⁵ Informação tornada pública por Diana Martins no âmbito do *I Workshop sobre a Alcáçova e Castelo de Lisboa*, realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em 24 de junho de 2015.

⁶⁶ SENOS, N., *opus cit.*, p. 70.

⁶⁷ Idem, p. 217. PEREIRA, P., *A Fábrica Medieval - Concepção e Construção da Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*, Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2011, 2º vol., p. 875 (Texto policopiado).

⁶⁸ Discurso subjacente a todo o cerimonial da corte manuelina, mesmo nos passeios do rei por Lisboa, transformando os cortejos manuelinos, pela junção dos atributos do rei e símbolos do projeto imperial, na teatralização de Tordesilhas. ALVES, A., *As entradas régias portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, [s.d.], p. 29.

D. Manuel e D. Leonor, em Lisboa, em Janeiro de 1521⁶⁹. Dois meses antes, o monarca instruíra minuciosamente a câmara sobre as muitas embarcações que deveriam participar nesse ato, cooptadas em várias localidades ribeirinhas, do Ribatejo a Alverca e Cascais. Idealizado por Gil Vicente, o mote dos festejos era a vocação universalista do Império e as suas imensas riquezas, com destaque para tudo o que, exótico e desconhecido, comprovasse essa dimensão global. Vinda de Almeirim, a corte assistiu ao espetáculo a partir do Lavradio: o rio transformou-se num palco, com Lisboa por fundo, como viria a acontecer inúmeras vezes nos séculos seguintes. Caravelas, barcas e batéis, ricamente engalanados com toldos de brocados e bandeiras de seda, faziam jogos e invenções por entre o fogo de artifício que de dia e de noite era lançado de terra e dos barcos. Ao fim de 4 dias, por entre mais de 600 velas, os reis, o príncipe herdeiro, os infantes e os nobres convertem-se eles próprios em atores, atravessando o Tejo numa grande fusta, rebocada por uma figura monumental de S. Cristóvão, não por acaso, o mesmo santo a quem coubera transportar Cristo sobre os ombros, de uma margem para a outra. Por entre o troar da artilharia, a fusta atracou no cais do Paço da Ribeira, onde tudo estava ornamentado com toldos e armado de muitas e ricas tapeçarias. O episódio, descrito por Gaspar Correia⁷⁰, ocorre pouco antes de o monarca morrer.

No decorrer das quase três décadas anteriores, consolidou-se definitivamente o papel de Lisboa e do Tejo no mapa da mobilidade régia. De barco ou a cavalo, no raio de algumas dezenas de quilómetros, a corte dispunha de um conjunto amplo de moradas, quase todas sem exceção amplamente renovadas no decorrer do reinado. Sintra, cuja imponente ala do rei, correspondente a uma gigantesca segunda campanha de obras, o monarca acabará por já não ver⁷¹; Santos-o-Velho, a poente, ao centro, o Paço da Ribeira e o da Alcáçova, a que D. Sebastião voltará depois de nova campanha de obras; no extremo nordeste, Almeirim e Muge. É sugestivo pensar que nos anos de 1510-1512 todos estes cinco paços estão em obras, fazendo efetivamente de D. Manuel I um “incansável construtor de palácios”⁷².



Figura 9. Paço de Sintra, ala manuelina.

As deslocações da corte eram ainda uma realidade em toda a Europa e Portugal não constituiu exceção. Vimos já algumas das razões que justificavam essas deslocações e como tal exigia a multiplicação de moradas. Recorde-se igualmente como cada vez mais, nas várias cortes europeias e em grande parte por influência do protocolo da Casa de Borgonha, reis, rainhas, príncipe herdeiro ou infantes, ocupavam aposentos distintos, obrigando ao desdobrar das alas dos palácios, tanto quanto à ocupação de edifícios

⁶⁹ Veja-se a descrição detalhada em BUESCO, A., *opus cit.*, p. 81.

⁷⁰ Correia, G., *Crônicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índice por José Pereira da Costa, Lisboa, Academia das Ciências, 1992, pp. 125-128.

⁷¹ Na realidade, se o monarca usufruiu intensamente dos melhoramentos introduzidos no Paço de Sintra no decorrer da primeira campanha, iniciada em 1497 e essencialmente destinada à modernização dos vãos e a dotar inúmeras salas, varandas e terraços com azulejos mudéjares, o mesmo não pode dizer-se dos resultados da segunda campanha: em setembro de 1518 pôde ainda ver a grande torre erguida de raiz onde a sala dos brasões recebia os últimos retoques, mas já não o imponente corpo oriental, totalmente novo e justamente aquele que, a partir de então, constituiria a ala do rei já que dessa data até à sua morte, em Dezembro de 1521, não há registo de qualquer outra ida do monarca a Sintra. SILVA, J., *opus cit.*, p. 237 e COSTA, J., *opus cit.*, p. 268.

⁷² PEREIRA, F., *Arte Portuguesa da Época dos Descobrimentos*, Lisboa, CTT, 1996, p. 18. Às obras realizadas nestes paços deverá acrescentar-se a campanha de vulto que então decorria no Paço de Coimbra ou a que, logo no ano seguinte, tinha início no Paço de Évora. Veja-se, respetivamente, PIMENTEL, A., *A morada da Sabedoria I - O paço real de Coimbra das origens ao estabelecimento definitivo da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2006 e BILOU, F., *A igreja de S. Francisco e o Paço Real de Évora. A obras e os protagonistas 500 anos depois*, Lisboa, Edições Colibri, 2014, pp. 91-102.

independentes⁷³. Sublinhe-se, aliás, como rei e rainha, com todos aqueles que compunham as suas casas, se moviam tão frequentemente de forma autónoma, em função de destinos diferentes. Acresce um outro factor: a forma como a itinerância, mesmo que reduzida a um curto raio geográfico, foi facilitada pelas características de uma corte que, como notou Pedro Cardim, no seu dia a dia era ainda um “espaço pouco formalizado, com uma sociabilidade simples e destituída de um aparato cerimonial opulento”⁷⁴. Da mesma forma, o facto de todos os monarcas, de D. João II a D. João III, terem governado com o auxílio de um número restrito de personagens, poderá ajudar a explicar essa agilidade de movimentos da corte.

A maior parte destas moradas desapareceu, sendo Sintra a única exceção. Casas da corte, em locais privilegiados, abertas em terreiros, eirados e varandas sobre a paisagem, em que volumes vários se vão sucessivamente agregando, adjacentes a laranjais e jardins fechados. Paços que parecem nunca ser suficientes. D. João III, a partir de 1556, inicia a construção do Paço de Xabregas, de novo sobre o Tejo, no “mais livre lugar e da melhor vista que ha em Lisboa”⁷⁵, na realidade, o mesmo local onde desde o século XIV existia um paço real, entretanto doado aos franciscanos. Francisco de Holanda não poupa elogios a Xabregas, numa tentativa vã de convencer D. Sebastião a acabar os paços que seu avô iniciara, mas que já não conseguira ver terminados. O facto de os considerar os melhores de Portugal⁷⁶, só pode ser entendido como argumento retórico. Na realidade, Holanda é já bem o representante de outra era e só isso explica que diga ao rei que “tenha Vossa alteza ao menos umas casas reais neste reino” porque as muitas que tem, em Lisboa e em todo o reino, “não são dignas da sua pessoa”⁷⁷. Estava-se em 1572. A sua afirmação torna-se mais clara quando vemos, lado a lado, dois desenhos da sua autoria: no primeiro, debuxado a propósito das estruturas militares que entendia faltarem a Lisboa, Holanda retrata, ainda que quase só esboçado, o Paço da Ribeira no contexto da cidade; o segundo, é a proposta dos Paços e Parque *Denxobregas*. A proporção, e com ela o protagonismo, não poderia ser mais contrastante. Com Francisco de Holanda, simbolicamente, encerra-se um ciclo e inicia-se um outro: o tempo das capitais.

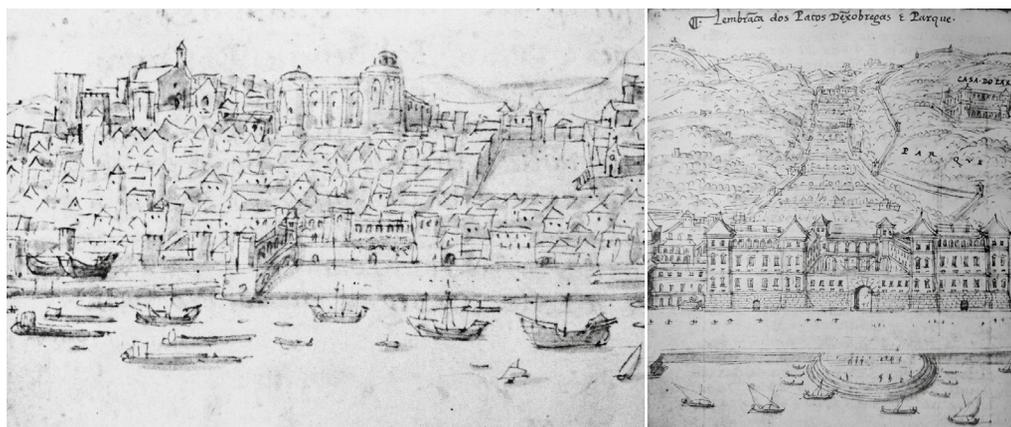


Figura 10. Lembrança dos muros e bastiões que falecem ha cidade de Lysboa (pormenor) e Lembrança dos Paços Dexobregas e Parque, Francisco de Holanda, Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa, 1571, respetivamente Fl 8v-9r e Fl. 16v.

⁷³ A separação por géneros verificava-se inclusivamente ao nível dos jardins, como Nuno Senos comprovou para o Paço da Ribeira SENOS, N. *opus cit.*, pp. 120-122. Sobre o desdobramento de alas, o Paço da Alcáçova de Coimbra, inteiramente remodelado no reinado de D. Manuel, constitui um exemplo paradigmático. PIMENTEL, A., *opus cit.*, pp. 370-372.

⁷⁴ CARDIM, P., *opus cit.*, p. 164.

⁷⁵ HOLANDA, F., *opus cit.*, pp. 21-22.

⁷⁶ “Ainda que com algumas imperfeições ou descuidos no desenho” que a morte do rei, deixou por terminar. *Idem, ibidem*.

⁷⁷ “... e vejo que vossa alteza não tem casas em Lisboa dignas de sua pessoa, por onde ora mora na Ribeira, ora nos Estaos ora em Santos Velhos que não são lugares de reis...” *Idem, ibidem*.

El paisaje rural del Monasterio de Guadalupe. Sus granjas, cortijos y casas de campo diseminados por las cuencas de los ríos Tajo y Guadiana en Extremadura

José MALDONADO ESCRIBANO

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: El Monasterio de Guadalupe fue propietario durante la Edad Moderna de varios complejos rurales dispersos por la geografía extremeña, principalmente situados entre los cauces del Tajo y el Guadiana. Sirvieron durante varios siglos para acrecentar las rentas agrícolas y ganaderas de dicha institución religiosa, al mismo tiempo que presentan espacios de alojamiento, en los que los propios monjes, trabajadores e invitados pasaban ciertas temporadas, así como buenas capillas para la oración.

Analizaremos las Granjas de Mirabel y Valdefuentes, la Casa de la Vega, el Cortijo de San Isidro, la Casa de la Burguilla, el Caserío y lavadero de Malillo o el Cortijo del Rincón, insistiendo en la creación de un paisaje rural paradigmático que nos ayuda a entender otros semejantes de nuestra comunidad autónoma.

PALABRAS CLAVE: Paisaje rural; Monasterio de Guadalupe; casas de campo; río Tajo; río Guadiana; Extremadura.

The rural landscape of the Monastery of Guadalupe. Their homesteads, farmhouses and country house scattered by the river basins of the Tajo and Guadiana rivers in Extremadura

ABSTRACT: The Monastery of Guadalupe was the owner during the Modern Age of several rural complexes dispersed by the geography of Extremadura, mainly located between the channels of the Tajo and the Guadiana. They served for several centuries to increase the agricultural and livestock income of this religious institution, while presenting accommodation spaces, where the monks, workers and guests spent certain seasons, as well as good chapels for prayer.

We will analyze the Homesteads of Mirabel and Valdefuentes, the House of the Vega, the Country house of San Isidro, the House of the Burguilla, the Hamlet and laundry of Malillo or the Country house of Rincón, insisting on the creation of a paradigmatic rural landscape that helps to understand other similar ones of our autonomous community.

KEY WORDS: Rural landscape; Monastery of Guadalupe; country houses; Tajo river; Guadiana river; Extremadura.

De todos es bien sabido que el Monasterio de Guadalupe es un foco centralizador del arte en Extremadura desde su fundación medieval hasta la actualidad¹. No vamos a explicar ahora su riqueza patrimonial, que ha sido ampliamente estudiada², sino más bien nos detendremos en su política agrícola³ y ganadera⁴, que le llevó a construir de manera dispersa en nuestra comunidad grandes cortijos, casas de campo y para la labor, así como granjas, en los que se mezclaron funciones residenciales con otras que tienen que ver con la explotación de la finca, además de capillas y oratorios religiosos y otros espacios más propios del disfrute de la naturaleza que hicieron las delicias de monjes e invitados.

A pesar de que en ocasiones anteriores hemos publicado algún artículo puntual sobre el tema, ofreciendo un estado de la cuestión general⁵ o analizando pormenores de algún ejemplo concreto⁶, en esta presente investigación pretendemos mostrar la creación de un paisaje rural paradigmático a lo largo de la Edad Moderna, semejante a otros como los localizados en Trujillo, Cáceres⁷, Badajoz, La Siberia y el antiguo Vizcondado de Puebla de Alcocer, La Serena, la Campiña Sur y otras comarcas de la Baja Extremadura⁸.

GRANJA DE MIRABEL (GUADALUPE)

La Granja de Mirabel está situada a unos 5 kilómetros al suroeste del núcleo urbano de Guadalupe, en las estribaciones de la sierra de las Villuercas, conectando con un exquisito paisaje repleto de castaños, entre los valles de Valdelagracia e Infierno, con un manantial de agua a pocos 200 metros. Su estratégica localización hizo las delicias, entre otros muchos, de la reina Isabel la Católica, Alfonso XII y XIII, Rainiero III de Mónaco o Miguel de Unamuno⁹. Y no es en vano, ya que esta casa de campo mandada construir inicialmente por Martín Cerón, alcalde de Sevilla, en el siglo XIV, quien la regaló pocas décadas después a Fray Fernando Yáñez, primer prior jerónimo guadalupense, se encuentra lo suficientemente cerca de la Puebla como para ser uno de los parajes preferidos durante toda la Edad Moderna utilizado para el recreo y el descanso de los monjes, a la vez que alojó a ciertos invitados durante sus temporadas de visita al citado Monasterio¹⁰.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación "La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura" (HAR 2013-41961-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² Entre otras: ANDRÉS, P., *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*, Institución Cultural "El Brocense", Cáceres, 2001; VV. AA., *Extremadura. Patrimonio de la Humanidad (Cáceres, Mérida, Guadalupe)*, Mérida, Junta de Extremadura, 2001.

³ LLOPIS AGELÁN, E., *Una gran "empresa" agraria y de servicios espirituales: el Monasterio jerónimo de Guadalupe, 1389-1835*, Documento de Trabajo nº 9518, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Complutense de Madrid, 1995.

⁴ GERBET, M. C., "La Orden de San Jerónimo y la ganadería en el reino de Castilla desde su fundación a principios del siglo XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo CLXXIX, Cuaderno II, Madrid, 1982; LLOPIS AGELÁN, E., "La cabaña trashumante del monasterio de Guadalupe: historia, funcionamiento y resultados", *Actas Simposio "Trashumancia y cultura pastoril en Extremadura"*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1993, pp. 107-129.

⁵ MALDONADO ESCRIBANO, J., "Patrimonio rural del Monasterio de Guadalupe. Cortijos y casas de labor en la Baja Extremadura", *Revista Guadalupe*, nº 808, pp. 16-20.

⁶ MALDONADO ESCRIBANO, J., "La cuenca del río Tajo y sus casas de campo en la Alta Extremadura", *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, Urbanismo, Arte, Ingeniería y Turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 171-188; MALDONADO ESCRIBANO, J., "Ermitas, capillas y oratorios privados en los cortijos de la Baja Extremadura. Ejemplos de una arquitectura vernácula para conservar", *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2007, pp. 261-269.

⁷ NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*, Cáceres, Diputación de Cáceres, 1999.

⁸ MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura residencial en las dehesas de la Baja Extremadura*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2010.

⁹ <http://extremadurenses.blogspot.com.es/2011/01/palacio-de-mirabel-guadalupe-caceres.html>

¹⁰ VV.AA., *Monumentos artísticos de Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2ª edición revisada, 1995, pp. 328-330.



Figura 1. Granja de Mirabel. Exterior.

Fue declarada Monumento Nacional en 1931 además de Bien de Interés Cultural, a pesar de que está en manos privadas desde el momento de la Desamortización de Mendizábal acaecida en el siglo XIX, cuando la compró el marqués de la Romana¹¹. No obstante, se puede llegar a ella gracias a una ruta senderista que pasa próxima¹², incluso visitarse en algunos momentos como en la multitudinaria romería de la Cruz, que se celebra en el lugar todos los 3 de mayo.

Destacan sobremanera las estancias residenciales organizadas mediante un patio abierto a la naturaleza que la rodea en el que se proyectó un estanque de agua conocido como la fuente del Frío, que circunda el claustro en varias de sus crujías, y donde fue dispuesto un verraco de piedra de posible origen vetón que hace las veces de surtidor de dicha alberca. Son varias las habitaciones y salones interiores, cuyo estilo recuerda a otras piezas del Monasterio, alcanzando un total de 1934 metros cuadrados de superficie construida total.

Como decíamos, una vez que se recibiera el primigenio edificio, el padre Nuño de Arévalo mandó realizar obras de reedificación y ampliación en 1486 con el fin de que los Reyes Católicos pudieran descansar en sus aposentos y es así tal y como nos llega a nuestros días. Se respira en todo el conjunto una influencia mudéjar¹³, latente de manera especial en su fachada principal, además de la capilla de la Magdalena y del Cristo de Mirabel. En esta última



Figura 2. Granja de Mirabel. Estanque.

¹¹ Para ampliar sobre este momento a nivel general y sus consecuencias para Guadalupe de forma concreta, *vid.* ROSO DÍAZ, M., "La desamortización urbana en la Puebla de Guadalupe y su Monasterio", *Guadalupe y la Orden Jerónima. Una empresa innovadora*, Badajoz, Junta de Extremadura, 2008.

¹² Ruta "Camino al Palacio de Mirabel-Guadalupe: <http://es.wikiloc.com/wikiloc/view.do?id=866684>

¹³ MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., *El mudéjar en Extremadura*, Salamanca, 1987; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., "Guadalupe: el histórico Palacio de Mirabel", *Revista Guadalupe*, nº 705, pp. 123-124.

vemos una de las colecciones de pintura gótica mural más importantes de Extremadura que tratan escenas bíblicas, destacando la Virgen con el Niño en la zona central del retablo¹⁴. Se cierra con un magnífico artesanado de madera policromada, al igual que su capilla anexa levantada en 1515, con planta rectangular y arco toral apuntado, por Fray Juan de Siruela, en la que llama la atención su retablo barroco realizado en madera, muy ornamentado, presidido por la talla titular de María Magdalena, obra de Pedro de Roza. En esta última además se guarda el famoso Cristo yacente, otra escultura del apóstol Santiago, un Niño Jesús, un lienzo de la Virgen de Guadalupe y otro del Descendimiento, que hay quien lo sitúa en el entorno del maestro Rubens.

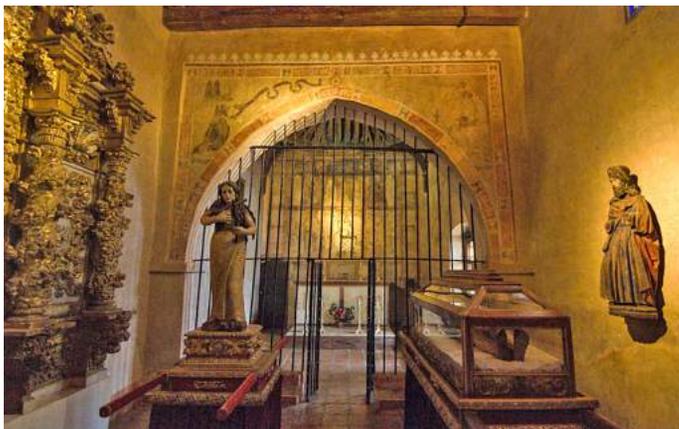


Figura 3. Granja de Mirabel. Capilla de la Magdalena.

Todo ello le valió a Unamuno¹⁵ a escribir en su libro *Por tierras de Portugal y de España* de 1911 “hermosísimo es, sin duda, cuanto el arte humano puede aún ofrecernos en Guadalupe; más es más hermoso aun lo que allí la Naturaleza nos ofrece. Subimos a Mirabel, dependencia del Monasterio, y bajamos de allí por medio de uno de los más espesos y más frondosos bosques de que en mi vida he gozado. Jamás vi castaños más gigantescos y más tupidos. Y nogales, álamos, alcornoques, robles, quejigos, encinas, fresnos, almendros, alisos junto al regato, y todo ello embalsamado por el olor de perfumadas matas”¹⁶. Por su parte, la reina Católica parece ser que se refería a ella como “mi paraíso”, una vez que pernoctó aquí durante varios días a partir del 10 de junio de 1492.

No obstante la historia reciente de este también llamado Palacio de Mirabel resulta bastante azarosa. Es así porque después de pertenecer a Sebastián José Tena Pujol, un millonario de Costa Rica, que acabó en la quiebra debido a la morosidad e intereses empresariales fraudulentos, ha sido de Liberbank, quien la sacó a subasta en abril de 2016, siendo tasada previamente en 8,5 millones de euros¹⁷. En este proceso el Ayuntamiento de Guadalupe pidió a la Junta de Extremadura que comprase la propiedad con la intención de utilizarse como sede de alguna institución regional debido a su enorme atractivo turístico y cultural, a pesar de que no ha resultado y actualmente se encuentra de nuevo en manos privadas, previsiblemente ahora de nacionalidad argentina.

GRANJA DE VALDEFUENTES (GUADALUPE)

En su lugar, la Granja de Valdefuentes, el otro complejo situado igualmente en el término municipal de Guadalupe, se distancia del núcleo poblacional unos 3 kilómetros, llegándose a él asimismo por un camino sin asfaltar utilizado como ruta senderista¹⁸, en la que además de pasar próximos al edificio que

¹⁴ GARRIDO SANTIAGO, M., “Aproximación a la pintura gótica en Extremadura”, *Norba Arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994-1995, nº 14-15, pp. 15-40.

¹⁵ <http://www.metamorphosis.es/unamuno-en-guadalupe/>

¹⁶ UNAMUNO, M. de, *Por tierras de Portugal y de España* (1911), Madrid, Reedición de Alianza Editorial, 2006.

¹⁷ <http://www.elmundo.es/economia/2016/03/21/56efde0e22601d00578b45be.html>.

http://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2016-04-13/un-banco-subasta-un-palacio-de-los-reyes-catolicos-por-morosidad-de-su-misterioso-dueno_1182469/.

¹⁸ Ruta “Camino a la Granja de Valdefuentes-Guadalupe”: <http://es.wikiloc.com/wikiloc/view.do?id=866667>



Figura 4. Granja de Valdefuentes. Exterior



Figura 5. Granja de Valdefuentes. Fachada principal.

nos ocupa, podemos disfrutar del bellísimo entorno paisajístico que lo circunda. Está bien regada la finca por varios arroyos como el de San Juan o el del Judío, que van a desembocar en el río Silvadillo, afluente indirecto del Guadiana.

También es originario del siglo XIV siendo prior del Monasterio el conocido padre Yáñez, quien la mandó realizar prácticamente en su totalidad, incluyendo la capilla dedicada en este caso a Santa Cecilia, cuya imagen fue pintada en un lienzo que decora el retablo ya barroco. Décadas después, bajo el priorato de Fray Juan de Siruela, por acuerdo unánime de la comu-

nidad, fue reedificado entre 1551 y 1554 el patio principal que organiza también el conjunto, con la idea de ofrecérselo al rey Felipe II, amante de los paisajes de las Villuercas¹⁹. En este sentido, contemplamos un claustro renacentista con arcos de medio punto sobre columnas clásicas en dos alturas, que se decora con una elegante fuente en su centro. En él además vemos otras piezas sueltas del mismo estilo esculpidas con motivos *a candelieri*.

En cuanto a su capilla ya referida cuenta, de manera semejante a la anteriormente analizada, con importantes pinturas murales y un potente artesanado mudéjar de la primera mitad del siglo XVI, quedando su techo dividido por 21 casetones cuadrados. Tiene un arco toral apuntado, al que se accede al presbiterio que, en su lugar, se cierra con bóveda de sencilla crucería. Contiguo a él está la sacristía, de planta cuadrada y cúpula.

¹⁹ VV.AA., *Monumentos artísticos de Extremadura, opus cit.*, pp. 330-332.

Su planta general es rectangular organizándose en cuatro grandes crujías donde el estilo predominante es el gótico, que se aprecia de una manera sobresaliente en algunas arquerías exteriores (como la de la fachada de poniente, similar al patio de la enfermería del Monasterio) así como en la puerta de acceso principal y varios vanos con arcos conopiales o escarzanos con baquetones.

Pasó igualmente a manos privadas, sufriendo las mismas consecuencias desamortizadoras de los bienes eclesiásticos en nuestro país. Fue declarada ya en el siglo XX Monumento Histórico Artístico perteneciente al Tesoro Nacional, como se publicó en la *Gaceta de Madrid*, núm. 155, de 4 de junio de 1931.

Según reza en un panel de azulejos de su interior: “Esta casa fue restaurada por D. Francisco Manrique Romero y D^a. Guadalupe Plaza Oliveros. Año de 1987”. En la actualidad se cuida con mucho interés y esmero por sus propietarios.



Figura 6. Granja de Valdefuentes. Patio.

CASA DE LA VEGA (VILLAR DE RENA)

Ubicamos la Casa de la Vega próxima a la carretera que nos dirige desde Villar de Rena a Campolugar, a la izquierda del kilómetro 13, poco antes de cruzar el límite a la vecina provincia de Cáceres²⁰. Desde hace algunas décadas este paisaje fue transformado en tierras de regadío a pesar de que tradicionalmente figura en la documentación histórica como un territorio adeshado y de pasto, regado por los arroyos Campieles y Marroquín, afluentes de los ríos Rucas y Alcollarín, que van a desembocar kilómetros abajo al Guadiana. La variación del paisaje a la que nos referimos hizo que en la segunda mitad del siglo pasado fuesen situados por esta zona algunos pueblos de colonización como Puebla de Alcollarín, Pizarro y Casar de Miajadas.



Figura 7. Casa de la Vega. Exterior.

Esta excelente localización hizo que los monjes guadalupenses instalasen aquí este cortijo donde se mezclan desde sus inicios las dependencias residenciales con otras más propias de la explotación agropecuaria de la finca, sin olvidar las relacionadas con el aspecto religioso o de culto a la Virgen de la Vega.

²⁰ MALDONADO ESCRIBANO, J., “La Casa de la Vega (Villar de Rena, Badajoz): un cortijo del Monasterio de Guadalupe”, *XXXV Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, C.I.T. de Trujillo, 2007, pp. 333-359.

Resulta esta talla policromada una de las imágenes marianas más antiguas de su entorno, que debemos fechar a comienzos del siglo XIV, en la que se observa a la Madre entronizando a su Hijo, con el que no mantiene ningún diálogo aparente, aspecto propio del lenguaje medieval que les envuelve²¹. Su peana, en la que se lee "N.ª. S.ª. DE LA VEGA A.º D. 1786" se refiere, tal y como hemos podido comprobar en el libro de administración de la casa, a los trabajos de restauración y adecentamiento acaecidos por entonces en algunas habitaciones y especialmente en la capilla, componiéndose por entonces su retablo "en que se ha colocado Nuestra Señora Santa María de la Vega, por estar indecente en la que antes se hallaba"²². Además de la nueva capilla, en el mismo año de finales del siglo XVIII se construye la espadaña con arco de medio punto y pilastras clásicas situada en una de las fachadas laterales de la vivienda, así como la cruz de camino realizada en granito, que se sitúa delante de la aquella en 1793, costando, junto a otras obras, algo más de 200 reales.



Figura 8. Casa de la Vega. Fachada principal.

En cuanto a su distribución general se trata de varios edificios organizados regularmente gracias a la existencia de patios interiores en torno a los cuales se sitúan las piezas residenciales y, a continuación, algo más separadas, las que dan servicio a las labores agrícolas y ganaderas. De todos ellos sin duda destaca la casa principal, de dos plantas, orientada al Este, tal y como se aconseja en la mayoría de tratados clásicos y de Época Moderna, abriéndose en su centro la entrada a la misma y ofreciendo vanos simétricos a ambos lados y en el piso superior. Dicha configuración formal fue muy utilizada en cortijos de esta comarca y otras limítrofes, como en la Casa de Las Gamas (Mengabril) o la de la Alhambra (Castuera), si bien ambas son de una cronología más avanzada.

²¹ RAMOS RUBIO, J. A., "Imaginería mariana medieval en la Tierra de Trujillo", *Actas del Congreso "La tierra de Trujillo. Desde la Época Prerromana a la Baja Edad Media*, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y Las Artes, 2005, pp. 152-154.

²² Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 140.

Como ya apuntábamos, sus orígenes debemos situarlos en el siglo XIV, momento en que los jerónimos adquirieron estas tierras, como se puede comprobar en varios pergaminos custodiados en el Archivo Histórico Nacional (Madrid), entre los que recordamos la donación que el Infante D. Sancho hace a la iglesia de Santa María de Guadalupe de varias dehesas situadas en La Vega, por entonces término municipal de Medellín²³.

Por su parte, el Padre Fr. Pablo de Alhobera escribe ampliamente sobre ella en su libro de 1641²⁴ fijándose en que *“alinda con la Dehesa de la Horma, y con el Río de Alcollarín, y con el exido y Dehesa de los bueyes del Villar de Rena, y con la Dehesa de la Torre de Virote, y con la matilla, que es de los propios de Medellín, y con la Dehesa del Palazuelo”*, apuntando que *“es su tasa de 800 vacas paridas de invernadero, y 900 vacas de Agostadero”*, para recordar asimismo, entre otras muchas ideas que *“midiose esta Dehesa el año de 1553 por Pedro Blázquez vecino de Don Benito, y se hallaron en ella 32823 cordeles de a 25 varas”*, dando por ella 70000 maravedíes de invernadero y agostadero, además de recordarnos que una parte de ella inicialmente se llamaba Matamudiona, exactamente la que queda más próxima hacia Castilnovo, de la Orden de Alcántara.

En el mismo siglo XVII fueron dibujados, por otro lado, dos hermosos planos de la Casa de la Vega y sus tierras²⁵. Se trata de dos láminas recuadradas en las que se incluyen caminos, divisiones territoriales y cauces fluviales (como el arroyo de Campiel y el de Cantillos), algunos de los cuales ya fueron señalados con antelación. La casa propiamente dicha aparece con un aspecto de trazo sencillo, con las dos plantas descritas y destacando la torre o espadaña que debió conocerse desde el principio, a pesar de ser transformada más adelante, como ya vimos.

Sin duda lo más interesante en cuanto a documentación se refiere son los libros de contabilidad de la propiedad realizados por algunos de los monjes que fueron administradores de esta finca, quienes detallan pormenorizadamente todo lo que se hizo en la Casa de la Vega durante gran parte de la Edad Moderna. Nos referimos a los comprendidos entre 1669 y 1788²⁶, en primer lugar, y otro que va desde 1770 a 1833²⁷. De una forma minuciosa van recogiendo año tras año todos los gastos e ingresos producidos por el mantenimiento de la misma, a nivel constructivo y de utilidad, como las obras acaecidas, el consumo de alimentos (miel, chocolate, queso, harina, jabón, aguardiente, bacalao, cajas de confituras...) o los trabajos realizados en sus dependencias. Resultan excepcionales libros para acercarnos a la vida interna de ella así como fechar de manera exacta las reformas o ampliaciones, tal y como ya veíamos por ejemplo en lo relativo a su capilla. Entre otros firman y son responsables de estas cuentas los padres Fray Sebastián de Zurita, Fray Alonso de San Juan, Fray Fernando de Santa Cruz, Fray Miguel de San Marín, Fray Bartolomé de Don Benito o Fray Felipe de Belalcázar quienes escriben sobre las caballerizas, el pajar, la huerta o las celdas para la habitación de otros monjes granjeros así como invitados y resto de trabajadores. Por recordar algún dato destacado, no olvidaremos la construcción de la tahona en 1779 o el *“Plan para dar a ver en qué términos quedaban las habitaciones de esta Casa si se hacía la obra”* en 1797, además de los pagos por *“poner corriente para havitarse la habitación baja, hacer puertas, componer otras y demás”* tras al fuego acaecido en 1810.

²³ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Pergamino 398/8 y 9.

²⁴ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Códice 128.

²⁵ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos núm. 39. *Dos dibujos recuadrados de propiedades del monasterio de Guadalupe. Uno de la dehesa de la Parrilla con su ermita y otro de la casa de la Vega con su capilla (Siglo XVII);* núm. 40. *Dibujo de la casa de la Vega y sus tierras del monasterio de Guadalupe (Siglo XVII).*

²⁶ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 140. *Cuentas de la administración de la casa y dehesa de la Vega en maravedíes, yeguas, mulas, mulos, granos, aceite, sal, criados, enseres, detallando el cargo, la data, el pan y la gente en general empleada allí (1669-1788).*

²⁷ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Libro 1577. *Libro de la administración de la Casa de la Vega (1770-1833).*

En relación con otros mapas que la sitúan resulta sobresaliente el que realiza el ingeniero Soto en 1796 para referirse a las propiedades de Godoy, Príncipe de la Paz, en la comarca de La Serena y que por proximidad geográfica a las mismas vemos incluido nuestro ejemplo al Norte de Villar de Rena²⁸.

Otro es un itinerario dibujado entre Casas de Don Pedro, Navalvillar de Pela, Madrigalejo y el conocido río Alcollarín, donde no vemos exactamente este complejo, pero sí el “Camino de la Casa de la Vega”, conectando con otras vías que llevaban a otros que estudiaremos a continuación²⁹.

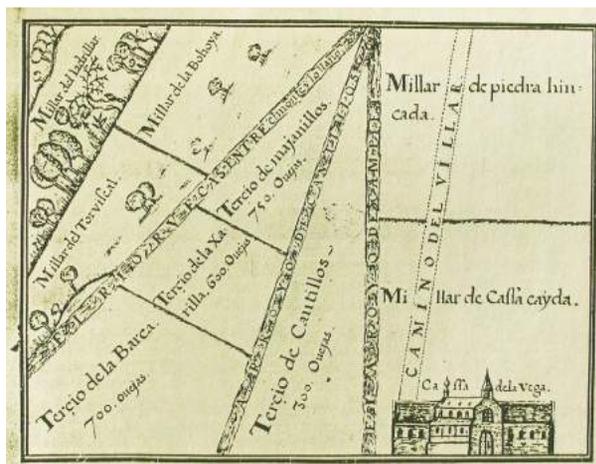


Figura 9. Dibujo de la Casa de la Vega con su capilla (siglo XVII). Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 39.

El dominio de ella por el Monasterio de Guadalupe finalizará, como en el resto de propiedades, a causa de la desamortización acaecida a partir de la década de los años 30 del siglo XIX, momento en que se hará un inventario exhaustivo para presentarlo ante los representantes de la Contaduría de Arbitrios de Amortización de la Provincia de Cáceres, cumpliendo la *Orden de 12 de marzo de 1836*. Desde entonces varían sus propietarios, pasando, como en otros casos, a manos civiles. Y es así como nos lo describe Pascual Madoz unas décadas más adelante en su famoso *Diccionario*³⁰.

CORTIJO DE SAN ISIDRO (NAVALVILLAR DE PELA)

El Cortijo de San Isidro, localizado en el término municipal de Navalvillar de Pela, fue erigido no obstante en el siglo XVIII, exactamente a partir del 11 de Diciembre de 1733, día de San Dámaso, cuando se puso la primera piedra, tal y como podemos comprobar gracias al documento conservado en el Archivo del Monasterio de Guadalupe, que se refiere a él como “*Tinada de Madrigalejo o Cortijo Nuevo*”³¹. Fueron unas obras que duraron unos 4 años, situándolo en la finca denominada el Campillo y en las que intervinieron, entre otros, el P. Navareño, los portugueses Pedro y Manuel Pinto, Juan Rodríguez, José Herrera, Juan de Alba o Felipe González, estando dirigidos en todo momento por el maestro Juan Fernández, que fue quien lo diseñó. Es este quien firma, por ejemplo, un informe referido a la cantería labrada del mismo por un importe de 3145 reales para hacer las puertas, arcos, ventanas, chimeneas y hornos. Son Fray Miguel de Malpartida y Fray José de Toledo, monjes jerónimos, quienes se encargaron de realizar las cuentas con todos los gastos acaecidos³².

²⁸ Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 111. *Plano general de la Real Dehesa de Serena*, (...) realizado por Soto (1796).

²⁹ Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 13. *Itinerario entre Casas de Don Pedro, Pela, Madrigalejo y río Alcollarín*, proyectado por el ejército francés en 1820.

³⁰ MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845. Puede verse la edición para Extremadura: *Diccionario histórico – geográfico de Extremadura*, Cáceres, 1955 (4 tomos). Tomo IV, p. 281, “Villar de Rena”: “la gran casa llamada La Vega, que perteneció al Monasterio de Guadalupe”.

³¹ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 62. *Documentos relativos a las Bellas Artes en el Monasterio de Guadalupe*. Entre otras cosas, sobre la *Tinada de Madrigalejo o Cortijo Nuevo* (1733-1737).

³² MALDONADO ESCRIBANO, J., “Fundación y levantamiento del Cortijo de San Isidro por el Monasterio de Guadalupe: 1733-1737”, *Norba Arte*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2008, nº 27, pp. 111-122.

Desde 1735 se comienza a hablar de la “hermita de San Ysidro”, que se situó al lado del horno para cocer los ladrillos empleados en la construcción del conjunto y que había sido levantado poco antes por Nicolás Sandía. A ella se llevaron el 14 de enero de 1736 algunos objetos religiosos custodiados en la sacristía del Monasterio (principalmente ropas y objetos metálicos, algunos de plata) para ser consagrada y ejercer su culto en adelante. A pesar de que continúa apareciendo su nombre y ubicación en la documentación que hemos estudiado, no se vuelve a describir hasta 1836, cuando se realiza un inventario ordenado por *Decreto de 25 de julio* de ese mismo año, donde se recogen los retablos, cuadros y demás objetos litúrgicos del “*Altar de San Ysidro*” y el “*Altar de Nuestra Señora*”³³. Del primero destaca “*Una Efigie pequeña de San Ysidro, con una reja imitada de palo y hajada de plata*” y un “*Retablo pequeño dorado*”; mientras que del segundo “*Un cuadro de la Divina Pastora de pintura bastante Estropeado, Otro de Santa Rosa de Viterbo, pintura basta y un marco, Otro de San Ysidro Pintura basta y un marco, y Otro de Nuestra Señora de la Soledad basto y sin marco*”.

De tal manera, queda incluido en el *Catastro de Ensenada*, mostrándose como “*Cortijo Nuevo*” dentro de la respuesta nº 27 referida a Navalvillar de Pela³⁴ o en el *Mapa de la provincia de Extremadura*, diseñado por Tomás López en 1766³⁵, en este caso como “*S. Isidro*”, cerca de otros como “*Rincón*”, “*Navalcarazo*” o “*Malillo*”. Además, el mismo geógrafo recoge en su informe sobre la Sargentía de Trujillo esta “*casería llamada San Ysidro, a □ legua de Madrigalejo y a 8 y □ de Trujillo*”³⁶. Ya en el *Interrogatorio de la Real Audiencia de Extremadura* no se incluye en el término de Navalvillar³⁷ sino en la vecina Acedera³⁸, situándose asimismo en el *Plano del Partido de Trujillo* fechado en el mismo año de 1791 y conservado en la misma sección del Archivo Histórico Provincial de Cáceres³⁹.

Se trata este complejo de una enorme construcción de planta rectangular cuya fachada mayor y principal mide unos 100 metros de largo, alterada por pequeñas torrecillas semicirculares a modo de contrafuertes y la puerta de acceso a la que más tarde nos referiremos. Está organizada mediante un amplio patio interior (3200 metros cuadrados), al que se ha añadido otro trasero creemos en época más reciente. En torno a aquel se situaban todas las dependencias residenciales



Figura 10. Cortijo de San Isidro. Entrada.

³³ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Leg. 1429 / 1-e). *Inventario número 5, ordenado por decreto de 25 de julio de 1836, que se formó en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe*.

³⁴ Archivo General de Simancas. Sección Hacienda. Dirección General de Rentas. Primera Remesa. *Única Contribución. Respuestas Generales al Catastro del Marqués de la Ensenada*, Libro 146, Navalvillar de Pela, f. 121 vº. Respuesta nº 27 sobre “*Si está cargado de servicio ordinario y extraordinario, u otros, de que igualmente se debe pedir individual razón*”.

³⁵ Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 2. *Mapa de la Provincia de Extremadura (...)* Por D. Thomas López (1766).

³⁶ Biblioteca Nacional de España. Manuscrito MS 20241-125. Tomás López: “*Trujillo*”.

³⁷ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección Real Audiencia. Legajo 6. Visita a Navalvillar de Pela (1791). Respuesta nº 51.

³⁸ *Ibidem*. Legajo 3. Visita a Acedera (1791). Respuesta nº 51: “*No hai mas casa de campo que una que se dice del Cortijo Nuevo, propia de Nuestra Señora de Santa María de Guadalupe, con terreno propio quantioso y linda con este término*”.

³⁹ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 6: *Plano del Partido de Trujillo* (procede de Real Audiencia, Leg. 13, nº 17).

y otras propias para la labor, no conservándose prácticamente a día de hoy salvo alguna pequeña estancia para la vivienda con chimenea debido a la enorme transformación que sufrió en la década de los años 60 del pasado siglo, cuando fue adaptado a las nuevas formas de explotación más mecanizada y productiva. Incluso ya desde mediados de la misma centuria toda la finca fue transformada para adaptarla a un cultivo de regadío, dentro de un paisaje atravesado por el arroyo de la Quebrada y los ríos Cubilar y Gargáligas, que abastecen de agua a numerosos canales de riego desde entonces. Igualmente muy próximo a nuestro cortijo fue dispuesto el poblado de colonización de Vegas Altas y otros no demasiado lejanos como Obando, Los Guadalperales y Gargáligas, alterando radicalmente lo que había sido la gran finca de pasto y dehesa del Monasterio de Guadalupe durante bastantes décadas de la Edad Moderna y comienzos de la Contemporánea. Próximo a él también la histórica localidad de Madrigalejo, en la que se encuentra la Casa de Santa María, que igualmente perteneció a la citada institución religiosa, estando muy vinculada al desarrollo y contabilidad del cercano cortijo y en la que murió el rey Fernando el Católico en 1516.



Figura 11. Cortijo de San Isidro. Patio.



Figura 12. Mapa de la Provincia de Extremadura, por Tomás López (1766). Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 2.

En relación a los libros donde se recogió el gasto e ingresos de San Isidro recordamos primero el que comprende los años 1739 a 1773⁴⁰ y, en segundo lugar, desde 1788 a 1834⁴¹. En ellos se registran todas las partidas económicas anuales, firmándose por los padres administradores Fray José de Toledo, en cuyo tiempo se hicieron importantes obras como la quesera (que abasteció de quesos al Monasterio y otras propiedades rurales, llegando a hacerse a veces casi 1500 piezas) o la "Hermita de la Parrilla" en 1740; Fray Martín de la Torre, que dirigió los trabajos de la "guerta de los Naranjos" y cuando se puso "la campana para la capilla de San Ysidro" al año siguiente; Fray Alonso de Santa María; Fray Juan de don Benito, quien entre 1751 y 1753 mandó realizar "el paredón para la fortaleza de la laguna cercana", reparó las viviendas del cortijo, hizo dorar el marco del cuadro de la Virgen de Guadalupe y organizó la obra del nuevo horno para cocer el pan.

En la segunda etapa señalada Fray Bartolomé de la Vega, Fray Juan de la Victoria, Fray Miguel de Almadén

⁴⁰ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 142. Comprende tres carpetas. Una de ellas: *Cuentas de la Casa del Cortijo* (1739-1773).

⁴¹ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Libro 1574. *Libro de cuentas de la Casa de Santa María de Madrigalejo y del Cortijo de San Isidro* (1788-1834).

o Fray Juan Molano, entre otros, son los contables que administraron, tal y como se apuntaba anteriormente, San Isidro y la Casa de Santa María en Madrigalejo. Resultan llamativas las obras acaecidas en los altares de la capilla de la casa de campo hacia la década de los años 30 del siglo XIX, con un total de 804 reales y 14 maravedís, poco antes de desarrollarse el proceso desamortizador.

Este, al igual que sucede en el resto de propiedades, hizo que fuese adquirido en 1845 por D. Ramón Soriano y Pelayo. Posteriormente será su hijo D. Cecilio Soriano y Gallego quien lo venda en 1877 al Excmo. Sr. D. Juan Antonio Iranzo Ferrer, Conde de Iranzo y Marqués de Águila Real. Más tarde pasa, por herencia, a su hija D^a. Matilde Iranzo y Daguerre en 1884, casada con el Excmo. Sr. D. Francisco Chavarrí y Romero, Marqués de Gorbea. En 1927 pasa a los hijos de éstos Sres. D^a María Teresa Chavarrí e Iranzo y D. Gonzalo Chavarrí e Iranzo, quien ostentó los títulos nobiliarios de su padre. Ya serán los descendientes de este último quienes dirijan la importante reconstrucción del cortijo que ya anunciábamos antes durante la década de los años 60 del siglo XX. Será por entonces cuando a la portada de piedra con arco de medio punto y capiteles clásicos diseñada en el XVIII se sume la espadaña superior con la imagen de San Isidro y se pinten los leones laterales y el jarrón con flores (emblemas respectivos de la orden jerónima y la Virgen María) por “Mendoza”, un pintor de Villanueva de la Serena, en el año 1972. Asimismo a la izquierda de la misma vemos el escudo del Conde de Iranzo, con la corona de nueve puntas propia de su jerarquía y un letrero donde erróneamente fue escrito “SAN ISIDRO 1535”, adelantando de manera equivocada la construcción en 200 años.

Varios son los mapas, por último, que lo dibujan en el siglo XIX. Entre ellos: el *Itinerario entre las Casas de Don Pedro, Pela, Madrigalejo, Acedera y río Alcollarín*, por el ejército francés en 1820⁴²; y el de *La cría caballar en España*⁴³, de la segunda mitad, donde leemos “Geronimos”, entre los ríos Rucas y Gargáligas, hacia el norte de Acedera.

CASA DE LA BURGUILLA (VILLAR DEL PEDROSO)

La dehesa y Casa de la Burguilla, al igual que el resto que estudiamos, se trata de un complejo con estancias residenciales, dependencias agropecuarias y productivas, a la vez que se mezclan en ellas las funciones artística y cultural, desarrolladas a lo largo de la Edad Moderna por el Monasterio de Guadalupe, dentro del término municipal de Villar del Pedroso⁴⁴. Su ubicación exacta es a la izquierda de la carretera que lleva desde el citado núcleo poblacional a Valdelacasa de Tajo, aprovechando el cauce de este cercano río que atraviesa la provincia de Cáceres, el del arroyo de la Fuente Encalada que desemboca en él y cruza la finca, así como el embalse del arroyo Pizarroso que queda a unos 500 metros al suroeste del cortijo. Todos ellos generan un paisaje adhesivo cuya riqueza fue explotada por la citada institución religiosa hasta su desamortización decimonónica, momento en que se incluye en el inventario redactado para sus efectos de la siguiente manera⁴⁵:

“Otra nominada Burguilla, poblada de encinas, con una Casa Palacio, término de Talavera de la Reyna, arrendada con el fruto de bellota por los invernaderos que principiaron en San Miguel de 1832 y concluyen en 25 de abril de 1836, a Agustín Gómez, vecino de Zepeda de la Mora en 6000 reales cada una.”

⁴² Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, N^o 13. *Itinerario entre Casas de Don Pedro, Pela, Madrigalejo, Acedera y río Alcollarín*, por el ejército francés (1820).

⁴³ *Ibidem*. N^o 97. *La cría caballar en España. Provincia de Badajoz*. Grabado por G. Pfeiffer bajo la dirección del Coronel de Caballería D. Juan Cotarelo (hacia 1861).

⁴⁴ MALDONADO ESCRIBANO, J., “Dominios del Monasterio de Santa María de Guadalupe en la cuenca del Tajo: la dehesa y Casa de la Burguilla”, *Las Artes y la Arquitectura del Poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 2013, pp. 1052-1064.

⁴⁵ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Leg. 1429 / 2 – a).

Unas décadas después a este documento de 1836, Pascual Madoz dice de ella que “*pertenecía a los monjes de Guadalupe; pero vendida, es hoy de propiedad particular*”, añadiendo una descripción bastante exhaustiva de la misma como comprobamos a continuación⁴⁶:

“Consta la granja de una hermosa casa, con corrales, cuadras, pajares, graneros, horno, fragua, capilla, y en medio de todo esto, un patio-corrал; al lado este de la casa, una hermosa huerta con frutales y un olivar con 200 pies; al norte, una cerca de 3 fanegas de tierra; a 100 pasos, un hermoso criadero de cerdos; a 400 otra parada de zahúrdas; a 80, un pozo de buen agua con dos grandes álamos que le dan sombra; a 300, la llamada fuente Encalada, de mejor agua que el pozo; y poco más lejos, un gran colmenar destruido; a 80 pasos, otro olivar con 400 pies; a 60, otro con 300; a igual distancia, otra cerca con cierre destruido, de 16 fanegas; además, 1000 fanegas, un prado de dos en la jurisdicción del Villar, y 100 en la de Valdelacasa; la dehesa, que también se halla contigua, formando todo una gran heredad, comprende 300 fanegas de arbolado de encina, y el terreno todo roturado, sembrándose a dos hojas toda la comprensión de la granja que será media legua en cuadro; está amojonada con piedras de cantería, y la dehesa tiene también sus mojones particulares.”



Figura 13. Casa de la Burguilla. Fachada principal.

De manera semejante nos acerca el mismo en su *Diccionario* a otras granjas localizadas en el entorno del Tajo como son Santa Cruz de Alarza⁴⁷ y la dehesa del Espadañal⁴⁸, dentro del partido judicial de Naval-moral de la Mata y que ya fueron incluidas en un estudio anterior⁴⁹.

Como se desprende de esta obra de mediados del siglo XIX, una de las partes más destacadas de la Casa de la Burguilla es su capilla, que ha llevado incluso a algunos autores a referirse a ella como granja-convento, tal y como sucede en las algunas de las anteriormente señaladas. No en vano, algunos de

⁴⁶ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar, opus cit.*, Tomo I, pp. 374-375: “Burguilla (Dehesa de)”.

⁴⁷ *Ibidem*, Tomo I, p. 33: “Alarza (Granja de Santa Cruz de)”.

⁴⁸ *Ibidem*, Tomo II, pp. 359-360: “Espadañal (Dehesa del)”.

⁴⁹ MALDONADO ESCRIBANO, J., “La cuenca del río Tajo y sus casas de campo en la Alta Extremadura”, *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, Urbanismo, Arte, Ingeniería y Turismo, opus cit.*, pp. 171-188.

los elementos religiosos que identificamos en ella son el crucero construido enfrente de la fachada principal (semejante al de la Casa de la Vega), el jarrón de azucenas (símbolo de la Virgen María) esculpido en el dintel de acceso y el oratorio propiamente dicho, construido con ladrillos, de planta cuadrada de apenas 30 metros cuadrados, cubierto con bóveda semiesférica sobre pechinas, que guarda la imagen titular: una copia de la Virgen de Guadalupe, cuya festividad, el 8 de septiembre, coincide con la de ésta. Es entonces cuando aprovechan los vecinos para realizar una romería y trasladar a su patrona a la iglesia parroquial de San Pedro.

Otras partes son las viviendas, que en ocasiones albergan dos plantas, las antiguas celdas de los monjes situadas también en torno a varios patios de distribución rectangulares, que asimismo organizan graneros, almazaras, horno, palomares y otros espacios, añadiéndose algunos en los últimos años a aquellos que ya existían desde el siglo XVII.

A pesar de que tenemos noticias de la Burguilla en la primera mitad del siglo XVI⁵¹, será en la siguiente centuria cuando se redacten los testimonios más interesantes de la finca y sus construcciones. Así queda recogido en la obra del Padre Alhobera⁵² y en los documentos de contabilidad que de esta casa comienzan a realizarse, de forma semejante a los que conocemos en otras propiedades guadalupenses, registrándose en ellos todos los ingresos y gastos anuales: una Carta-cuenta (1697-1741)⁵³ y un amplio libro donde se plantea todo lo acontecido en la explotación y granja entre 1666 hasta 1781⁵⁴, haciéndose especial mención en diversas ocasiones en las obras acaecidas y llevadas a cabo por diversos trabajadores atendiendo a partes diversas del complejo.



Figura 14. Casa de la Burguilla. Capilla⁴⁹.

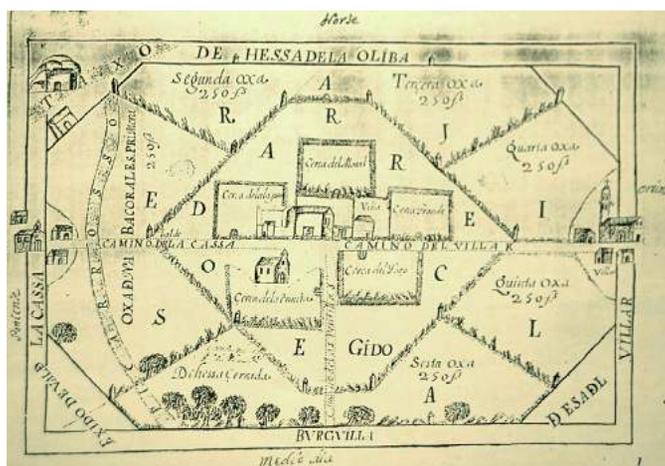


Figura 15. Plano de la dehesa y casa de la Burguilla (siglo XVII). Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 41.

⁵⁰ Fotografía publicada en <http://lajaratoledo.blogspot.com.es/2016/07/villar-del-pedroso-ermita-virgen-de.html>.

⁵¹ Archivo del Real Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 165. *Concordia entre el Monasterio de Guadalupe y los canónigos de Talavera tratando la administración de los diezmos de la finca y propiedad* (1544).

⁵² Archivo del Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 128. *Libro de la hacienda que... Guadalupe tiene en heredades, dehesas, rentas, juros, y otros aprovechamientos. Ordenado en 1641 por fr. P. de Alhobera*.

⁵³ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 150. *Carta-cuenta de la Burguilla* (1697-1741).

⁵⁴ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 141. *Cuentas de la administración de la Casa de Burguilla en maravedises, granos, machos, ovejas, carneros, cerdos, bueyes, vino, sal y queso* (1666-1781).

También del XVII son otros planos⁵⁵ en los que se sitúa la “*Cassa de Burguilla*”, con varias cercas alrededor de ella como la del Moral, la de la laguna, del Pozo, la Grande o la de la ermita, quedando algo más separada la “*cerca de la viña*”, así como el “*Guerto y Fuente*”. Los arroyos de Melón y Pizarroso conectan con la finca, desviándose una parte del cauce de este último para abastecer a un molino próximo, también dibujado en uno de ellos. Igualmente aparece el Tajo hacia el norte, además de otras fincas colindantes y terrenos de Villar del Pedroso y Valdelacasa, cuyos núcleos de población conectan con el “*Camino de la Cassa*” y el del Villar, atravesando, tal y como sucede hoy día, la dehesa que tratamos.

A finales del XVIII firma Juan Ruiz Arenas otro mapa referido al deslinde desde Logrosán a Las Villuercas⁵⁶, u otro topográfico que también se hace sobre esta comarca por entonces⁵⁷, conservado en la sección Real Audiencia del Archivo Histórico Provincial de Cáceres. A ellos debemos sumar el que marca el límite geográfico entre Cáceres y Toledo⁵⁸, fechado pocos años más tarde que los anteriores.

En el primero de ellos podemos leer “*Burguilla caserío*” en el camino que discurre entre las villas señaladas, además del que lleva a “*La Magdalena despoblado*”, mientras que en el segundo descubrimos “*Burguilla dehesa y caserío*” entre las mismas villas. Ya en el tercero se advierte “*Dehesa y Caserío de Burguilla*” en el término de Pedroso, provincia de Toledo, próximo a la línea divisoria de la cacereña, misma situación recogida por el geógrafo Tomás López en su mapa publicado en 1819⁵⁹.

Para finalizar, un nuevo libro de cuentas, en este caso referido a los ganados, colmenas, molinos, dehesas, casas y recreaciones del Monasterio de Guadalupe comienza a recoger toda esta información desde 1827 finalizando siete años después⁶⁰, momento que coincide en parte con los efectos de la desamortización anteriormente descritos. Es de destacar el pago hecho a don Manuel Joaquín González por su honorario al reconocer el molino de Espejel asociado a la casa, edificio que ya conocíamos por los planos del siglo XVII.

CASERÍO DE MALILLO (ZORITA)

En este caso debemos diferenciar dos construcciones distanciadas entre sí unos 3 ó 4 kilómetros. La primera de ellas es el mismo caserío, en muchos documentos citado como rancho o esquileo dado que esta era su función principal: esquilarse la lana de la cabaña merina del Monasterio traída hasta aquí para tales fines. Se sitúa este edificio, de amplias dimensiones, en las proximidades del arroyo Malillo, que a su vez será utilizado para levantar una presa abrevadero como estudiaremos. Su planta general es rectangular y presenta muchas dependencias extensas comunicadas por largos patios, en los que se abrió algún pozo cisterna para el abastecimiento directo de agua. También tenía estancias residenciales, a pesar de que no podemos determinar todas las que eran debido a su avanzado estado de deterioro en la actualidad. Sí observamos, no obstante, una hornacina de ladrillo en una de ellas, que serviría de capilla para el caserío.

En segundo lugar, ya en el cauce del río Rucas, los mismos frailes construyeron un lavadero de lanas con la intención de preparar la lana cortada en el inmueble anterior. A la presa que canalizaba el agua acompañaba una pequeña casa con cocina, de las que hoy día prácticamente poco se conserva⁶¹.

⁵⁵ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 41 y nº 42. *Planos de la dehesa y casa de la Burguilla* (siglo XVII).

⁵⁶ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 33. *Mapa realizado para el deslinde desde Logrosán a las Villuercas*. Realizado por Juan Ruiz Arenas, comisionado del Real Acuerdo. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 46.

⁵⁷ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 28. *Mapa topográfico de las Villuercas*. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 34.

⁵⁸ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 31. *Mapa de la línea divisoria de las provincias de Toledo y Cáceres*. Procede de Real Audiencia, Leg. 572, nº 44.

⁵⁹ Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica, Mapas de Extremadura, nº 12. *Mapa de la provincia de Extremadura* realizado por Tomás López (1819).

⁶⁰ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero, Legajo 1425.

⁶¹ RODRÍGUEZ AMORES, L., *Crónicas lugareñas. Madrigalejo*, Badajoz, Tecnigraf Editores, 2008, pp. 389-393.

Durante el siglo XVII, el Monasterio de Guadalupe debió explotar la finca situando en ella una casa con cerca, a saber por el dibujo que conocemos, similar a otros de los estudiados a lo largo de esta investigación⁶². En este concretamente vemos en el centro la “Cassa de Malillo”, a la que rodean varios patios tanto rectangulares como circulares, llegándose a ella por el “Camino de la venta de Rucas a la casa” o los que venían desde Logrosán, Zorita o Madrigalejo, constituyéndose por tanto en un hito necesario para entender el dominio de este paisaje por los monjes jerónimos. La dehesa como tal quedaba rodeada por otros latifundios como La Torre, El Aguijón, La Moheda, el Valle del Judío y Milanera, el Millar de Vallesteros o el de Mirasierras, que debieron estar bien poblados de arboleda por entonces a saber por su dibujo en cuestión. Algo más alejados se encontraban el Torilejo, con una capacidad para 852 ovejas y Trebolosa, con 1200.

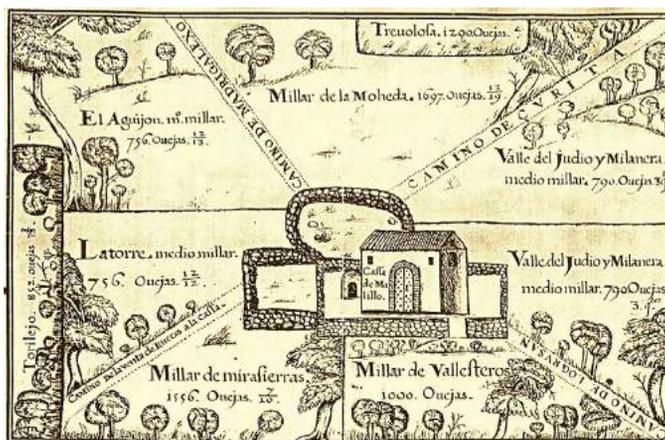


Figura 16. Dibujo de la dehesa de Malillo, con su casa y cerca (siglo XVII). Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 38.



Figura 17. Casa de Malillo. Restos de zona residencial.

Debido a la alta rentabilidad del ganado merino en este momento de la Edad Moderna y en previsión de las rentas que los frailes estaban obteniendo de su explotación, especialmente por el mercado de la lana, que estaba cada vez más en alza, a comienzos del XVIII se plantearon una ampliación y reforma del espacio de Malillo, añadiendo dependencias más grandes relacionadas con el esquila de dichas ovejas. Así desde 1701 a 1703, siendo prior Fray Juan de la Serena, se hizo prácticamente la obra con las dimensiones que conocemos hoy día, extendiendo con mucho el rancho consiguiéndose su planta definitiva⁶³.

Parece ser que por entonces la citada cabaña merina ascendía a unas 34000 cabezas solamente en la tierra de Trujillo, de las que una tercera parte pastaban en Malillo. Este hecho indudablemente llevó a los monjes guadalupenses a realizar tan soberbio edificio destinado a cortar la lana de sus rebaños, siendo uno de los más atractivos no sólo de nuestra comunidad autónoma sino a nivel nacional.

No obstante, el aumento de la ganadería que venía hasta aquí para el esquila trajo consigo una necesidad directa: la búsqueda de agua para abrevarla. De tal manera, utilizando el cauce del arroyo Malillo, construyeron una presa sencilla con la que conseguían un mediano embalse en la parte baja del complejo, lo

⁶² Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 38. *Dibujo de la dehesa de Malillo, con su casa y cerca* (Siglo XVII).

⁶³ RODRÍGUEZ AMORES, L., *Crónicas lugareñas. Madrigalejo, opus cit.*, p. 390.

suficientemente alejado del mismo para desarrollar dicha actividad. Aún se conserva esta pieza, algo deteriorada, en la que destaca el blasón con dos leones rampantes laterales y un jarrón con flores en el centro sobre el que se ve capelo y borlones, aludiendo a sus dueños jerónimos y a la Virgen de Guadalupe.

Igualmente por los mismos años también debió construirse el ya conocido lavadero de lanas en el próximo río Ruecas, dentro de la dehesa de la Torre⁶⁴, cuyo cometido principal fue lavar la lana una vez esquilada en el edificio anterior, procurando desarrollar toda esta parte del proceso en sus fincas para venderla después en el mercado castellano.

El geógrafo Tomás López, por su parte, nos acerca en sus escritos tanto al cortijo y su esquila como al lavadero construido en el río Ruecas. Así en el manuscrito original conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid), leemos lo siguiente en relación con Logrosán⁶⁵:

"(...) A dos leguas de este pueblo, al mediodía, tiene un puente biejo y maltratado y junto a él una venta, que uno y otra se denominan de Ruecas. Cosa de media legua por vajo está, al pie de este río, una casería propia del Real Monasterio de Guadalupe y por ser ésta donde laban la lana de su cabaña la llaman el Labadero."

En el mapa que dibuja sobre la "Sargentía de Trujillo"⁶⁶ en los mismos años finales del siglo XVIII localizamos la "Casa de Malillo", señalada con el nº 14 en su trazo y en cuya leyenda acompaña: "Casa de Malillo que sirve de esquila para la cabaña del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe".

Asimismo, cuando escribe sobre el des poblado de Valdepalacios⁶⁷, al que volveremos en relación con el Cortijo del Rincón, nos informa de "otra casería por lebante, de dicho Real Monasterio en el río Ruecas, distante de este sitio de Valdepalacios cosa de una legua y por ser ésta donde laban la lana de su cabaña llaman el Labadero; otra tiene dos leguas de este lugar de Logrosán, al mediodía, en la que esquilan la cabaña y la llaman Malillo, dista de Valdepalacios una legua larga, entre poniente y norte."

Ya en el XIX se recoge toda la contabilidad por años en un libro de cuentas que comprende desde 1805 hasta 1820⁶⁸, firmando como administrador de esta casa inicialmente Fray Pedro de Montijo,



Figura 18. Casa de Malillo. Presa cercana al esquila.



Figura 19. Blasón de la presa cercana al esquila.

⁶⁴ En este sentido conocemos el siguiente documento que recoge donde se señalan las zonas topográficas dichas para su levantamiento, además de hablarse de la licencia de obra y de los trabajos de desbroce y preparación de la misma: Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Leg. 1431-19/17. *Denuncia por la construcción de un lavadero de lanas sobre el río Ruecas que realiza el Monasterio de Guadalupe* (siglo XVIII).

⁶⁵ Biblioteca Nacional de España. Manuscrito MS 20241-83. Tomás López: "Logrosán".

⁶⁶ Biblioteca Nacional de España. Manuscrito MS 20241-125. Tomás López: "Trujillo".

⁶⁷ Biblioteca Nacional de España. Manuscrito MS 20241-127. Tomás López: "Valdepalacios".

⁶⁸ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Libro 1572. *Libro de cuentas de la Casa de Malillo del Monasterio de Guadalupe* (1805-1820).

al que le siguen Fray Domingo de Tortosa o Fray Felipe de Belalcázar. Asimismo a estos les acompañan los caseros Agustín Rodríguez Medrano, Fernando Rodríguez Cellín o Santiago Encinas. Se organiza, como sucede en otras ocasiones, incluyendo el cargo y la data de todos los enseres, productos consumidos o vendidos, el comercio de lana en relación con el esquila, además de pagos a pastores, esquiladores y guardas.

En relación con el lavadero de lanas también se recogen sus gastos y los pagos que se hacían a su casero. No obstante, lo que más llama la atención en este sentido es precisamente las rentas recibidas por dicha actividad, alcanzando por ejemplo en 1814 la enorme cantidad de 21850 reales gracias al lavado de 10925 arrobas de lana de diferentes clientes.

Las obras llevadas a cabo en Malillo durante este intervalo temporal fueron, entre otras, el arreglo de los techos de la capilla, la construcción de la huerta y la apertura de un pozo en 1805; comprobar el estado del tejado en 1806; la restauración del horno y el pajar en 1808 y del lavadero cuatro años después, mientras que en 1814 se pagan varios jornales a cuatro hombres de Guadalupe que fueron hasta él para limpiar su cauce y levantar un portillo que había en la presa; la composición de nuevo del horno, el rancho y los encerraderos en 1817; o las obras desarrolladas en el lavadero, en el que trabajaron 10 peones, y el arreglo de puertas y cerraduras en 1818⁶⁹.

Muy interesante nos vuelve a resultar la etapa de su desamortización, iniciada en la década de los años treinta del mismo siglo decimonónico. Así, como en otros casos, Fray Zenón de Garbayuela realiza un inventario firmado a 29 de abril de 1836, donde señala que por entonces había los siguientes enseres en la “*Capilla del Rancho de Malillo*”⁷⁰:

*“Un retablo de madera muy estropeado
Una efigie de san Geronimo
Un altar sin manteles con sacras, atril de madera y dos aros
Un frontal con su marco de madera muy estropeado
Un cuadro de Nuestra Señora de Guadalupe, marco de madera muy estropeado
Las ropas y cáliz de esta capilla las habían traído al Monasterio (...)”*

En 1840 vuelven a hacerse otros inventarios de bienes de los que conocemos tan sólo sus índices leídos en un legajo del Archivo Histórico Nacional, que antes estuvo en la Delegación de Hacienda de la provincia de Cáceres. Se trata del “*Inventario de las causas sobre lapidaciones ocurridas en el extinguido monasterio de Guadalupe al tiempo de la exclaustación de los monjes*”⁷¹, en el que leemos que por entonces se hizo un “*Inventario general de ganado, bienes y efectos de los caseríos de San Isidro, Rincón, Malillo, Vega y otros en averiguación de ocultaciones y dilapidaciones*” además de un “*Estado comparativo de los inventarios de los cortijos de San Isidro, el Rincón y Malillo*”. Lamentablemente nada más sabemos de ellos.

Es Pascual Madoz quien nos informa sobre el cambio de propiedad debido a la venta del “*Caserío de Malillo*” a D. Antonio Palacios, vecino de Madrid, añadiendo en su *Diccionario* que⁷²:

“A primera vista, parece un no pequeño palacio con multitud de habitaciones más o menos decentes para toda clases de personas. En este caserío hay un oratorio, para que los monjes que allí concurrían, pudiesen celebrar misa en beneficio de las muchas personas que habitaban aquel sitio en todas ocasiones.”

⁶⁹ Las cuentas de este año coinciden con las recogidas en este otro documento: Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Leg. 1426 (1-17), Borradores de cuentas de arrendadores, caseríos, ganados, memoria de la música, pan, cuentas de procuración. N.º 2: Borradores de cuentas del año 1818.

⁷⁰ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Leg. 1431-2º/5.

⁷¹ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Leg. 1431-2º/4.

⁷² MADDOZ, P., *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar, opus cit.*, Tomo III, pp. 286-287, “*Malillo (Caserío de)*”.

Mucho más extenso es en cuanto al lavadero situado en el margen el río Ruecas, del que nos informa que en 1829 había sido arrendado a D. Félix Jacquet y hermanos, del comercio de Olerón y Madrid, quienes lo adquirieron por compra después de su enajenación⁷³. Tales propietarios, ya a mediados de esta centuria, hicieron mejoras en el mismo “*que puede competir en el día con los más aventajados de su clase*”, ofreciéndose a partir de entonces un beneficio mayor y un aumento de sus trabajadores que le reportaban buenas rentas. Nos describe así Madoz las obras desarrolladas en este momento:

“El cauce por donde entra el agua ha sido construido de nuevo, todo de piedra de cantería. Se ha cubierto de bóveda de ladrillo. Se ha levantado una hermosa presa en el río para que, elevando las aguas, puedan entrar limpias y corrientes. Se han colocado tres compuertas de bronce en el curso del canal, para graduar el agua y hacer que entre más o menos impetuosa, según convenga para las operaciones. Se han construido de nuevo las tinas para escaldar la lana y una soberbia caldera para el agua caliente. Todo el establecimiento ha sido cercado de un magnífico muro de seis varas de alto y de una de espesor, todo de cal y canto, imposible de ser asaltado, a no ser por una grande y lenta maniobra; y capaz de resistir cualquier ataque. Por cima de este muro descuellla la majestuosa casa, con todas las comodidades necesarias para las operaciones del lavadero y para habitaciones; siendo sorprendente la animación y buen orden que allí reinan.”

CORTIJO DEL RINCÓN (LOGROSÁN)

Próximo al ejemplo anterior, a 12 kilómetros hacia el sudeste de Logrosán, igualmente dentro del Geoparque de Villuercas – Ibores – Jara localizamos este cortijo, que fue el que abasteció principalmente de aceite al Monasterio de Guadalupe y cuyo paisaje aún hoy día continúa ofreciéndonos un hermoso latifundio lleno de olivos, regado por bastantes arroyos conectados con los ríos Gargáligas y Cubilar, afluentes del Ruecas y, por ende, del Guadiana⁷⁴.



Figura 20. Cortijo del Rincón. Patio.

⁷³ *Ibidem*, Tomo III, p. 287, “Malillo (Lavadero de)”.

⁷⁴ MALDONADO ESCRIBANO, J., “El Cortijo del Rincón, en el paisaje agrícola del Monasterio de Guadalupe”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Universidad Pablo de Olavide (en prensa).

Todo él queda organizado gracias a un amplio patio interior de planta rectangular bastante alargada, ubicándose en uno de sus extremos las piezas principales como la vivienda de dos plantas, la capilla, la bodega y el molino. El resto de dependencias se refieren a las residencias del personal trabajador de la explotación, llegando a alcanzar una población de 108 personas en 1887⁷⁵, así como a otras funciones como la carpintería, la herrería, el pajar, graneros, palomar, caballerizas..., algunas de las cuales han permanecido en uso hasta hace pocas décadas. La casa principal así como las estancias más sobresalientes se encuentran en buen estado de conservación, incluso los dueños actuales han instalado un museo etnográfico en el lugar donde se guardan muchísimos utensilios y diversos muebles y aperos perfectamente organizados.

Lo más llamativo de El Rincón es sin lugar a duda su capilla, que nos ofrece un excelente retablo de azulejería talaverana con una iconografía muy rica que va desde la Crucifixión que lo preside, hasta San Bonifacio (santo titular de este espacio religioso), los Evangelistas, otros apóstoles y varios santos y santas, todos ellos protegidos desde lo alto por el Padre Eterno. Fue mandada construir en 1574 siendo prior Fray Juan del Corral⁷⁶, seis años después que el molino de aceite, que se levantaría en época de Fray Sebastián de Ciudad Real.

No obstante, el cortijo como tal es anterior ya que sabemos que sus cuentas comienzan a registrarse en libros de contabilidad, que hoy se conservan en el Archivo del citado Monasterio, en 1502⁷⁷. E igualmente conocemos que la muerte del último maestre de la Orden de Alcántara, D. Juan de Zúñiga, acaeció entre sus paredes cuando se dirigía a ver a la Virgen guadalupense, que se encuentra a escasos 30 kilómetros⁷⁸.



Figura 21. Cortijo del Rincón. Capilla.

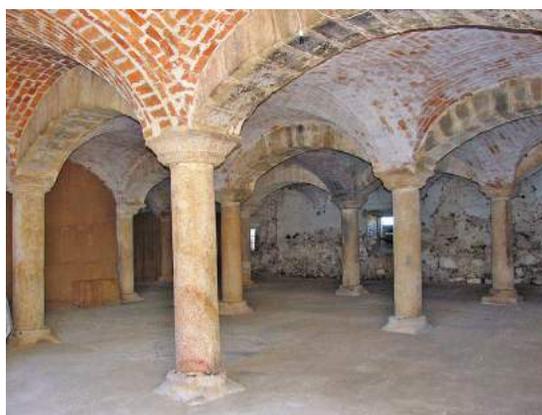


Figura 22. Cortijo del Rincón. Bodega.

⁷⁵ Biblioteca Nacional de España. *Nomenclátor de las ciudades, villas, lugares, aldeas y demás entidades de población de España en 1º de Enero de 1888, formado por la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico*, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, Madrid, 1892, Cuaderno décimo, Provincia de Cáceres, Logrosán, p. 17.

⁷⁶ Archivo del Monasterio de Guadalupe. MARTÍNEZ ABAD, D., *Instrucción de un Pasajero para no errar en el camino*, Madrid, 1697.

⁷⁷ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 143. *Cuentas de la administración del Oficio del Rincón con estados de cosechas, principalmente de granos y algunas cartas de poder (1502-1764)*. Faltan bastantes años intermedios.

⁷⁸ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Códice 13, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe* (H. 1700-1710), cap. 10, ff. 587 r y vº: "Por el mes de Julio de este año (1504) murió en nuestra casa del Rincón el Arzobispo y Cardenal de Sevilla, Don Juan de Zúñiga. Tráxose a nuestra casa y se enterró en la capilla de San Martín".

Citado por GARCÍA, S., "Isabel I de Castilla, Fernando V de Aragón y Juan de Zúñiga en Guadalupe" en *Actas del V Centenario D. Juan de Zúñiga (1504-2004)*, Asociación para la protección del patrimonio de La Serena "Don Juan de Zúñiga", 2006, pp. 159-192.

Otro libro de ingresos y gastos, que guarda semejantes números, empieza a ser firmado por el administrador de la casa en 1666, dilatándose su actividad hasta 1694⁷⁹. Y hasta un tercero se fecha entre 1679 y 1708 donde se recogen los relacionados con el “Oficio del Rincón” además de diversas propiedades jerónimas⁸⁰.

Del mismo siglo XVII conocemos un plano similar al que hemos estudiado para otros cortijos y casas de labor, que quizás podamos conectar con un aumento de las labores agrícolas en este complejo. Se trata del *Mapa de la finca del Rincón con sus edificaciones y terreno*⁸¹ y en él se dibuja el conjunto compuesto por varios edificios, entre los que identificamos perfectamente la capilla anterior, todos ellos cerrados con una cerca perimetral situado próximo al río Cubilar.

No vemos aún en él la magnífica bodega, que posiblemente fue diseñada poco después, ya en el siglo XVIII. De su gran capacidad, organizada por 24 columnas de granito que soportan sencillas bóvedas de arista encaladas, nos da cuenta Pascual Madoz, que escribe lo siguiente sobre el “Case-
río del Rincón”⁸²:

“Tiene muchas habitaciones admirables, en particular la destinada para bodegas, cuyas tinajas, que son muchas y grandes, están puestas con mucho orden, simetría y firmeza. De unos vasos a otros hay un conducto para recibir el aceite. Tiene además un lagar, que se emplea exclusivamente en labrar la aceituna de 16000 olivos cercados que hay al pie.”

Se centra bastante en las dependencias oleícolas y no es baladí ya que, como apuntábamos antes, desde aquí se abastecieron los monjes de dicho producto, además de servirse el preciado líquido a otras granjas dispersas por la geografía extremeña y venderse el excedente, con lo que incrementaron considerablemente sus rentas especialmente en algunos años de finales de la Época Moderna.

Es una pena, tal y como sucede en el resto de ejemplos, que fuera enajenado como bien nacional y vendido a particulares a lo largo del siglo XIX. Poco antes de producirse el cambio de propiedad, los monjes

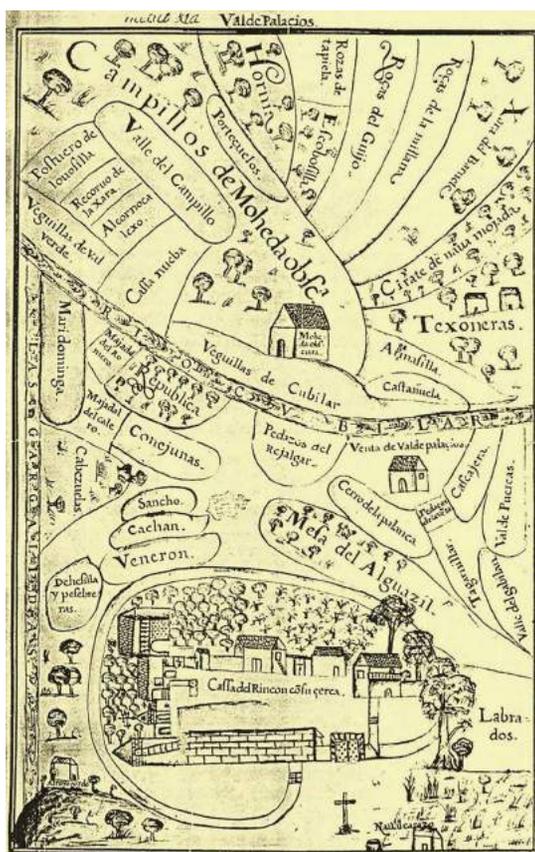


Figura 23. Mapa de la finca del Rincón con sus edificaciones y terreno (siglo XVII). Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos n° 37.

⁷⁹ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Códice-Manuscrito 135. *Cuentas del administrador del Rincón, propiedad del Monasterio de Guadalupe, desde 1666 a 1694.*

⁸⁰ Archivo del Monasterio de Guadalupe. Legajo 150. *Cuentas del Oficio del Rincón, así como de otras propiedades y casas del Monasterio (1679-1708).*

⁸¹ ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Dibujos y planos, núm. 37.

⁸² MADOZ, P., *Diccionario Geográfico – histórico – estadístico de España y sus posesiones de Ultramar, opus cit.*, Tomo IV, p. 100: “Rincón (Case-
río del)”.

granjeros de este cortijo continuaron recogiendo su contabilidad hasta el momento de la exclaustración, como en el libro que hemos analizado pormenorizadamente en nuestro artículo ya citado, que comprende en este caso las anualidades de 1819 hasta 1834⁸³.

Para terminar recordaremos algunos mapas históricos que lo recogen, todos ellos realizados en la segunda mitad del siglo XVIII. Así en el conocido ya de Tomás López sobre Extremadura (1766)⁸⁴ se lee con claridad “Rincon” relacionándolo con otra de las fincas cercanas regada igualmente por el Cubilar: Navalcarazo.

Similar es el *Mapa realizado para el deslinde desde Logrosán a las Villuercas*⁸⁵, dibujado por Juan Ruiz Arenas, comisionado del Real Acuerdo, en el que se ubica “Rincón Caserío” en uno de sus extremos, conectado mediante camino con “Valdepalacios Despoblado”.

Por su parte, también lo vemos reflejado en el plano del partido judicial de Trujillo⁸⁶, hecho para ilustrar las respuestas que al mismo tiempo se dan al *Interrogatorio de la Real Audiencia*, por lo que igualmente queda incluido en la respuesta nº 1 que se da para el término de Logrosán⁸⁷, al que hoy día continúa perteneciendo.

CASA DE PALACIO Y ARROYO DE LAS PUERCAS (DON BENITO)

Los dos últimos ejemplos guadalupenses dispersos por el campo extremeño son la Casa de Palacio y la del Arroyo de las Puercas, que la documentación histórica sitúa en el término municipal de Don Benito⁸⁸. Lo más llamativo de ambas son 4 mapas que completan la colección ya conocida conservada en la sección Clero del Archivo Histórico Nacional (Madrid) realizados en el siglo XVII.

Tres de ellos se refieren a la Casa de Palacio⁸⁹, ubicada entre los ríos Rucas y Guadiana y el arroyo de Esparragal, además de conectar con los de Matapeces y Quebrada, que desembocan en el anterior. Igualmente atraviesa la finca el “Camino de Meaxadas a Don Benito”, el “Camino de Rena a Meaxadas por la Casa de Palacio” y el “Camino de Rena a la Barca de Don Benito”. En ellos también vemos cerca la ermita de Valverde,

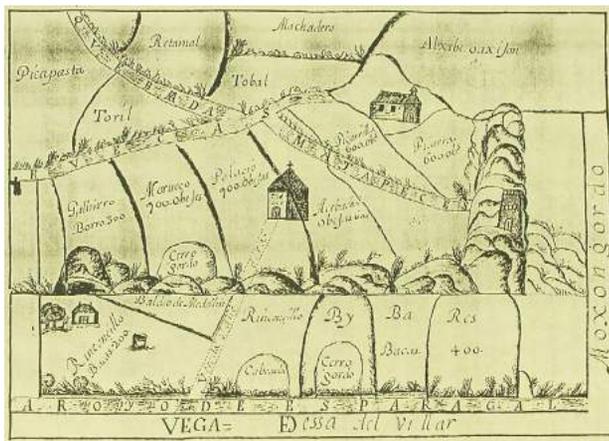


Figura 24. Mapa de las dehesas del Monasterio de Guadalupe en la Sierra de Rena (siglo XVII).

Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 36.

⁸³ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Libro 1576. *Libro de cuentas de la Casa del Rincón* (1819-1834).

⁸⁴ Centro Geográfico del Ejército. Cartoteca Histórica. Mapas de Extremadura, nº 2. *Mapa de la Provincia de Extremadura* (...) Por D. Thomas López (1766).

⁸⁵ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 33. Procedo de Real Audiencia, Leg. 572, nº 46.

⁸⁶ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. MPD nº 6. *Plano del Partido de Trujillo*. Procedo de Real Audiencia, Leg. 10, nº 30.

⁸⁷ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. *Interrogatorio de la Real Audiencia*. Partido de Trujillo, Logrosán, respuesta 1.

⁸⁸ MALDONADO ESCRIBANO, J., *Vivir en el campo extremeño. Cortijos y casas de labor en Don Benito*, Don Benito, Ayuntamiento de Don Benito, 2008, pp. 74-80.

⁸⁹ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos (Siglo XVII):

- Nº 35, *Plano de las dehesas que poseía el Monasterio de Guadalupe entre el Guadiana y el arroyo de Esparragal*.
- Nº 36, *Mapa de las dehesas del Monasterio de Guadalupe en la Sierra de Rena*.
- Nº 43, *Dibujo de las posesiones del Monasterio de Guadalupe cerca del río Rucas*.

dibujada con una sola nave y fachada con espadaña superior. Algunos terrenos del entorno, que debió ser un sistema adehesado por lo que nos muestran otros documentos, se denominaron Madreselva, Acebuchal de Moreno, Cerro Gordo, Cabezagorda o Ventoso. Incluso en uno de ellos llegamos a ver la Vega, en Villar de Rena, otra de las propiedades del Monasterio anteriormente estudiada.

El de la Casa del Arroyo de las Puercas es bastante similar⁹⁰ y en él se recogen algunos cauces de agua próximos como el arroyo de mismo nombre, que desemboca en el Guadiana cerca del complejo arquitectónico. Este se dibuja con una sola planta tejada a dos aguas y un corral lateral, dentro del "Tercio de la casa". Encima del mismo ubicamos el "Tercio del Arroyo" y debajo el de "Borril". Al edificio se llegaba gracias a un camino que venía desde Madrigalejo, seguramente en conexión con otros cortijos como el de San Isidro. Es curioso, por su parte, que en este mapa aparezca además un molino conectado directamente con el río, uno de los tantos que ya por aquella época producían gracias a la fuerza de su cauce.

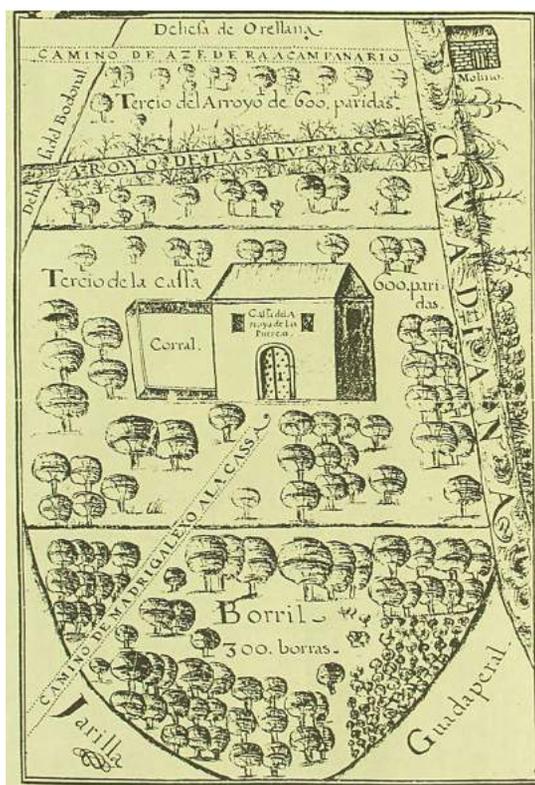


Figura 25. Mapa de la dehesa de Orellana con la Casa del Arroyo de las Puercas (siglo XVII). Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 33.

Ya a finales del siglo XIX ambas se recogen en el *Nomenclátor* de 1863⁹¹, perteneciendo la Casa del Palacio treinta años después a D. Antonio Cabezas Manzanedo⁹² y a D. Pedro Mera Hidalgo Barquero⁹³ y la del Arroyo de las Puercas a D^a. María Cabezas Manzanedo⁹⁴, D. Pedro Valdés⁹⁵ y a D. Miguel Paredes Andújar⁹⁶, según se desprende del *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Don Benito*.

No obstante, en la actualidad no hemos encontrado nada que merezca la atención en relación con la primera, mientras cerca del Guadiana, en una zona algo elevada domina una casa de campo de dos plantas y patio trasero conocida como "Las Puercas", a la que se anexan otras dependencias agropecuarias. No parece una construcción de la época tratada, más bien valiera ser del siglo XIX, aunque puede darse el caso de que para ello aprovecharse parte de la anterior.

⁹⁰ Archivo Histórico Nacional. Sección Clero. Dibujos y planos nº 33. *Mapa de la dehesa de Orellana con la Casa del Arroyo de las Puercas, propiedades del Monasterio de Guadalupe* (Siglo XVII).

⁹¹ Biblioteca Nacional de España. *Nomenclátor que comprende las poblaciones, grupos, edificios, viviendas, albergues, etc., de las cuarenta y nueve provincias de España; dispuesto por riguroso orden alfabético entre las provincias, partidos judiciales, ayuntamientos y entidades de población*, Imprenta de José María Ortiz, 1863. Tomo 1, *Nomenclátor de la Provincia de Badajoz*, Don Benito, pp. 258-259.

⁹² Archivo Histórico Provincial de Badajoz. Sección Hacienda. Libro 2859. *Registro Fiscal de Edificios y Solares de Don Benito* (1893). Tomo XVII. Hoja 3394.

⁹³ *Ibidem*, Hoja 3459.

⁹⁴ *Ibidem*, Hoja 3390.

⁹⁵ *Ibidem*, Hoja 3503.

⁹⁶ *Ibidem*, Hoja 3476.

Paisaje de las creencias en la cuenca del río Guadiana. El caso de Medellín (Badajoz)

Carmen DIEZ GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: Desde el siglo XVI varias casas religiosas modificaron el paisaje periurbano y urbano de Medellín (Badajoz). En primer lugar el convento de frailes de San Francisco (1508), en el extrarradio y al este de la ciudad, que cedió su nombre a una calle que se originó a partir de él. Siguieron después don fundaciones femeninas: La Purísima Concepción (1515) en el noroeste de la villa e intramuros, sobre cuyo solar se edificó una manzana de viviendas y San Juan Bautista (1626) de monjas recoletas agustinas, que se alzó al sureste del municipio y nominó inicialmente a la actual calle Otumba.

PALABRAS CLAVE: Religión; paisaje; Extremadura; Medellín (Badajoz); conventos; frailes; monjas; urbanismo; siglos XVI-XXI.

The Landscape of beliefs in Guadiana river basin. The case of Medellín (Badajoz)

ABSTRACT: Since the 16th century several religious houses changed the peri-urban and urban countryside in Medellín (Badajoz). First of all the friary of San Francisco (1508) located at the outers parts and at the east of the town, which gave its name to a street originated from it. Two nunneries came after: The Immaculate Conception (1515) in the northwest of the town and within the walls, on whose lot one block was built and Saint John Baptist (1626) of Augustinian Recollect nuns, which rose southeast of the town and originally nominated the current Otumba street.

KEY WORDS: Religion; landscape; Extremadura; Medellín (Badajoz); convents; monasteries; friars; nuns; town plannings; 16th century - 21st century.

INTRODUCCIÓN¹

Se encuentra Medellín en la parte norte de la provincia de Badajoz casi en el centro del límite con la de Cáceres, y forma parte de la comarca denominada “Vegas Altas”. El desarrollo de la población conforma un amplio semicírculo en la margen izquierda del Guadiana y ocupa el llano y parte de la falda de un elevado cerro sobre el que se construyó un castillo en la Edad Media. Pertenece a la demarcación eclesiástica del Obispado de Plasencia y en el plano civil pasó de la jurisdicción de la Orden de Alcántara al realengo y de este al señorío de los Portocarrero en 1449², estirpe nobiliar que se incorporó más tarde a la casa de Medinaceli.

Medellín posee un potente sustrato arqueológico desde la Prehistoria. Su enclave en una llanura de gran riqueza agrícola, junto a un vado del Guadiana al que se añadía la posibilidad de defensa que ofrece el cerro (donde se asentaron los primeros pobladores y más tarde el castillo), fue determinante para que se configurara como lugar estratégico, cruce de caminos y escenario bélico de múltiples confrontamientos a lo largo de la Historia. Este último factor ha provocado la ruina repetida de su urbanismo, rico patrimonio, su economía e incluso el trasvase de población hacia las aldeas inmediatas de su condado. Especialmente perjudiciales fueron las consecuencias de la Guerra de la Independencia (1808-1814) etapa en la que se libró la Batalla de Medellín³ y el tiempo en que fue *Frente de la Serena* durante la Guerra Civil (1936-1939). En la actualidad pertenece al partido judicial de Don Benito.

Se ha delimitado el paisaje de las creencias al cristiano partiendo de la Edad Media, circunscribiéndolo especialmente al que dieron lugar los conventos. No obstante, se hará también una reseña de las parroquias y ermitas que también forman parte del mismo paisaje. Puede observarse así como el cristianismo ha forjado un patrimonio rico y muy variado desde la etapa medieval, momento en que Medellín llegó a los 2.500 habitantes, lo que suponía ser un núcleo demográficamente considerable, solo superado por Jerez de los Caballeros con 8.000 habitantes⁴. Debido a esta alta tasa de población poseyó en la Edad Media cuatro parroquias, a las que se añadieron cinco ermitas y tres conventos (fig. 1).

PARROQUIAS

El paisaje cristiano comenzó en Medellín con la erección de parroquias como *Santa María del Castillo*, alzada dentro de la fortaleza e incluida en el patio oeste, que incorporó como campanario una de las torres de la fortaleza. El hecho de que su Cruz Parroquial precediera a todas las demás de la villa hace suponer que fuera la primera iglesia alzada en el lugar. Según los últimos estudios y las afirmaciones del historiador Rodríguez Gordillo era un templo de bastante capacidad⁵. Tenía tras el altar mayor un camarín pavimentado de azulejos y dedicado a la Virgen del Castillo, posiblemente una imagen medieval –tal vez gótica– de unos cuarenta centímetros, que desapareció en el curso de la Guerra Civil⁶. Los muros del ca-

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² El espacio temporal tras *La Reconquista* y el señorío de los Portocarrero ha sido detalladamente estudiada por el historiador Julián Clemente (= CLEMENTE RAMOS, J., *La tierra de Medellín (1234-c 1450). Dehesas, ganadería y oligarquía*, Badajoz, Diputación Provincial, 2007).

³ Tuvo lugar el 28 de marzo de 1809. De los 40.000 hombres del ejército español murieron unos 12.000 infantes a manos de los franceses dirigidos por el General Víctor.

⁴ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., «Medellín», en AA. VV., *Gran Enciclopedia Extremeña*, tomo VII, Mérida (España), EDEX, S. A., 1992, pág. 20.

⁵ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos de la Villa de Medellín (Provincia de Badajoz)*, Cáceres, Imprenta y Librería Santos Floriano, (s.a. 1920), pp. 159-160.

⁶ COVARSI YUSTAS, A., “Extremadura artística. Destrucción del tesoro artístico nacional en la Provincia de Badajoz. La huella marxista”, en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XIII, nº 3 (1939), pp. 169-170.

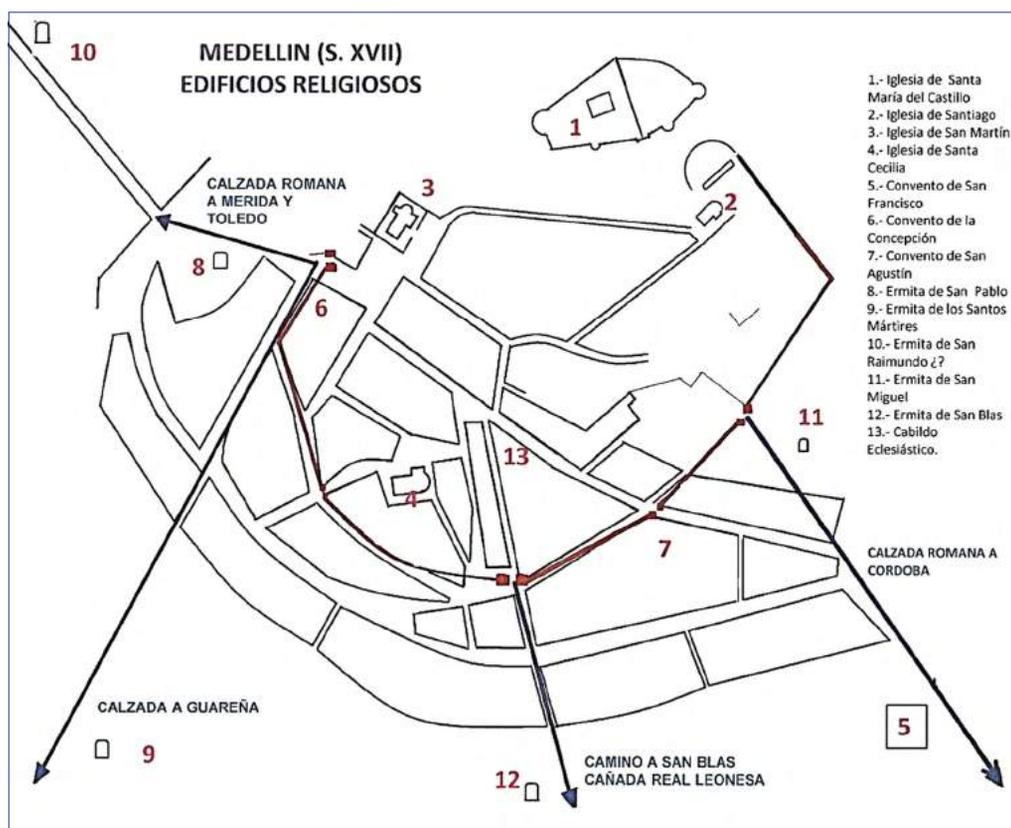


Figura 1. Croquis de la situación de los edificios religiosos realizado con la información de don José María Custodio Simón, miembro de la Asociación Histórica Metellinense.

marín se adornaban con pinturas de «Las cuatro mujeres fuertes del Evangelio»⁷; junto con el altar mayor otros dos colaterales completaban su ajuar mueble. Según Rodríguez Gordillo la iglesia sufrió deterioros en la etapa de ocupación francesa, cuando tras la batalla de 1809 «estuvieron cuarenta y cinco días alojados en el castillo unos tres mil franceses» y más adelante, en torno a 1834, fue profanada y destruida por «los llamados nacionales»⁸. A mediados del siglo XIX era manifiesto el deterioro del inmueble por lo que se cerró al culto. Las imágenes se trasladaron a la parroquia de Santiago en 1860 y más adelante, en 1886, desde esta a la de Santa Cecilia⁹.

Un plano de 1811 realizado por el jefe del batallón de ingenieros franceses Soulaigne¹⁰, muestra un recinto rectangular, que parece corresponder al templo que describe Rodríguez Gordillo. Comunicaban con la nave capillas entre los contrafuertes y un coro alto a los pies. Al este un espacio casi cuadrado, entre dos macizos estribos, pudiera haber formado la capilla mayor a la que una fina línea le separa de un espacio rectangular apaisado donde posiblemente se encontrara el camarín. Tras él se disponen dos

⁷ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 160.

⁸ *Ibidem*, p. 161

⁹ *Ibidem*, pp. 161-163.

¹⁰ Collection Service Historique de la Défense, Département de l'Armée de Terre (France), sig. L12B3.390 (1), Soulaigne, *Plan du Château du Medellín*, 28/06/1811, Collection Service historique de la Défense, Département de l'Armée de Terre (France), sig. L12B3.390 (1), publicado en TESTÓN NUÑEZ, I., SÁNCHEZ RUBIO, R. y SÁNCHEZ RUBIO, C., *Cartografía de un espacio en Guerra*, Badajoz, Caja de Extremadura, p. 129.

habitaciones que tal vez correspondan a la vivienda del párroco que cita Gordillo. El plano lo realiza quien «fue el director de los trabajos de fortificación [en el castillo] acometidos por indicación e iniciativa del Mariscal Marmont»¹¹. En la actualidad (fig. 2) solo se conservan parte de los muros de mampostería con hiladas de ladrillo, revocados con cal¹², pero la disposición que refleja el plano de Soulaigne es correcta. Junto a la iglesia existe aún una cisterna rectangular de época árabe y según Rodríguez Gordillo se afloraba el agua de la misma desde un pozo abierto en la nave del santuario, detalle recogido por el plano mencionado.



Figura 2. Ruinas de Santa María del Castillo.

Fuera ya del recinto, en la ladera, a medio camino entre el castillo y cubriendo parte del enclave del teatro romano, se sitúa la parroquia de *Santiago*. Alzada en el siglo XIII con mampostería fue la iglesia arciprestal mayor¹³. Su cabecera semicircular fluctúa entre el románico tardío y el gótico inicial, le sigue a menor altura la nave con cubierta de madera oculta por una bóveda barroca del XVII y a esa misma centuria pertenece la torre campanario. Las portadas en los flancos norte y sur son dos bellos ejemplos renacentistas en sillería. Cesó como centro de culto a fines del siglo XIX¹⁴. En la actualidad acoge el Centro de Interpretación Local y lo es también de exhibición de varios elementos arquitectónicos extraídos de las excavaciones del teatro romano.

Fuera ya del recinto, en la ladera, a medio camino entre el castillo y cubriendo parte del enclave del teatro romano, se sitúa la parroquia de *Santiago*. Alzada en el siglo XIII con mampostería fue la iglesia arciprestal mayor¹³. Su cabecera semicircular fluctúa entre el románico tardío y el gótico inicial, le sigue a menor altura la nave con cubierta de madera oculta por una bóveda barroca del XVII y a esa misma centuria pertenece la torre campanario. Las portadas en los flancos norte y sur son dos bellos ejemplos renacentistas en sillería. Cesó como centro de culto a fines del siglo XIX¹⁴. En la actualidad acoge el Centro de Interpretación Local y lo es también de exhibición de varios elementos arquitectónicos extraídos de las excavaciones del teatro romano.

Algo más abajo y a poniente se alza *San Martín* (Fig. 3), con ábside semicircular, nave única de tres tramos y coro a los pies. Este templo resulta ser ampliación de una construcción también del siglo XIII en la que las reformas del barroco se señalan aún más, especialmente en la capilla del popular Cristo de la Misericordia alzada por iniciativa del sacerdote Miguel Fernández¹⁵, que fue bellamente decorada con pinturas murales. San Martín conserva la pila donde según la tradición se bautizaría a Hernán Cortes. En el siglo XVII se añadió la barroca torre campanario, pero dejó de ejercer como parroquia a comienzos del siglo XX¹⁶ y actualmente se encuentra cerrada al público.

Tanto esta parroquia como la anterior de Santiago estaban protegidas por el recinto murado de la villa y atendían a una comunidad numerosa de fieles. Sin embargo, ya desde el siglo XVI al XVIII muchas de las viviendas que las rodeaban en la falda del castillo fueron abandonadas por otras en el llano y se arruinaron¹⁷. El deterioro se completó tras la famosa batalla de Medellín que supuso la ocupación de la

¹¹ TESTÓN NUÑEZ, I., SÁNCHEZ RUBIO, R. y SÁNCHEZ RUBIO, C., *Cartografía...*, opus cit., p. 128.

¹² A ella se han referido también MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., «Recuperación de la memoria arquitectónica de Medellín. Noticias de sus edificios desaparecidos y olvidados», *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 60 (2003), nº 3, p. 1158. En 2007 las ruinas se excavaron bajo la dirección de Santiago Guerra Millán, más interesado en la etapa prehistórica y romana, http://medellinhistoria.com/secciones_2/santa_maria_del_castillo_80, (24/09/2016).

¹³ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., opus cit., p. 115.

¹⁴ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., opus cit., p. 122. Vid. Etiam: GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., «Medellín», opus cit., p. 20.

¹⁵ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., «Medellín», opus cit., p. 21.

¹⁶ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, A., «Medellín», opus cit., p. 21.

¹⁷ En el Interrogatorio de la Real Audiencia se indica al respecto de las calles de la villa: «las mas de dichas calles son llanas y las que tienen su principio en el cerro del castillo, donde antiguamente estava situado el pueblo, tienen alguna pendiente y en todas ellas ay necesidad de reparar y arreglar su enrollado por estar ruinoso» (: RODRÍGUEZ CANCHO, M. y BARRIENTOS ALFAGEME, G., Eds., *Interrogatorio de la Real Audiencia. Extremadura a finales de los tiempos modernos. Partido de Badajoz*, Mérida, Asamblea de Extremadura, 1994, p. 288).



Figura 3. Parroquia de San Martín.



Figura 4. De izquierda a derecha: parroquias de San Martín y Santiago y el castillo.

fortaleza por el ejército francés, como se indicó anteriormente, y la destrucción del caserío inmediato¹⁸. Ello ha contribuido también a crear un vacío poblacional entorno a dichos templos. En la actualidad ambas parroquias resaltan con sus densas torres y agudos chapiteles en la vertiente sur de la elevación, sobreelevadas al desarrollo del caserío actual y algo alejadas de él.

¹⁸ Al respecto indica Madoz: «el [templo] de Santa Cecilia, dentro de las calles; los de Santiago y San Martín, fuera de ellas, en la ladera del cerro que está al norte» (: MADOZ, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo 11, ed. facsímil de la de 1850, Zafra, Biblioteca Santa Ana de Almendralejo, p. 330.



Figura 5. Parroquia de Santa Cecilia.

El aumento y desplazamiento de la población hacia el llano durante el Renacimiento movió a erigir *Santa Cecilia*, la cuarta parroquia. Aparece a mediados del mil quinientos, emplazada actualmente en lo que hoy es el centro neurálgico de la villa. Se inició con un grandioso presbiterio ochavado al que siguieron las dos capillas del crucero, la sacristía y el primer tramo de la nave, todo con cubiertas de crucería; pero los trabajos se paralizaron a esta altura y se cerró el arranque de la nave con un gran muro sin enlucir, seguido de una pequeña capilla dotada con coro. Posee dos bellas portadas renacentistas y a los pies una torre semejante a las de las otras parroquias.

ERMITAS

Las cinco ermitas más antiguas de Medellín se emplazaban en las inmediaciones de vías de comunicación humana o pecuaria, fuera de la villa¹⁹, pero apenas quedaban restos de las mismas en el siglo XIX²⁰. Sin embargo se pueden reubicar de manera aproximada a través de la bibliografía y la memoria de los vecinos actuales²¹ (Fig. 1). A ellas se unirían dos más, construidas estas en las últimas décadas del XX.

De todas ellas quizás la más antigua fuera *San Raimundo*. La tradición señala que en el monte Remondo, situado frente a la cara norte del cerro del castillo²², vivió por el siglo IX un famoso pastor que era «pródigo en caridad y ... murió en olor de santidad»²³ y de él tomaría nombre el cerro²⁴. En la cima del monte hay

¹⁹ RODRÍGUEZ CANCHO, M. y BARRIENTOS ALFAGEME, G., Eds., *Interrogatorio de la Real Audiencia...*, opus cit., p. 290.

²⁰ Las citan como arruinadas el Interrogatorio de la Real Audiencia » (: RODRÍGUEZ CANCHO, M. y BARRIENTOS ALFAGEME, G., Eds., *Interrogatorio de la Real Audiencia...*, opus cit., p. 290). y el diccionario Madoz (MADOZ, P., *Diccionario...*, opus cit., p. 331).

²¹ Me refiero especialmente a las indicaciones de don Tomás García Muñoz, Cronista Oficial de Medellín y el historiador metelinense don José María Custodio Simón, miembros ambos de la Asociación Histórica Metelinense.

²² SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *Historia y santos de Medellín. Culto y veneración a San Eusebio, S. Palatino, y sus nueve Compañeros Martires. A San Teodor Anarocoreta y San Raimundo Confesor, Hijos de esta Noble Colonia*, Madrid, Francisco García Arroyo (impresor), M.D.C.L.(1650), p. 74. RODRIGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos...*, opus cit., p. 227. GARCÍA SÁNCHEZ, F., «Ermitas metelinenses», *VII Coloquios históricos de Extremadura*, 1977, p. 495.

²³ GARCÍA SÁNCHEZ, F., opus cit., p. 495.

²⁴ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., opus cit., p. 103.

restos de edificación y Solano de Figueroa (1610-1684) creía que perterneron a la ermita dicha²⁵. Según Rodríguez Gordillo, la fiesta del Santo se celebraba el Lunes de la Pascua de Resurrección²⁶ y algunos historiadores consideran que la Romería de «Las BOLLAS», celebrada hasta hace poco tiempo en la falda de la sierra, continuaba la tradición de la fiesta del Santo²⁷. La ermita se encuadraba próxima a la calzada romana que iba de Mérida a Toledo.

Sobre la de *San Pablo* se tienen pocos datos²⁸ y seguramente su desaparición esté relacionada con el largo acoso de casi tres meses que infringieron a la población los franceses en la Guerra de la Independencia. Posiblemente se ubicara a la subida del río, cerca de *Porta Coeli* en la misma vía romana que la ermita descrita anteriormente, es decir, al noroeste del núcleo urbano. Entre otros datos se documenta en este lugar una plaza denominada San Pablo²⁹ con otros edificios extramuros. En esta plaza había una cruz de piedra que se trasladó al Paseo del Campo en 1860.

Los Santos Mártires se encontraba al suroeste, en los campos comunales junto al camino de Guareña y Valdetorres³⁰. Se piensa que su localización podría hallarse al final del actual Parque de Hernán Cortés y que existía en el siglo XVI³¹, pero debió desaparecer en el XVIII. Existen dudas a cerca de quiénes fueron los «mártires» titulares, si San Eusebio y San Palatino³², víctimas de la persecución de Nerón en la antigua *Metellinum*, o bien los santos Fabián y Sebastián de los que hubo una cofradía en la parroquia de San Martín fundada en 1504³³.

Según la tradición la ermita de *San Blas* se encontraría junto a la Cañada Real Leonesa, al sur de la villa³⁴, en un montículo denominado actualmente con la misma advocación. Sufrió daños durante la Batalla de Medellín y su deterioro motivó el que se demoliera a comienzos del siglo XX. Debido a la elevación de este templo sobre la cota del Guadiana, la comunidad de San Francisco decidió trasladar el Santísimo Sacramento a esta capilla la noche del 20 de diciembre de 1603. En aquella ocasión una fuerte crecida del caudal del Guadiana y el Ortega llegó inundar las dependencias del convento y causó graves daños al puente. La devoción a San Blas continúa. Su imagen, que se trasladó a Santa María del Castillo y desde esta a San Martín, pasó luego a Santa Cecilia y se sigue celebrando su fiesta el 3 de febrero.

Otra ermita desaparecida fue la de *San Miguel Arcángel*, situada al este, en la falda del castillo junto al río Ortigas. Según Rodríguez Gordillo se alzó próxima a la muralla junto a la puerta llamada del Coso³⁵ y cerca del Palacio de las Atalayas. Existen allí todavía vestigios de una edificación que podrían pertenecer a esta ermita.

Finalmente la *capilla o ermita de Fátima* vino a atender las necesidades de una barriada de nueva creación en los años setenta del siglo XX y poco después, en los noventa, se sumó el reducido templo dedicado a *San Isidro* en la falda de la sierra de Pirulito, frente a la fachada noroeste del castillo.

²⁵ SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *opus cit.*, p. 75.

²⁶ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 102.

²⁷ GARCÍA SÁNCHEZ, F., *opus cit.*, p. 496.

²⁸ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 229-230. GARCÍA SÁNCHEZ, F., *opus cit.*, pp. 496-497.

²⁹ SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *opus cit.*, p. 13.

³⁰ La cita el teólogo e historiador Juan Solano de Figueroa (: SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *opus cit.*, p. 7, 9, 10. *Vid. Etiam*: RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 226; GARCÍA SÁNCHEZ, F., *opus cit.*, p. 495.

³¹ SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *opus cit.*, p. 7, 9, 10.

³² *Ibidem*, p. 24-25 y 28-41.

³³ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 225-226. GARCÍA SÁNCHEZ, F., *opus cit.*, p. 495.

³⁴ SOLANO DE FIGUEROA Y ALTAMIRANO, J., *opus cit.*, p. 12. RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 232-234; GARCÍA SÁNCHEZ, F., *opus cit.*, pp. 497-499.

³⁵ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 231; GARCÍA SÁNCHEZ, F., *opus cit.*, p. 497.

CONVENTOS

En Medellín se asentaron tres comunidades religiosas: franciscanos observantes en San Francisco, monjas concepcionistas franciscanas en el convento de La Concepción y otro más de monjas agustinas, que eligieron como advocación la de San Juan Bautista.

Convento de San Francisco

En 1508, posiblemente antes de alzarse la parroquia de Santa Cecilia, se fundó este convento de frailes observantes. Integrado inicialmente en la gran Provincia minorítica de Santiago pasó luego, por división de esta en 1548, a la de San Miguel. El asentamiento de los menores fue patrocinado don Juan de Portocarrero y Pacheco (1463-1528), segundo conde de Medellín³⁶, y su segunda esposa doña María Manuel³⁷ «para mayor adorno de la villa, y para la necesidad de la doctrina» de modo que la villa «no careciese de esta calidad tan importante»³⁸. Tales afirmaciones no debemos contemplarlas sólo desde el aspecto retórico pues parecen justificar la construcción posterior del último templo parroquial –Santa Cecilia–; no debe obviarse que los franciscanos desarrollaban labores de apostolado paralelas a las de las parroquias.

Se acomodaron los frailes en una casa propiedad de los condes mientras se construía el convento en las afueras de la villa, a la distancia de unos trescientos metros por la parte de levante, en el camino hacia Don Benito, y cerca de un arroyo denominado Ortiga que sufre fuertes estiajes y avenidas. Como Guardián se escogió a Fray Sebastián de Salamanca, un religioso bien relacionado y experimentado en fundaciones –pues también participó en la de San Bartolomé de Alcántara–. Logró este el permiso del papa Julio II³⁹ y por cédula real 47 reales el mismo año «para que dicho principal lo haga gastar y gaste en las obras de dicho monasterio»⁴⁰. Fray Sebastián, sin embargo, debió fallecer poco antes de que se enviara esta partida a Medellín, pues figura como ya difunto en el documento emitido por el Real Consejo de Ordenes que aprueba el desembolso.

Pese a los deseos de los condes el convento se construyó en primer lugar con pequeñas dimensiones. La capilla mayor de «poco distrito»⁴¹ acogió el túmulo de los patronos; a ella le seguía una nave de espacio «corto para el concurso de la gente». Pero a los cuarenta años de la fundación, al ingresar el convento en la recién formada Provincia de San Miguel, se cometieron obras de ensanche. En la iglesia se cerró con un paredón la construcción antigua y se obró otra más dilatada. A la nueva capilla mayor se trasladaron las tumbas de los fundadores. Junto a los patronos otros miembros de la familia condal se distinguieron en la obra de renovación del convento como doña Juana Fernández de Córdoba y doña Magdalena de Bobadilla, esposas ambas primera y tercera de don Rodrigo Jerónimo Portocarrero Osorio⁴² (1540-1600), nieto de los fundadores. La primera cedió en su testamento quinientos ducados para la edificación y algunas alhajas que se vendieron para ornamentos de la capilla. La segunda dotó siete lámparas que ardían frente al Santísimo y a ellas se añadió una octava por deseo de la condesa María Osorio, suegra de las anteriores. A costa de

³⁶ Según ha revisado la genealogía de los Portocarreros la Asociación Histórica Metellinense, don Juan de Portocarrero y Pacheco sería Repostero Mayor de Enrique IV (1463 Y 1528), y no el que señala el cronista Santa Cruz, su sucesor en el título: Juan de Portocarrero y Toledo, III conde de Medellín. http://medellinhistoria.com/secciones_2/el_condado_de_medellin_55 (15-10-2016). *Vid Etiam*: SANTA CRUZ, J. de, OFM., *Chronica de la provincia de San Miguel*. Parte Primera, ed. facsímil de la de 1671, a cargo de Antolín Abad García (coord.) y Hermenegildo Zamora Jambrina (introduc. e índices), Madrid, Editorial Cisneros, 1989, p. 379.

³⁷ Fray José de Santa Cruz se equivoca al mezclar los nombres de dos conyuges de los condes: doña María Manuel, segunda consorte del segundo conde y doña María Osorio Portocarrero, consorte de Juan Portocarrero y Toledo, tercer conde de Medellín. (= SANTA CRUZ, J. de, OFM., *Chronica de la provincia...*, p. 379). *Vid. Etiam*: http://medellinhistoria.com/secciones_2/el_condado_de_medellin_55. ; <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=743> (15-10-2016).

³⁸ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *Chronica de la provincia...*, *opus cit.*, p. 379.

³⁹ Papa famoso por su actitud bélica, ser promotor de grandes obras, entre ellas la actual basílica de San Pedro en el Vaticano y la capilla Sixtina, además de mecena de grandes artistas como Rafael Sanzio o Miguel Ángel Buonarroti.

⁴⁰ Archivo General de Simancas (en adelante AGS), CCA, Ced, 7, 163,5, 1.508-1-1.

⁴¹ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 380.

⁴² http://medellinhistoria.com/secciones_2/el_condado_de_medellin_55, (15-10-2016).

doña Magdalena se labró también una crujía de doble altura, que albergaba en la parte baja el refectorio y el *de profundis*, consideradas estas piezas entre las mejores de la Provincia y sobre él un amplio dormitorio⁴³.

Pero no se escogió un solar idóneo pues en 1603, una fuerte avenida del Guadiana, que anegó y alzó el nivel del río Ortigas, causó graves desperfectos en el inmueble. La fuerza de las aguas derrumbó la cerca próxima al afluente y el agua alcanzó la parte baja del convento afectando en el edificio al *de profundis* y al refectorio donde subió hasta dos varas y media⁴⁴, es decir: más de dos metros⁴⁵. Ayudaron a subsanar los daños los donativos de algunos vecinos y los 1800 ducados que ofreció el Concejo de la Villa, «cuya cantidad fue producto de parte de los montes propios que tenía, y que se vendió para atender a tan piadoso objeto»⁴⁶. Con esta cantidad tan respetable se apuntalaron las estancias dichas con contrafuertes y arcos para evitar daños futuros⁴⁷. Sin embargo hacia 1671 la vivienda de los frailes no debía estar completa, pues como señala Santa Cruz:

«Esta el convento con planta y amagos para grande habitación pero con desabrigo para los habitadores... En la habitación de los Religiosos se obro lo que para vivienda y comun pasaje basta, y para correspondencia de lo trazado no alcanza, con aver gastado mucho en la obra los señores Condes. Buenas esperanças tenemos de su devoción y grandeza de que cumplirán lo que tanto muestran desear»⁴⁸.

Las esperanzas de fray José se cumplieron años más tarde, pues en 1677 se firma un contrato para ampliar una importante reforma, que se estaba operando en todo el convento a costa de don Pedro Portocarrero Folch y Aragón (1619-1679), octavo conde de Medellín⁴⁹. A tal fin se destinaba la considerable suma de 28.800 ducados (es decir 316.800 reales de vellón). Con ello se agrandaban y modificaban en parte las trazas del religioso franciscano José de Valdemoro⁵⁰. La obra que ya estaba iniciada corría a cargo del maestro Alonso Hernández, vecino de Garrovillas⁵¹. Se pretendía con ello derribar parte del «dormitorio viejo», que seguramente era la crujía que costó doña Magdalena de Boadilla, apuntalada por la inundación precedente de 1603, ya que en ella se integra el refectorio como figura en la relación de fray José de Santa Cruz, y la sacristía que no se menciona anteriormente. Al mismo tiempo se construyen de nueva planta las dos crujías restantes que faltaban al claustro y un albañal desde este hasta la huerta para el desagüe de las aguas de lluvia.

Se trata de una obra de calidad dadas las medidas y forma de trabajar el inmueble: todos los muros contruidos en mampostería⁵²; en la parte baja las crujías se abovedan y refuerzan con arcos de ladrillo que asientan en fuertes pilares sobre basas de cantería⁵³; la piedra sillar forma los pilares del claustro, las columnas de las galerías alta y baja que daban a la huerta⁵⁴ –con sus respectivas basas y capiteles–, los peldaños de las escaleras⁵⁵, los marcos de puertas y ventanas⁵⁶, pilares y arcos de refuerzos de bóvedas

⁴³ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 381.

⁴⁴ Mayores perjuicios se sintieron en el municipio, pues según el cronista Santa Cruz fueron arrasadas hasta cincuenta casas, muchas huertas, árboles, ganado y daño igualmente al actual puente barroco (=SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 381).

⁴⁵ Una vara castellana equivalía a 0,836 m; por tanto, estamos hablando exactamente de una elevación de 2,09 m. sobre el nivel de los muros.

⁴⁶ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 183.

⁴⁷ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 381.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 380.

⁴⁹ http://medellinhistoria.com/secciones_2/el_condado_de_medellin_55 (15-10-2016).

⁵⁰ Archivo Histórico de Protocolos de la Comunidad de Madrid (en adelante AHPCM), leg. 12.628, fols. 38-43, 30 de diciembre de 1677.

⁵¹ Trabajó también en 1667 en la parroquial de Aliseda, donde parece haber intervenido en la «planta, alzado interior, costado sur y fachada de poniente», de lo que se conservan unos dibujos y en los templos de Torrejuncillo y Zarza la Mayor (: SÁNCHEZ LOMBA, F. M., y MARTÍNEZ DÍAZ, J. M., «La iglesia de Aliseda (Cáceres): aproximación a su proceso constructivo», *Norba-Arte*, XIII (1993), pp. 100-101).

⁵² AHPCM, leg. 12.628, 4ª y 10ª condición, f. 39 v. y 40 r.

⁵³ AHPCM, leg. 12.628, 1ª condición, f. 39 r.

⁵⁴ AHPCM, leg. 12.628, 1ª condición, f. 39 r.

⁵⁵ AHPCM, leg. 12.628, 3ª condición, f. 39 v.

⁵⁶ AHPCM, leg. 12.628, 4ª condición, f. 39 v.

en las letrinas –junto a los retretes y urinarios⁵⁷ y los lavabos de la nueva sacristía⁵⁸, así como el marco de la alacena donde se guardaban las alhajas del culto en aquella pieza⁵⁹; la caja de la escalera –de “cal y ladrillo”– se cubriría con bóvedas de rosca de ladrillo “tabicadas y dobladas”⁶⁰ y en la planta alta, sobre las techumbres de madera montarían tejados armados de par e hilera⁶¹. Se prevee solar con ladrillo todo el inmueble, excepto el claustro bajo que se haría con enlosado de pizarra⁶²; además se añade en el contrato encalar y blanquear todas las paredes y bóvedas interiores⁶³. También se acometen reformas en la iglesia con un alargamiento del retablo mayor, apertura de un nuevo ingreso a la plataforma del presbiterio⁶⁴ y balcones verdes de hierro –que volaban media vara– en la parte alta de la misma capilla, para que los condes siguieran los oficios desde ellos⁶⁵. Todo debería estar acabado en 1680⁶⁶.

Se recomienda al maestro de obras demoler y aprovechar los materiales de la crujía vieja⁶⁷, y valerse para la obra del agua del pozo del claustro y de la noria de la huerta⁶⁸. El conde da también licencia a Alonso Hernández para cortar y extraer piedra de mampostería en la cuesta del castillo que mira hacia el río Ortega –“sin riesgo para el castillo y su hermosura”– y de los cerros del Remondo⁶⁹. La cal se estipula que venga de La Haba o de Cáceres⁷⁰. Se cede así mismo una celda bajo la escalera del convento al maestro de obras y otra junto a esta para que recoja los instrumentos en ella⁷¹. Además «para el servicio de la obra» se le permite al maestro tener hasta 6 bueyes con el permiso de pastar en la dehesa y novilleros del conde⁷².

La segunda iglesia construida en torno a 1548 (y antes de las obras de 1677) debió ser amplia pues se especifica en el inventario de la exclaustación que el altar mayor contaba con las imágenes de San Francisco, San Antonio y un Ecce homo. A ello se añadían otros cuatro altares distribuidos por la nave: el que albergaba a Nuestra Señora del Socorro con su Niño, el de San José, otro dedicado a San Diego y el último a Santa Rosa de Lima⁷³. Según Rodríguez Gordillo, «la portada [del templo] era magnífica, de piedra sillería y sobre ella una hornacina o concha dentro de la cual había una escultura de San Francisco»⁷⁴. Las obras debieron continuar hacia 1684, con el concurso de otros maestros como Domingo Dorego que por las mismas fechas trabajaba también en Santa Cecilia, y en los palacios Viejo y Nuevo o del Coso, ambos propiedad de los Portocarrero⁷⁵.

⁵⁷ AHPCM, leg. 12.628, 2ª condición, f. 39 r.-39 v.

⁵⁸ AHPCM, leg. 12.628, 5ª condición, f. 40 r.

⁵⁹ AHPCM, leg. 12.628, 5ª condición, f. 40 r.

⁶⁰ AHPCM, leg. 12.628, 3ª condición, f. 39 v.

⁶¹ AHPCM, leg. 12.628, 9ª condición, f. 40 v.

⁶² AHPCM, leg. 12.628, 8ª condición, f. 40 v.

⁶³ *Ibíd.*, f. 40 v.

⁶⁴ AHPCM, leg. 12.628, 6ª condición, f. 40 r.-40 v.

⁶⁵ AHPCM, leg. 12.628, 7ª condición, f. 40 v.

⁶⁶ AHPCM, leg. 12.628, 17ª condición, f. 42 r.

⁶⁷ AHPCM, leg. 12.628, 13ª condición, f. 41 v.-42 r.

⁶⁸ AHPCM, leg. 12.628, 15ª condición, f. 41 v.

⁶⁹ AHPCM, leg. 12.628, 10ª condición, f. 41 r.

⁷⁰ AHPCM, leg. 12.628, 14ª condición, f. 41 v.

⁷¹ AHPCM, leg. 12.628, 15ª condición, f. 41 v.

⁷² AHPCM, leg. 12.628, 12ª condición, f. 41 r.

⁷³ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 188.

⁷⁴ Dicha escultura tras la exclaustación sufrió mutilaciones y se trasladó a otros inmuebles rústicos, el último en la finca denominada «Cabeza Redonda», donde figuró en una capilla abierta. (: RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 191.

⁷⁵ Trabajaba así mismo en las parroquias de La Zarza y Villagonzalo. *Vid.* MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., *opus cit.*, p. 1154 y 1157.

La importancia que para la alta sociedad metellinense tenía el convento lo demuestra el que importantes personajes ubicaran en él su panteón. En torno a 1547, Hernán Cortes elevaba su propia capilla⁷⁶ en el muro de la epístola. Tras la desamortización se extrajo de ella su escudo, que lo ostenta actualmente el solar donde nació⁷⁷. También doña Catalina de Monroy edificó la de Nuestra Señora del Socorro, que pasó por venta a la familia Orozco Carrasco y en ella se estableció el sagrario. Otra fue la del Santísimo Cristo de la Misericordia, advocación muy querida por los metellinenses, que costeó el inquisidor don Antonio González Borrega. Según el cronista franciscano, Santa Cruz, la devoción a esta imagen surgió en el convento⁷⁸, nos referimos a la que albergó la iglesia de San Martín, en la grandiosa capilla a la que ya hemos aludido. Sin embargo otros estudios recientes señalan que la de los franciscano pudo ser otra imagen y que la de la devoción de los metellinenses se cobijaría desde el principio en la parroquial dicha. En todo caso la original fue destruida durante la Guerra Civil Española (1936-1939)⁷⁹.

A lo largo del siglo XVI cobijó el convento entre dieciocho y veinte frailes (1583)⁸⁰. En la segunda mitad del mil seiscientos, gracias a la ampliación de la morada, pudieron habitarlo en torno a los treinta, subiendo a mediados del XVIII de esta cifra⁸¹. No obstante, la reducción de frailes impuesta a los conventos y las corrientes de pensamiento racionalista provocaron que bajara el número. Así, a comienzos de la Edad Contemporánea (1803), había sólo 16 sacerdotes y tres legos⁸² que debieron abandonar el convento en 1809, cuando las tropas francesas lo reclamaron para establecer en él un hospital de sangre⁸³. Los religiosos volvieron al retirarse los franceses. Pero pronto los acontecimientos de 1820 a 1823 mermaron la comunidad hasta que esta fue exclaustrada definitivamente el 15 de agosto de 1834⁸⁴, momento en que solo la formaban aproximadamente una decena de frailes⁸⁵. Según Rodríguez Gordillo se formó inventario de los bienes del convento el 22 de septiembre de 1834 y en una copia del mismo, fechada en 8 de octubre de 1846, se especifica dónde se distribuyeron las imágenes y otras pertenencias⁸⁶. Todas las imágenes desaparecieron⁸⁷ excepto la de San Diego que se encuentra en el museo del Monasterio de Guadalupe⁸⁸ y ha sido atribuida a la escuela granadina del siglo XVII.

El convento fue vendido en 1840 a los Falcón, familia de procedencia francesa que lo desmanteló y se «llevaron la piedra a Don Benito, para hacer una casa en la calle del Mirador»⁸⁹, dicha casa más adelante se transformó en el Colegio del Santo Ángel. Este edificio ha sido derruido hace pocos años, pero don José María Custodio Simón, historiador metellinense sacó varias fotos de los restos. Otra parte de las ruinas sirvieron para realizar el terraplén de la carretera.

⁷⁶ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 381.

⁷⁷ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 698.

⁷⁸ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 381.

⁷⁹ COVARSÍ YUSTAS, A., *opus cit.*, pp. 168-169.

⁸⁰ GONZAGA, *De Origine Seraphicae Religionis Franciscana eiusque progressibus, de Regularis Observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Romae, Ex Typographia Dominici Basae, M.D.LXXXVII, p. 1035-1045.

⁸¹ Hacia 1769 se censan treinta y cuatro, momento de máxima ocupación del convento. BARRADO MANZANO, A., «Extremadura Franciscana», *Revista Guadalupe*, 1989, p. 64.

⁸² RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 186.

⁸³ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 186. BELTRÁN, J., OFM., «El convento de San Francisco de Medellín», *La Voz de San Antonio*, 1946, p. 24.

⁸⁴ Rodríguez Gordillo indica que lo desamortizaron el «15 de agosto de 1814», pero pensamos que se trata de una errata, ya que el 17 de abril de 1814, se da por terminada la contienda. Vid. RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, pp. 186-187.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 187.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 188 y 190.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 188.

⁸⁸ Así lo indica el padre Beltrán (BELTRÁN, J., OFM., «El convento de San Francisco de Medellín», *La Voz de San Antonio*, 1946, p. 24.

⁸⁹ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, pp. 190-191.

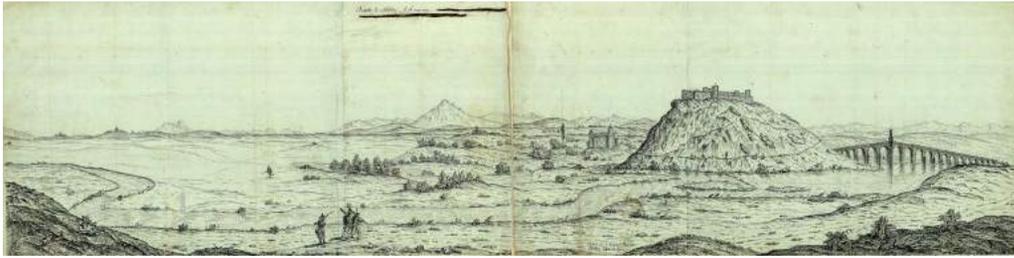


Figura 6. Berlier [vista del campo de batalla de Medellín, hacia 1809] . España. Ministerio de Defensa. Centro Geográfico del Ejército, sig. Ar.G bis-T.2-C.3-188.

La más antigua imagen que poseemos del convento pertenece al plano que levantó el ingeniero francés Berlier (1809). Se trata de una vista general del campo de Batalla donde figura el montículo con el castillo en primer plano y a su izquierda, en la llanura, el convento franciscano, dejando oculto el desarrollo de la población (Fig. 6). De ella se ha extraído una ampliación (Fig. 7). Pensamos que dada la entidad del inmueble no refleja claramente su aspecto y que se adecua a una representación formal de un edificio religioso periurbano del que solo destaca la iglesia. Si nos fiamos de la panorámica ofrecida por el ingeniero la portada principal del templo se abriría a los pies, hacia poniente, bajo un gran arco que servía de pórtico; a su izquierda, en el lado del evangelio se alzaba una torre campanario, elemento que es muy escaso entre los conventos franciscanos extremeños. Por el mismo flanco sobresale una capilla revestida de lo que pudiera ser un chapitel; no alcanza más que la línea del tejado de la nave del templo y tras ella se alza la que suponemos era la capilla mayor con cubierta cónica quizás, que supondría una cúpula bajo ella. Se añade una construcción sobresaliendo a modo de camarín. Según este dibujo, que insistimos no es fiable, la iluminación se efectuaría a través de una ventana en el coro, otras dos ventanas elevadas en el muro del evangelio, otro hueco más daría luz a la capilla lateral y finalmente otra, a mayor elevación, iluminaría la capilla mayor. No se documenta sin embargo las paredes de la morada de los frailes.

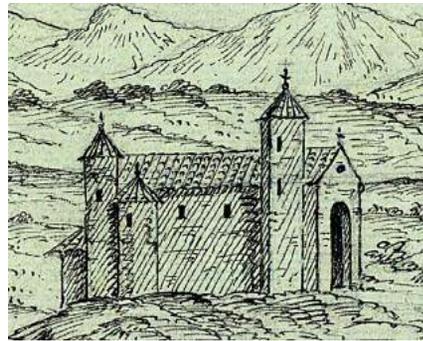


Figura 7. Berlier [vista del campo de batalla de Medellín, hacia 1809] . Detalle. España. Ministerio de Defensa. Centro Geográfico del Ejército, sig. Ar.G bis-T.2-C.3-188.

Con motivo de las obras de renovación de la carretera entre Medellín y Don Benito (1897), se conserva un plano en el Archivo General de la Administración Central donde se constata el solar del convento desaparecido al sur de la vía, con la sencilla referencia: «convento destruido»; pero dada la amplitud del plano solo mostramos el fragmento en el que se reseña (Fig. 8). Debe tenerse en cuenta que la carretera entre Medellín y Don Benito en dicho plano está reflejada desde el sur.

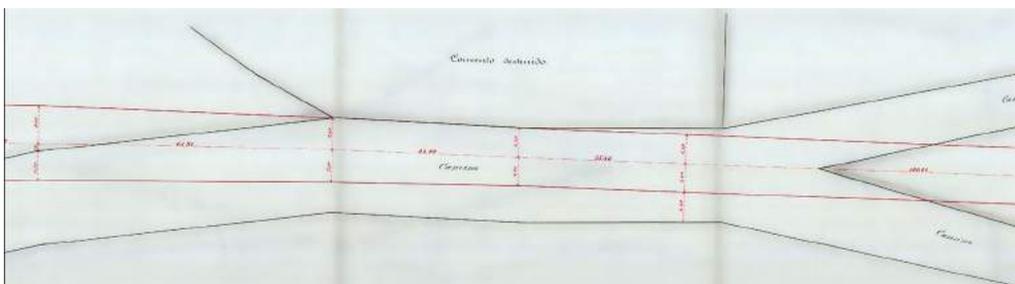


Figura 8. AGA, sig. 24/03215, Plano de un tramo de la Carretera de 3ª. orden del Haba a enlazar con la de la Madrid a Badajoz, sección de Don Benito a Medellín, Trazo 2º, termino municipal de Medellín, 1897.

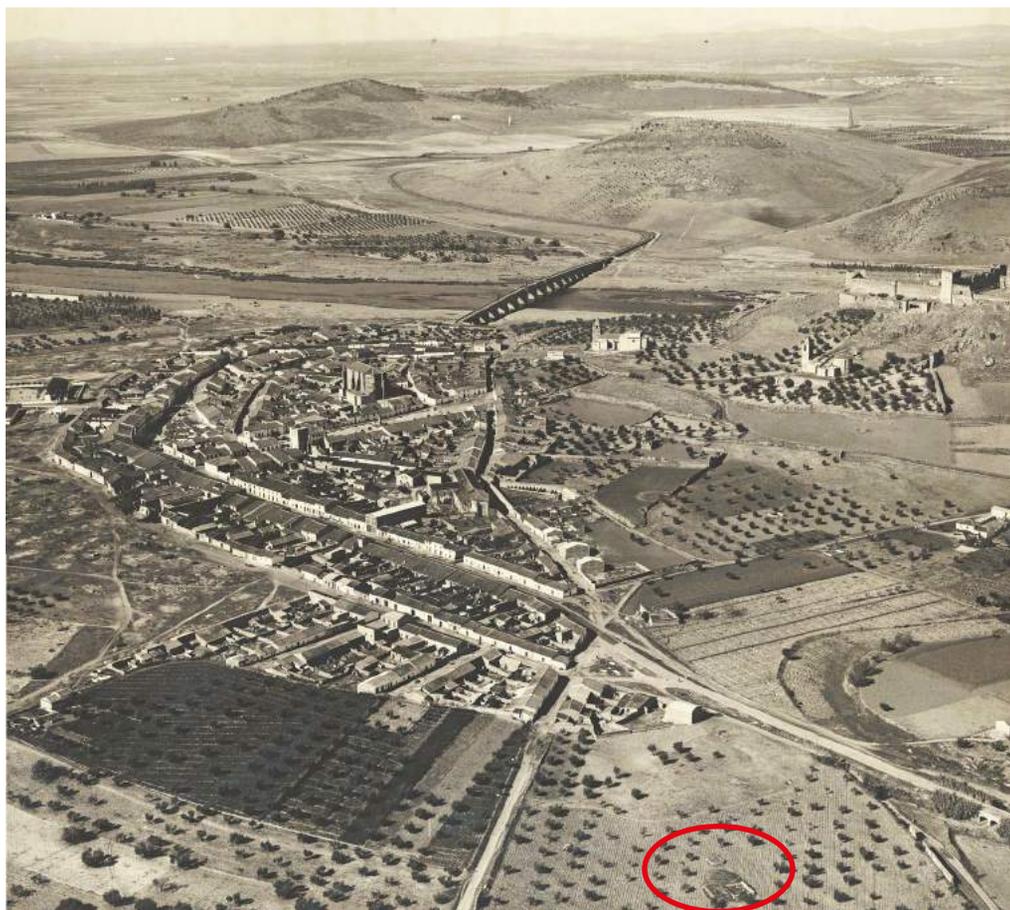


Figura 9. Solar del convento de San Francisco. Foto cedida por la Asociación Histórica Metellinense.

Existe también una fotografía aérea propiedad de la Asociación Histórica Metellinense de hacia 1966 (Fig. 9) en la que aparece el inmueble ya derruido. A través de ella puede apreciarse que forma un rectángulo bastante regular donde destacan una crujía y tres tapias que cierran el rectángulo. Por el suroeste se añade otra cerca cuadrangular, mientras que por el nordeste aparece una edificación de planta cuadrada muy arrasada, probablemente se trate de la noria de la huerta que se cita en la reforma de 1677.



Figura 10. Restos de la tapia del convento del San Francisco.

Así mismo, en la actualidad, un puente que aísla la carretera del terreno circundante y descansa sobre dos arcos, nos induce a sospechar que uno de ellos, formado con cantería granítica claramente reaprovechada, pudo haber utilizado materiales del convento. También los lienzos que restan de la tapia del convento (Fig. 10) muestran una excelente construcción de mampostería entre pilares de ladrillo. El solar actualmente está ocupado por un gran campo de maíz.

Así pues la huella religiosa del convento no sólo incidió en la zona llana del municipio sobresaliendo del caserío y alargando el desarrollo de este hacia él, sino que contribuyó a modelar el paisaje de los cerros de Remondo y del castillo y a transformar la imagen de los montes comunales, talados para su reparación.

Convento de Nuestra Señora de la Concepción

Mencía de San Francisco, Ana de la Concepción e Inés de de Jesús, tres beatas mujeres, compraron una casa el año 1540 cerca de la antigua puerta occidental de la villa denominada de *Porta Coeli*⁹⁰, pero por diversos problemas hasta 1568 no lograron el propósito inicial de inscribirse como comunidad franciscana de la Purísima Concepción⁹¹ bajo la potestad de la Provincia Observante de San Miguel.

Años después, don Francisco de Monroy, deudo de los condes de Medellín, cedió a las religiosas las casas que poseía lindantes con el convento para alzar sobre ellas una iglesia de mayor tamaño y, a cambio del patronato, se ofreció a labrar la capilla mayor. Pero esta empresa no la pudo realizar ni él ni su hijo, don Alonso de Monroy, de modo que sería la viuda de este último: María Osorio Portocarrero, hija del tercer conde de Medellín y hermana del cuarto, quien hiciera efectiva la voluntad de los Monroy. Se labró así una «buena capilla... de boveda y capaz» el año 1597, en la que figuraba el escudo del fundador sobre el altar mayor, pues acogía las cenizas de don Alonso y su estirpe⁹². Completaron la iglesia otras capillas como la de San Juan Bautista, del licenciado y jurisconsulto Diego García Altamirano; la de San Pedro, propiedad de los presbíteros Pedro y Diego López y la del Santo Cristo que compraron don Francisco López y su esposa doña Isabel Deza⁹³, seguramente fuera esta la «buena imagen» de un crucificado a la que se refiere Rodríguez Gordillo en la descripción del convento⁹⁴.

La iglesia debió ser muy amplia, con cúpula cubriendo el presbiterio y coro a los pies. Además del altar mayor había otros dos laterales. Adornaba el que servía de comulgatorio «un hermoso pelícano», símbolo de la Eucaristía, y frente a este se hallaba el del Crucificado. El templo se abría a la actual calle Palacios a través de una «portada hermosa y elegante», sobre la que había una hornacina avenerada en la que se cobijaba una «bonita imagen de la Purísima Concepción». Gozaron las monjas de «buenos claustros, muchas y espaciosas habitaciones» y una huerta extensa; poseyeron además dos magníficas cisternas que se comunicaban y recogían «todas las aguas pluviales del edificio». También resguardaba al inmueble una «buena cerca»⁹⁵. Hacia 1670 cobijó cincuenta monjas y desde él partieron religiosas a fundar otros conventos como el de Zalamea (1601)⁹⁶. Sin duda fue el siglo XVII el de mayor esplendor del cenobio.

En 1728 amenazaba ruina la cúpula y las monjas recurrieron al Conde para que les ayudara a costear el reparo. Dos alarifes portugueses: Domingo Alonso y Manuel Lorenzo, construyeron arcos de refuerzo por la parte de levante y robustecieron las paredes y la bóveda⁹⁷; las obras importaron 4.358 reales. Aunque poco después el terremoto de Lisboa (1755) amplió una grieta que se había abierto en la zona del coro. No obstante la solvencia económica de la comunidad estuvo asegurada en todo tiempo⁹⁸. A ello contribuiría especialmente la abadesa, doña Beatriz Pacheco y Portocarrero, quien aportó «en juro de heredad» 2.338 reales de renta anual, dicha cantidad en 1734 servía para pagar a la totalidad del personal que

⁹⁰ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 197.

⁹¹ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 691.

⁹² *Ibidem*, p. 692.

⁹³ *Ibidem*, p. 692.

⁹⁴ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 198.

⁹⁵ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 199.

⁹⁶ SANTA CRUZ, J. de, OFM., *opus cit.*, p. 692.

⁹⁷ MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., «Recuperación de la memoria ...», *opus cit.*, p. 1160.

⁹⁸ Según una relación fechada en 1847 los bienes desamortizados el convento contaba con el considerable capital de 23.524 reales, impuestos sobre varias propiedades rústicas y urbanas (: RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 200).

requería el convento fuera de la comunidad y aún sobraban «rentas suficientes para el culto de la Iglesia y el sostenimiento de las Religiosas»⁹⁹. Sin embargo, desde mediados del siglo XVIII la comunidad se redujo. El Catastro de Ensenada (1752), registra veinticinco monjas¹⁰⁰; a fines de la centuria (1791) eran diecisiete las religiosas profesas¹⁰¹ y a comienzos del XIX, en 1803, solamente catorce¹⁰². Posiblemente fueron estas las que soportaron el asalto de las tropas francesas durante la batalla de 1809. Los soldados del mariscal Claude Victor profanaron la imagen del crucificado, «partiéndole por el medio», y causaron tales desperfectos en el inmueble que las religiosas se vieron en la necesidad de comprar una casa ante el elevado coste de su reparación. Cedieron entonces varias propiedades para adquirir por valor de 58.000 reales una nueva morada a la Marquesa de Torrescabrera¹⁰³. Era esta bastante espaciosa pero algo deteriorada, «sin rejas a la calle» que inicialmente se llamó «del arrabal», pues estaba en las afueras, más adelante se nominó como calle del «Arcipreste» y finalmente de «Herradores». El inmueble hacía esquina con la calle San Francisco¹⁰⁴. La exclaustación impuesta por Mendizabal, no impidió que siguieran viviendo en la casa durante unos años más las religiosas¹⁰⁵. Esta última residencia se remató en pública subasta por 76.000 reales en la persona de un particular, que la dividió en dos viviendas. Se dispersaron los bienes muebles y la mayor parte de las imágenes se trasladaron a la iglesia de Santa Cecilia¹⁰⁶.

Del antiguo solar se extrajeron los restos de la construcción y las monjas lo arrendaron como tierra de labor¹⁰⁷ con la condición (entre otras) de que se cerrara de nuevo con una nueva tapia. Más tar-

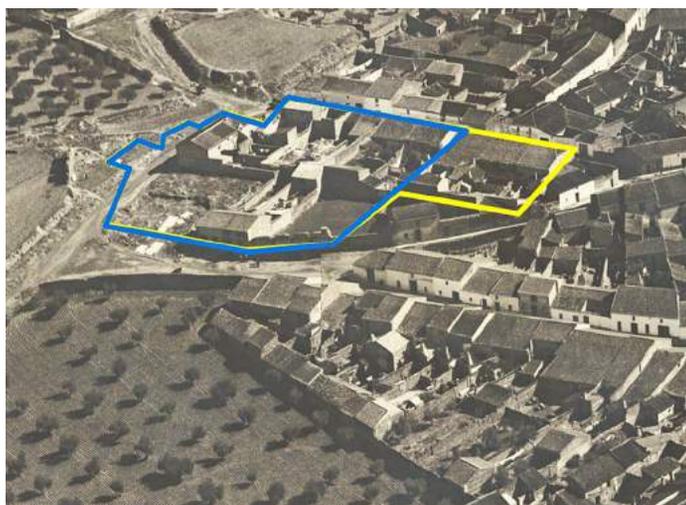


Figura 11. Parcela que debió ocupar el Convento de Nuestra Señora de la Concepción antes de que se edificaran las viviendas actuales (hacia 1960). Fotografía cedida por don José María Custodio Simón.

de lo compró un matrimonio medellinense para dedicarlo a hospital y sobre él se construyó un oratorio público bajo la advocación del primitivo convento¹⁰⁸. Durante años el inmueble permaneció vacío hasta que lo ocuparon viviendas particulares. Pero, si bien ha desaparecido el cenobio de las monjas, su nombre perduró primero en la fundación benéfica que heredó el solar y este mismo ha conformado la manza actual de viviendas entre las calles Palacios y San Martín (Fig. 11), donde perdura al menos una de las cisternas¹⁰⁹ y parte de los muros.

⁹⁹ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Ibíd.*, pp. 200-201.

¹⁰⁰ AGS, Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, Libro 145, respuesta 39, fol. 73 r.

¹⁰¹ RODRÍGUEZ CANCHO, M. y BARRIENTOS ALFAGEME, G., Eds., *Interrogatorio de la Real Audiencia...*, *opus cit.*, p. 305

¹⁰² De las cuales 10 eran profesas y 4 novicias (: RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 201.

¹⁰³ AHN, *Clero*, libro 990, Cuentas desde 1815 a 1818, s/f.

¹⁰⁴ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, pp. 203 y 209.

¹⁰⁵ MADOZ, P., *Diccionario...*, *opus cit.*, p. 331.

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 209-210.

¹⁰⁷ AHN, *Clero*, libro 992, Libro de arrendamientos, 1828-1835, f. 45-47.

¹⁰⁸ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, p. 210.

¹⁰⁹ Así lo atestiguan algunos vecinos.

Convento de San Juan Bautista

El convento de San Juan Bautista se estableció próximo al convento de San Francisco, en la calle de Otumba (paralela a la que dieron nombre los frailes), sobre unas casas que había comprado al efecto don Luis de Velázquez¹¹⁰ párroco de San Martín. La fundación contaba con importantes aportes económicos procedentes de la rica herencia de los Velázquez¹¹¹, una familia que negociaba principalmente con el oro de América. Pero la muerte sorprendió al sacerdote y los derechos de fundación pasaron a su sobrino Juan Velázquez de Ovando, Relator del Consejo de Indias. Este y su hermano el sacerdote



Figura 12. Iglesia del convento de San Juan Bautista.

Alonso Velázquez cumplieron la manda de fundar un convento de madres agustinas recoletas bajo la advocación de San Juan Bautista. Pesaba sin duda en ello la devoción que la familia real –Felipe III y doña Margarita de Austria– profesaba a la congregación recién fundada¹¹² y la influencia que ejercía en toda la corte. A tal efecto, la condesa de Medellín, doña Ana de Cordoba, que estaba muy interesada también en la fundación, dio el permiso jurisdiccional y contactó con la venerable Madre Mariana de San José, fundadora de las recoletas agustinas, quien se interesó vivamente en esta empresa y envió para su efecto a cuatro monjas, dos del convento de Villafranca y otras dos del mismo convento de la Encarnación de Madrid¹¹³.

Llegaron las religiosas a Medellín el 31 de enero de 1628 y se asentaron en el convento el 24 de febrero del mismo año, día en que se colocó el santísimo y se ofició la misa solemne. Quedó por capellán de las religiosas don Alonso Velázquez y por patrono su hermano don Juan¹¹⁴. Sin embargo las religiosas sufrieron el abandono del patrón que no les asistió con la dote de 400 ducados programada en el testamento de don Luis Velázquez, ni tampoco lo hizo don Alonso¹¹⁵. Por ello las monjas pasaron los primeros años tantos apuros que hasta enfermaron y pensaron en abandonar el convento. Algunos vecinos acudieron a socorrerlas prestándoles incluso las camas donde reposaban, hasta que profesó como religiosa la joven metellinense Mariana de San Jose; a partir de entonces comenzaron a incrementarse las ayudas, pues la hacienda prometida para asentar y asegurar económicamente a la comunidad se consumió en pleitos con el patrón en gran parte. Importante benefactora fue doña María de Aragón, esposa de don Pedro de Portocarrero Meneses y Noroña, IX conde del linaje, que dotó una capellanía «laical» para atender a las monjas con 150 ducados de renta al año, es decir: «mil seiscientos y cincuenta reales de Vellon»¹¹⁶.

¹¹⁰ «Item digo que yo tengo voluntad y la tengo de haçer un convento de monjas recoletas de la orden de Señor san Agustin en la villa y para tal comprado las casas de la dicha Beatriz Velazquez mi cuñada que se fizo en la calle de Señor San Francisco es mi voluntad que con mucho cuydado se pida licencia a su majestad y al señor obispo de Plasencia que fuere». AHN, *Clero Secular Regular*, leg. 824, Testamento y codicilo de don Pedro Gutiérrez de Saavedra, 1 de abril de 1636, s.f.

¹¹¹ Sobre esta familia han escrito documentada y ampliamente Tomás García Muñoz y Esteban Mira Caballos. Vid. GARCÍA MUÑOZ, E., y MIRA CABALLOS, E., «Los Velázquez de Medellín: fundaciones y donaciones de una familia de peruleros», *XLII Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 23-29 de septiembre, Diputación Provincial de Cáceres, 2013, pp. 191-220.

¹¹² Ambos eran patronos del Convento de la Encarnación de Madrid.

¹¹³ VILLERINO, A. de, *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro Padre San Agustín y vida de la insignes hijas de sus conventos*, vol. I, Madrid, 1690-1694, pp. 427-428.

¹¹⁴ VILLERINO, A. de, *opus cit.*, p. 428.

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 428-429.

¹¹⁶ AHN, Clero secular/regular, leg. 824, Testamento de don Luis Velázquez, medellín, 2 de julio de 1630. *Loc. cit.*, libro 985, Testamento de doña Teresa de Aragón, 20 de mayo de 1706.

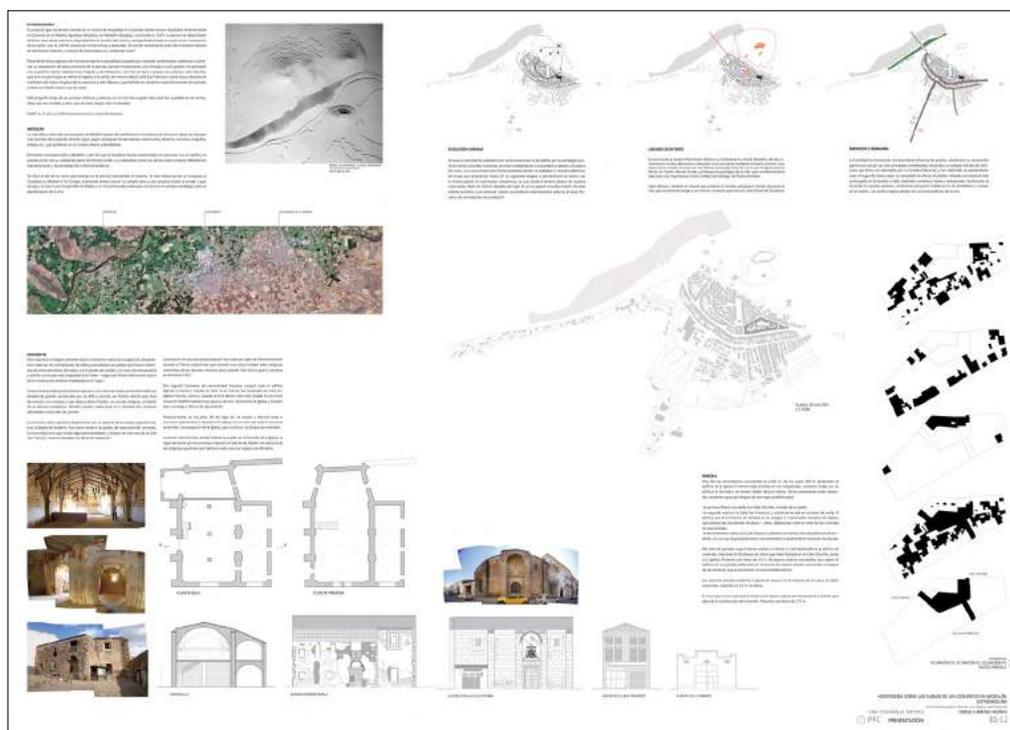


Figura 13. JIMÉNEZ MUÑOZ, T. A., Planos y alzados de la iglesia del convento de San Juan Bautista, cedidos para su publicación por la autora.

La iglesia tenía en el altar mayor la imagen del titular: San Juan Bautista, y también se cita el de la Virgen del Buen Suceso, donde quiso ser enterrada en 1759 doña Ana Sánchez de Espinar Cortés, esposa de don Juan José Godoy y Aguirre, cediendo importantes bienes inmuebles y alhajas para el gastos de misas por su alma¹¹⁷. A mediados del XVIII moraban en el convento catorce religiosas¹¹⁸ y a fines de dicha centuria eran veintitrés, prácticamente el mismo número fijado en la fundación (veintidós); a ello contribuyeron sin duda unas rentas anuales saneadas que ascendían a 20.609 reales¹¹⁹, impuestas sobre diversos inmuebles urbanos en Extremadura y Madrid, además de fincas rústicas importantes o un molino en el río Guadiana, llamado de *Meriedar*, que se destruyó en 1914 para instalar una fábrica de producción eléctrica¹²⁰. No obstante, a comienzos del XIX la comunidad se redujo a once religiosas profesas y tres postulantes¹²¹.

También este inmueble fue muy dañado en la Guerra de la Independencia por las tropas francesas. Al acabar la contienda regresaron las religiosas, pero ante los destrozos sufridos por el inmueble tuvieron que refugiarse mientras se reparaba en una casa de la calle San Francisco¹²². En 1812 se toman de nuevo las

¹¹⁷ Entre las que figuran una extensa finca en Mengabril, un jarrón de plata y una cadena de oro con una venera de familiar del Santo Oficio. Vid.: AHN, Clero secular/regular, libro 985, 20-V-1759; s/f y *loc. cit.*, libro 894, Ejecutoria, 1791, s/f. No debió cumplirse el encargo hecho a sus albaceas, respecto a las joyas, pues en 1791 se reclaban estas por el convento en «ejecutoria de sentencia» (AHN, Clero secular/regular, libro 984. Ejecutoria, 1791, s/f).

¹¹⁸ AGS, Catastro de Ensenada, Respuestas Generales, Libro 145, respuesta 39, fol. 73 r.

¹¹⁹ RODRÍGUEZ CANCHO, M. y BARRIENTOS ALFAGEME, G., Eds., *Interrogatorio de la Real Audiencia...*, *opus cit.*, p. 305.

¹²⁰ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos...*, *opus cit.*, p. 217.

¹²¹ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos...*, *opus cit.*, p. 216. Vid. *etiam*: http://medellinhistoria.com/secciones_2/c_de_san_juan_bautista_86 (6-10-2016).

¹²² RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos...*, *opus cit.*, p. 221.

cuentas del convento en las que se especifica la ayuda de los condes de la villa a través de la entrega de algunos materiales para la reparación de la casa (como unas vigas del castillo)¹²³. También se documentan diversas partidas para acondicionamiento de la casa entre enero y abril de dicho año¹²⁴. Sin embargo, Rodríguez Gordillo indica que cuando pudieron habitarlo habían ya consumido todos los efectivos económicos y tras la Desamortización tuvieron que abandonar el convento y se vieron en la necesidad de recurrir a alojarse en casas de sus respectivas familias. Las imágenes de San Juan Bautista y Nuestra Señora del Buen Suceso se trasladaron entonces a la parroquia de Santa Cecilia¹²⁵.

Expulsadas las monjas, compró todo el inmueble don Agustín Caravane, «de nacionalidad francesa»¹²⁶ el año 1851. Este caballero pretendió hacer reformas pero murió a los pocos años de la compra. Pasó luego a manos de un vecino de Don Benito, José Caralet, que acondicionó algunas estancias e instaló en la iglesia y claustro bajo una bodega y una fábrica de aguardiente¹²⁷. En los años sesenta del siglo XX se reformó y amplió el inmueble para adecuarlo a secadero de tabaco y en 1985 se derribó la morada de las monjas para construir un bloque de viviendas¹²⁸.

El convento integrado en el caserío urbano ocupó tres casas en la actual calle Otumba, que en la memoria de los vecinos ha pervivido renombrada como «calle de las madres» y tuvo que adaptarse al espacio disponible de los inmuebles. Fotos antiguas nos lo muestran formado por una larga crujía que daba a la calle Otumba en la que se integraban parte de la casa conventual y el oratorio (Fig. 14). Otra crujía perpendicular, adosada a los pies de la capilla, sobresalía hacia el sur. Todo el inmueble se adecuaba a la altura del templo distribuyéndose en dos plantas.

Del mismo no resta en la actualidad más que la iglesia y un muro que debió pertenecer a la tapia de la huerta de las monjas (Fig. 12 y 13). El templo consta de una cabecera en ochavo, algo irregular, y una nave de tres tramos a la que se adosa otra construcción de menor altura por el lado de la epístola, subdividida esta a su vez en tres tramos paralelos a los de la nave. Los muros fabricados en mampostería y ladrillo reservan la piedra sillar de granito para enmarcar los vanos, conformar la portada y los contrafuertes. Los estribos reutilizan material de acarreo, extraído posiblemente del castillo¹²⁹, y presentan un mayor desarrollo en la cabecera y el flanco norte o del evangelio que da a la calle Otumba, especialmente los que flanquean el ingreso. Las cubiertas son bóvedas de sección carpanel con lunetos, reforzadas con arcos fajones que apoyan en pilastras de orden toscano.

La portada se abre al norte bajo un gran arco ciego entre los pilares centrales del muro del evangelio, consta de arco de medio punto sobre pilastras toscanas a las que recortaron la parte interna de los fustes para facilitar el paso de vehículos, ya que se ha utilizado como garaje particular en época contemporánea. Tanto el frente de los soportes como el arco aparecen suavemente cajeados. Remata con un frontón partido, decorado con mütulos que acoje en el tímpano el escudo del prelado placentino fray Plácido Baylés y Padilla (1742-1747) de la orden de San Agustín¹³⁰. El escudo fue labrado finamente en mármol

¹²³ AHN, Clero secular/regular, libro 989, f. 7 r.

¹²⁴ *Loc. ult. cit.*, f. 4 r.-4v; 6 r.-7 r.; 8 r.; 11 r; 12; 14 r.; 16 v.

¹²⁵ RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *opus cit.*, pp. 221-222.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 222.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 222.

¹²⁸ http://medellinhistoria.com/secciones_2/c_de_san_juan_bautista_86 (15-10-2016).

¹²⁹ Nota extraída de la Memoria presentada por JIMÉNEZ MUÑOZ, T. A., *Hospedería sobre las ruinas de un convento en Medellín, Extremadura. Intenciones para volorar un objeto patrimonial*, Proyecto Fin de Carrera presentado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla, Sevilla, septiembre de 2012, p. 16.

¹³⁰ Este mismo prelado llevó a cabo la erección del Altar de las Reliquias en la Catedral de Plasencia donde figura un escudo idéntico al del convento de las agustinas de Medellín. Vid. GONZÁLEZ CUESTA, F., *Los obispos de Plasencia*, tomo I, Cáceres, Caja de Extremadura, 2013, p. 517 y 518.



Figura 14. Iglesia del Convento de San Juan Evangelista. Escudo del obispo fray Plácido Baylés y Padilla.

(Fig. 14). Bajo el capelo (muy maltratado), en una labor de entrelazo del cinturón que ciñe los hábitos agustinos¹³¹, aparece el emblema de la Orden: un libro sobre el que se superpone un corazón herido por la flecha del amor, provocando una llamarada ardorosa en la parte superior¹³². El propio obispo había incorporado el distintivo de la orden a su escudo. El blasón se repite en el retablo de las Reliquias de la catedral de Plasencia, situado en la cabecera de la nave del Evangelio y figura en las obras que acometió en su pontificado a la que cabe añadir esta portada, quizás por haber ayudado a las monjas a restaurar la iglesia o mejorar la morada.

Tres ventanas iluminaban el recinto, dos desde la calle Otumba: una a la altura del coro alto en el último tramo de nave y otra en la cabecera, abriéndose en el lado contrario y a la misma altura la tercera. Todas son rectangulares, con fuerte abocinamiento por el grosor del muro y se protegen con excelentes rejas de forja embutida en la sillería. Posiblemente los dos estribos centrales que enmarcan el ingreso fueron alzados o reforzados con posterioridad a la fabricación de la portada, ya que cortan de forma grosera las esquinas del frontón, tal vez esta parte de la fachada se reformó tras los daños sufridos por las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia en la que fue escenario importante Medellín. En el interior destacan las reformas de adaptación a los nuevos usos: secadero de tabaco, garaje y aprisco para guardar

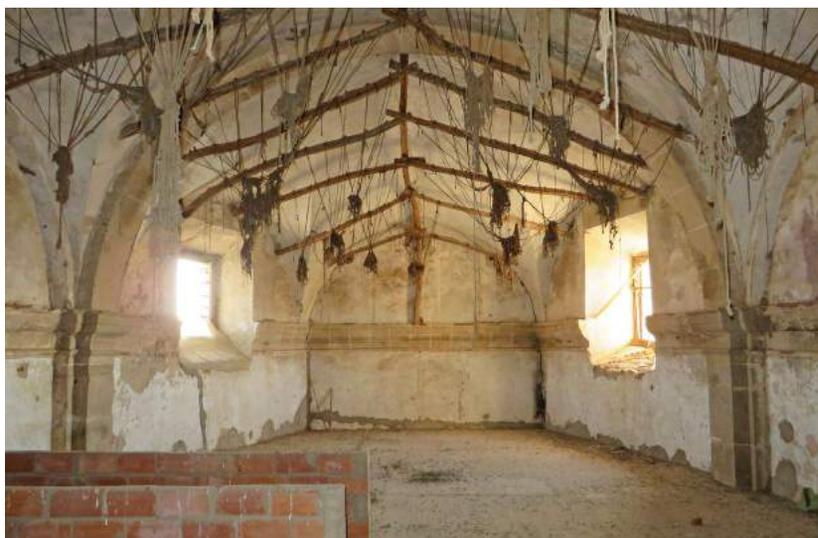


Figura 15. Iglesia del convento de San Juan Bautista. Interior.

¹³¹ Las monjas, igual que los hermanos agustinos visten hábito negro ceñido con uncinturón de cuero negro que llega hasta el borde del hábito.

¹³² Es la tercera orden mendicante, tras los franciscanos y los dominicos surgida en 1243. Su lema es *Anima una et cor unum in Deum*: «Un solo corazón y una sola alma en Dios».

ovejas. El espacio de la capilla aparece así dividido en dos plantas con una losa de cemento sustentada al centro por pilares de ladrillo. La altura inicial alcanza los nueve metros y medio. A los pilares originales se superponen pilastras para recibir los arcos de refuerzo de las bóvedas de arista. Una imposta recorre el muro y sirve de capitel en las semicolumnas. Se orienta la capilla mayor hacia levante y se cubre con tres paños curvos. Puede aún observarse la peana pétreo del púlpito labrada con gran delicadez que se sitúa en el lado de la epistola, a la altura del primer tramo de la nave. El altar fue destruido y no existe ya. También, a los pies de la iglesia, separando el coro en la parte alta, se conserva un vano rectangular rematado en arco adintelado, que con una celosía velaba a los fieles la vista de las religiosas que asistían a los oficios. El vano ha sido reforzado con un pilar de ladrillo y se ha cegado con muros palomeros.

La nave lateral esta dividida en dos plantas, pero la superior carece de acceso, pues este se realizaba por el antiguo convento desaparecido. Utiliza como cubiertas tres bóvedas de arista en ambos niveles. Comunica por el flanco norte con la iglesia a través de tres vanos. En la pared sur los muros están conformados por material cerámico con algunas piezas descompuestas y sin revestimiento. Allí aparecen varios huecos que denotan el reaprovechamiento de antiguos vanos de la etapa conventual. En la parte inferior, de oeste a este, se abren dos ventanas rectangulares y les sigue hacia el oeste un arco polilobulado de herradura que comunica el inmueble con la huerta trasera. Esta puerta, actualmente cegada con muro palomero de ladrillo, no parece estar enmarcada por restos de un alfiz, este detalle y el volumen que desarrolla hacen suponer que se trate de un capricho construido en época contemporánea. En la parte alta se superponen a los huecos dichos otros cinco. De este a oeste se disponen de la siguiente forma: uno grande con un pretil palomero, otro rectangular rasgado con una forma redondeada por la parte inferior, otro rectangular, estrecho y con arco peraltado, mientras que el más occidental se asemeja a las ventanas bajas. El muro se ha recrecido con bovedillas de cemento y alcanza el nivel del templo. Todo el espacio refleja su acondicionamiento para servir de secadero al tabaco.



Figura 16. Vista aérea de la parcela que ocupó el convento de San Juan Bautista. Foto cedida por la Asociación Histórica Metellinense.

En una antigua foto aérea puede observarse el convento tal como se encontraba en los años sesenta (Fig. 16). Descubrimos en ella el ábside de la iglesia seguido de la nave y una crujía que pudo ser parte de la morada de las monjas. Otra crujía en dirección sur, también de dos plantas, alcanza la altura del templo y enlaza con el final de la nave aneja. Una segunda foto antigua (Fig. 17) nos muestra lo que pudo ser el ala del flanco norte del claustro, compuesto por doble serie de arcos construidos con ladrillo. Se emplea el medio punto para la arquería baja, sobre columnas de orden toscano, y conserva también el pretil de cierre entre los vanos, salvo en el centro para dar paso a la bandeja. Pero todos los huecos han sido cerrados y se aprovecha el espacio como vivienda doméstica. Sobre ellos se desarrolla la segunda galería con arcos escarzanos que apean en columnas del mismo orden que las inferiores y de sección mas fina, pero fueron cerrados también con tabiques palomeros. Aún son visibles los aliviaderos de agua bajo cada columna. Le sigue en altura lo que suponemos fue un recrecimiento del edificio para aumentar la capacidad del secadero de tabaco.



Figura 17. Claustro del convento de San Juan Bautista.

Por último cabe señalar que el resto de la tapia a la que nos referimos anteriormente, es de mampostería y alcanza los dos 2,75 metros¹³³.

CONCLUSIONES

Se ha perdido en Medellín el setenta y cinco por ciento del paisaje de las creencias cristianas; de forma total: cinco ermitas, una parroquia y dos conventos. Pero sin embargo ha dejado una larga estela tanto en el recuerdo como en el desarrollo del plano urbano actual expandiéndolo hacia las vías de comunicación donde se hallaban algunas de las ermitas como la de Los Mártires, San Pablo o San Miguel; configurando manzanas, como la que ocupó el solar de La Concepción; o nominando calles: de “Las Madres” (actual calle Otumba), o la calle de San Francisco. La huella religiosa supera también el espacio construido de los templos y sus solares pues afectó a los bosques y los montes circundantes, de los que se extrajo piedra y madera para la construcción de los edificios como en el caso del convento de San Francisco; o nominó topográficamente algunos hitos como el cerro de San Blas y reaprovechó materiales: así puede constatarse en la iglesia de San Juan de las monjas agustinas; además aportó algunas infraestructuras como los aljibes de las concepcionistas o el molino de Meriedar de las agustinas en la ribera del Guadiana, transformado en Central eléctrica y después desaparecido. También el paisaje cristiano dejó varias imágenes religiosas, de cuya destrucción se salvo la de San Diego que se conserva en el Monasterio de Guadalupe. Cabría estudiar también el impacto de las propiedades que las comunidades estudiadas poseyeron fuera del término de Medellín, pero esta parte supera la extensión del presente trabajo.

¹³³ JIMÉNEZ MUÑOZ, T. A., *Hospedería sobre las ruinas de un convento...*, opus cit., p. 15.

Un viaje a través del tiempo. La configuración de un paisaje singular en Extremadura a través de sus caminos y puentes durante el siglo XVIII, y de su representación gráfica

Vicente MÉNDEZ HERNÁN
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es el estudio del paisaje extremeño a través de sus puentes y caminos, estudiando para ello tanto las descripciones de los viajeros como los itinerarios que se hicieron a lo largo del siglo XVIII. Asimismo, uno de los elementos clave para el presente artículo ha sido el análisis de las representaciones gráficas del territorio, acudiendo a los dibujos conservados en el Archivo Histórico Nacional, a los grabados o a las publicaciones editadas sobre el particular. Con todo ello, hemos realizado nuestro singular viaje en el tiempo, tratando de reconstruir la visión del viajero en el siglo XVIII al llegar desde Madrid y atravesar las provincias de Cáceres y Badajoz.

PALABRAS CLAVE: Extremadura; Badajoz; Cáceres; Medellín; Mérida; Trujillo; representación del territorio; camino real; puentes; siglo XVIII.

A journey through time. The shaping of a unique landscape in Extremadura through its roads and bridges during the 18th century and its graphical representation

ABSTRACT: The aim of this work is to study the landscape of Extremadura through its roads and bridges, looking up both the descriptions of travellers as well as the itineraries undertaken throughout the 18th century. Likewise, one of the key elements of this article has been the analysis of graphic representations of the territory, studying the drawings preserved at the National Historical Archives and the engravings or publications on the subject matter. Through this, we have embarked on our particular journey through time, trying to rebuild the vision of a traveller in the 18th century when arriving from Madrid and passing through Cáceres and Badajoz provinces.

KEY WORDS: Extremadura; Badajoz; Cáceres; Medellín; Mérida; Trujillo; Representation of Territory; Royal Route; Bridges; 18th Century.

INTRODUCCIÓN¹

“El viaje constituye una de las peculiaridades mejor definidas de la libertad humana. Viajar supone embarcarse en una empresa arriesgada, que trae la compensación de establecer contacto con otros pueblos, contemplar poblaciones, edificios, paisajes. Un componente de curiosidad promueve el viaje y de ello testimonia el resultado escrito, en forma de relato”².

Con estas palabras comenzaba el profesor Martín González su presentación para el libro que Huerta Alcalde publicó en 1990, y dedicó al análisis del arte vallisoletano a través de los textos que escribieron los viajeros a su paso por la ciudad del Pisuerga. Un viaje que en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611), de Sebastián de Covarrubias Orozco³, y en el *Diccionario de autoridades* (1726-1739)⁴, se identificaba con la “jornada”, y ésta, a su vez, con “lo que un hombre puede andar buenamente de camino en un día, desde que amanece hasta que anochece”, o bien, con “todo el camino que se hace, aunque sea de muchos días”⁵. En el siglo XVIII, dicho camino se entendía como “la tierra hollada de los que pasan de un lugar a otro a manera de calle o lista que atraviesa los campos, y vá a parar a ciertos sitios y lugares”⁶, teniendo en cuenta, según Covarrubias, que “no puede ningún particular tomar nada e incorporarlo en su haza o tierra, so pena de la que le impondrá el juez de cañadas y la justicia ordinaria”; y señalaba de forma singular tanto los caminos reales, por ser anchos e ir a pueblos grandes, y los carreteros, los más llanos, anchos y seguros, aunque a través de ellos se solía “rodear alguna cosa”⁷.

Considerando las palabras de Martín González y las definiciones que nos aportan los siglos XVII y XVIII sobre el tema que nos ocupa, podemos iniciar nuestro viaje en el tiempo y acercarnos a la mirada del viajero y a cuanto se podía contemplar al recorrer nuestra zona de estudio. Por ello, nos proponemos como objetivos para el presente trabajo el análisis de las



Figura 1. Demarcación del término del Condado de Medellín. Hacia 1815. Tinta y aguada de colores, 299 x 614 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 1824.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional I+D+i 2013, titulado: *La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR2013-41961-P).

² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Presentación”, HUERTA ALCALDE, F., *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 1990, p. 9.

³ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Ed. de Felipe C.R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Editorial Castalia, 2ª ed., 1995, pp. 685 y 961.

⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua castellana*, T.º VI: *Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z.*, Madrid, En la Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1739, p. 473.

⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *opus cit.*, p. 685.

⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario...*, *opus cit.*, T.º II: *Que contiene la letra C*, Madrid, En la Imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española, 1729, p. 92.

⁷ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *opus cit.*, p. 245.

representaciones conservadas de las tierras extremeñas comprendidas entre los ríos Tajo y Guadiana; sirva como ejemplo –sobre el que volveremos más adelante– el dibujo con el mapa del Condado de Medellín realizado en 1815 y procedente el Archivo Histórico Nacional⁸. Junto a esta visión del terreno y de cuantos elementos lo conforman, también analizaremos los caminos que se crearon o mejoraron durante el siglo XVI-II, con sus puentes, posadas para el refresco y avituallamiento de viajeros y trajinantes, además de los parajes y puntos finales de destino, también objeto de dibujantes y grabadores, como la bella imagen que el francés Israël Silvestre (1621-1691) realizó al aguafuerte en la segunda mitad del siglo XVII con una vista panorámica de la ciudad de Badajoz⁹; o el grabado calcográfico que Joseph Durond (1816-?) hizo de Plasencia en 1843¹⁰.

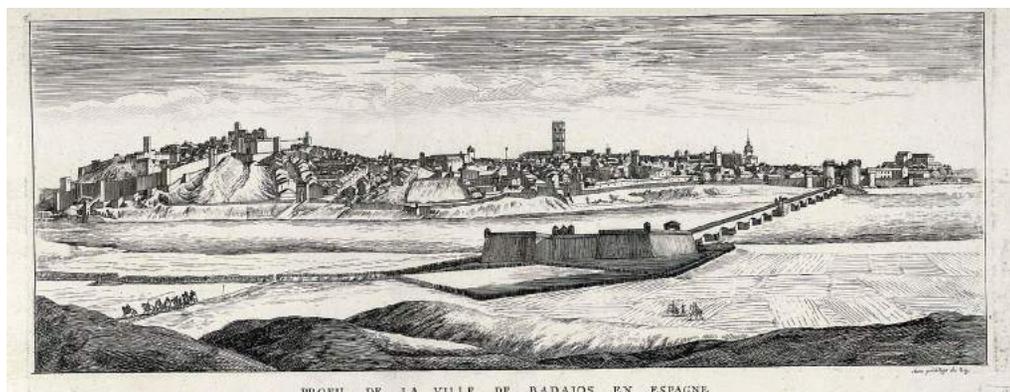


Figura 2. Israël Silvestre, *Vista de la ciudad de Badajoz*. 1650-1691. Aguafuerte, 280 x 550 mm en h. de 530 x 602 mm. Madrid, Biblioteca Nacional, ER/2974, lám. 159.

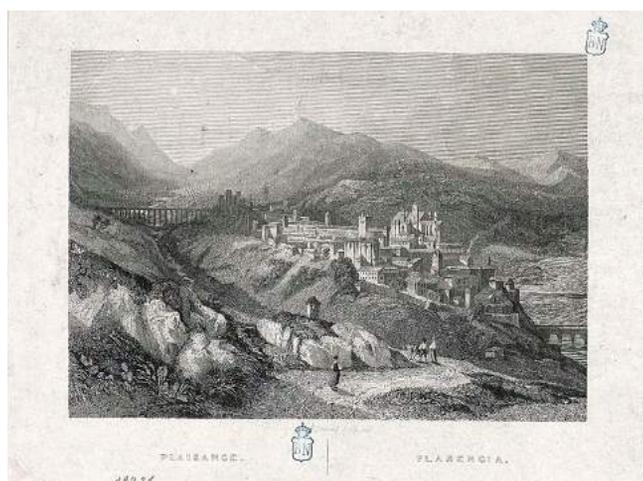


Figura 3. Joseph Durond, *Plasencia*. 1843.
Grabado calcográfico, 125 x 180 mm. Madrid, Biblioteca Nacional, INVENT/19731.

⁸ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Mapas, planos y dibujos (en adelante, MPD), 1824.

⁹ Biblioteca Nacional de España (en adelante, BN), ER/2974, lám. 159; y MV/12. Para la ficha catalográfica del grabado, *vid.* LÍTER MAYAYO, C. y SANCHIS BALLESTER, F., *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI al XIX*. Adenda, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008, p. 223, nº 274.

¹⁰ BN, INVENT/19731. Existe un ejemplar parecido en la obra de JENNINGS, R., *Jenning's landscape anual or Tourist in Spain for 1837. Biscay and the Castile's*, London, Robert Jennings, 1838. Tomo las referencias citadas del trabajo de LÍTER MAYAYO, C., SANCHIS BALLESTER, F. y HERRERO VIGIL, A., *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional. Siglos XVI al XIX*, Bilbao, Biblioteca Nacional, 1994, vol. II, p. 92, nº 1102.

LA PREPARACIÓN DEL VIAJE

El hilo conductor que seguiremos para nuestro periplo será el que describió el político, jurisconsulto y economista Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802) en el viaje que hizo a Extremadura y detalló en el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, fechado en Madrid el 4 de mayo de 1778¹¹; junto a éste, es necesario citar las notas manuscritas procedentes de su propio archivo, hoy depositado en la Fundación Universitaria Española, con el *Itinerario de un viaje por etapas desde Madrid al Coto (de Campomanes) y otros datos descriptivos de viajes hacia Extremadura*, lo que sin duda es indicativo de la continua presencia de su autor en nuestra tierra¹². Según indica el mismo Campomanes en su manuscrito de 1778, “vno de los principales objetos del gobierno es facilitar los tránsitos y comunicaciones de las gentes”¹³; además, “con la amistad y buena correspondencia que el Rey N.S. acaba de establecer por el tratado de 11 de marzo de este año [1778] con la Corte de Lisboa¹⁴, es regular se haga comun el transito de Madrid a Badajoz y es otra causa que obliga a mejorar en todo lo preciso aquel tránsito”¹⁵, teniendo en cuenta, según él mismo afirma, que el trazado “(...) es en el estado actual transitable

para todo genero de carruages, y creo se puede poner en solida perfeccion con menos costo que la mayor parte de las carreteras generales del Reyno con solo hacer algunas obras (...)”¹⁶. De los carruajes a los que alude Campomanes, contamos con diversas referencias gráficas; una de las más conocidas es el plano de Madrid que el cartógrafo portugués Pedro Teixeira Albernaz (c.1595-1662) grabó en 1656 a instancias del rey Felipe IV, y detalló al recrear la plaza de la Cebada¹⁷, donde representó una carreta tirada por cuatro caballos con dirección a la fuente que Juan Gómez de Mora había diseñado en 1618, y en 1624 materializaron el alarife Pedro de Pedrosa y el maestro de cantería Martín Gortairy¹⁸. Menos conocido

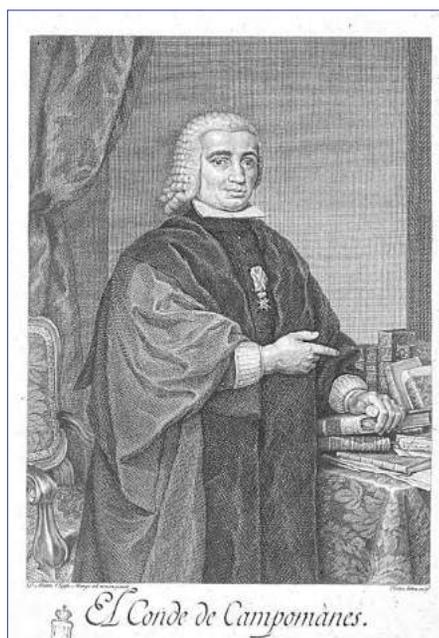


Figura 4. Fernando Selma y Anton Raphael Mengs, *Retrato de Pedro Rodríguez de Campomanes*. Hacia 1772. Aguafuerte y buril. Madrid, Biblioteca Nacional, IH/7989/4.

¹¹ BN, MSS/17728, foliado. Sobre el viaje de Campomanes, RODRÍGUEZ AMAYA, E., “Viaje de Campomanes a Extremadura”, *R.E.E.*, IV-2, III-IV, 1948, pp. 199-246. Sobre este particular, *vid., etiam*, CRUZ VILLALÓN, M.ª, “Campomanes, Extremadura y Portugal”, Íd. (Coord.), *Viajes, viajeros y obra pública. Extremadura entre España y Portugal*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014, pp. 166-192; MÉNDEZ HERNÁN, V., “Los caminos y el arte en el entorno del Tajo. Desde la Edad Moderna hasta la llegada del ferrocarril”, LOZANO BARTOLOZZI, M.ª M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y Eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 127-138, *passim*.

¹² Fundación Universitaria Española (en adelante, FUE), Archivo del Conde de Campomanes, Sign.ª 14-15, s.l., s.f. *Vid., etiam*, de este mismo archivo, el “Viaje a Extremadura y Andalucía”, Sign.ª 22-31, s.l., s.f.

¹³ BN, MSS/17728, fol. 1.

¹⁴ El conocido Tratado de El Pardo, firmado el 11 de marzo de 1778 entre la reina María I de Portugal y el rey Carlos III de España para poner fin a las disputas territoriales surgidas por no haber observado los términos en los que se rubricó el Tratado de Tordesillas el 7 de junio de 1494.

¹⁵ BN, MSS/17728, fols. 1-2.

¹⁶ BN, MSS/17728, fols. 2-3.

¹⁷ TEIXEIRA, P., *Topographia de la villa de Madrid descrita por Don Pedro Teixeira. Año 1656*. Reproducción facsímil de la edición de Antuerpiae [Amberes], de Ioannis et Iacobi van Veerle, 1656. Madrid, 1943, Hoja 18.

¹⁸ GEA, M.ª I., *Guía del plano de Teixeira (1656). Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*, Madrid, 2015 (3ª Ed. corregida y actualizada; 1ª Ed. de 2006), p. 384.

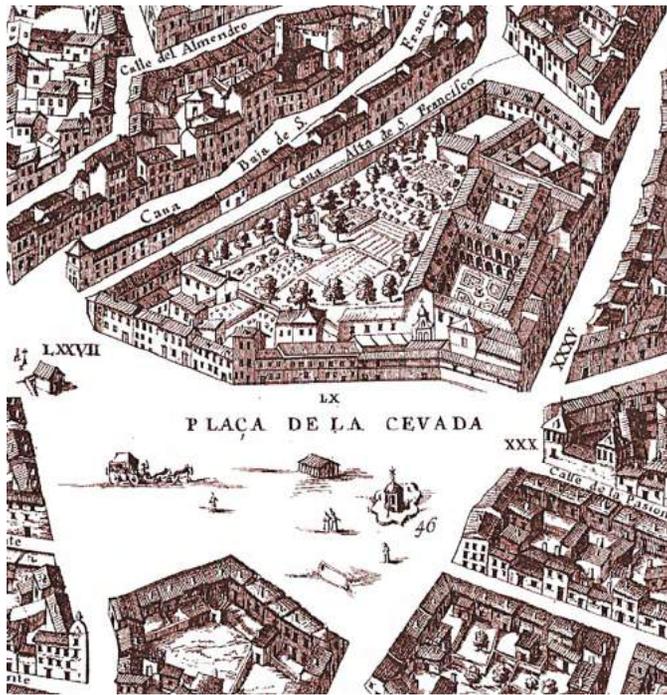


Figura 5. Pedro Teixeira, *Topographia de la villa de Madrid descrita por Don Pedro Texeira*. Año 1656. Reproducción facsímil de la edición de Antuerpiae [Amberes], de Ioannis et Iacobi van Veerle, 1656. Madrid, 1943, Hoja 18, detalle de la plaza de la Cebada.

es el dibujo del coche berlina conservado en el Archivo General de Simancas¹⁹, que el maestro Gaspar Pelelug diseñó entre 1804 y 1805 para dejar constancia de la capacidad que tenía para “disponer y dirigir con hermosura y consistencia sus obras arregladas á los diseños que forma”, y evitar así los inconvenientes que le había causado su gremio en razón de ser “de nacion flamenco, y maestro de hacer coches aprobado en Paris”, y establecido en esta Corte” desde 1803 regentando un taller donde trabajaban cuatro oficiales²⁰. Se trata de un bello dibujo realizado con tinta y colores a la aguada, ocre, negro, amarillo y encarnado, que representa un modelo de carruaje muy común en la época de Carlos III, tirado normalmente por dos caballos, con cuatro plazas y pescante.



Figura 6. Gaspar Pelelug, *Perfil de un coche de caballos*. 1804-1805. Tinta y aguada de colores, ocre, negro, amarillo y encarnado, 310 x 442 mm. Archivo General de Simancas, MPD, 68, 050.

¹⁹ Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), MPD, 68, 050.

²⁰ AGS, Consejo Supremo de Hacienda, leg. 318, exp. 5, s.f., tomo la referencia del documento fechado en Madrid el 26 de septiembre de 1805, en virtud del cual al maestro Gaspar Pelelug le fue ratificada la licencia que tenía para continuar ejerciendo su oficio en Madrid.



Figura 7. Pedro Teixeira, *Topographia de la villa de Madrid descrita por Don Pedro Texeira*. Año 1656. Reproducción facsímil de la edición de Antuerpiae [Amberes], de Ioannis et Iacobi van Veerle, 1656. Madrid, 1943, Hoja 12, detalle de la puerta de la Vega y del puente de Segovia.

Campomanes dividió su viaje a la región extremeña en “quatro trozos” al objeto de explicarse “menos confusamente”, siguiendo para ello el camino real de Rueda, que salía desde la madrileña puerta de la Vega²¹ y el puente de Segovia sobre el Manzanares²², y se dirigía hacia Talavera de la Reina, según recogían en sus itinerarios Alexandre de Laborde (1809)²³, Santiago López (1809)²⁴, Bernardo Espinalt y José Freire (1835)²⁵, o Mellado (1842)²⁶, y que podemos seguir a través de los itinerarios del propio Laborde:

“(…) y hago el primero desde Madrid á la venta y puente del rio Alberche (…)”, que aparece representada, entre otros, en un mapa de 1742 donde se recogen las fronteras de España y Portugal; desde la venta del Alberche se alcanzaba la citada localidad de Talavera de la Reina. “El segundo pasado el Rio hasta el Tajo y Puente de Almaraz. El tercero hasta Guadiana y puente de Merida. El quarto y ultimo hasta el arroyo Caya mas allá de Badajoz en que está la raya y frontera de Portugal.”²⁷

En nuestro caso, nos vamos a centrar en las tres últimas jornadas del viaje, que se desarrolla por la geografía cacereña, y principia pasando el río Tajo hasta Almaraz, una vez trazado el itinerario y dispuesto el carruaje a utilizar, sin perder de vista que, en el caso particular de Campomanes, éste poseía un enorme complejo residencial y agropecuario situado en las inmediaciones de Mérida, también conocido como el *coto de Campomanes*, y que constituye otro factor para justificar su interés por Extremadura.

²¹ La puerta de la Vega era uno de los antiguos accesos a la muralla árabe que partía del Alcázar; fue derribada en 1708 para construir otra en el mismo lugar que, a su vez, desapareció en 1830: GEA, M.^a I., *opus cit.*, p. 236.

²² El puente de Segovia era obra de Juan de Herrera, construido entre 1572 y 1584; fue destruido en la Guerra Civil, y reconstruido posteriormente: *ibidem*, pp. 210-211.

²³ LABORDE, A. de, *Itinerario Descriptivo de las Provincias de España, y de sus Islas y Posesiones en el Mediterráneo... Traducción libre del que publicó en francés Mr. Alexandro Laborde en 1809. Acompaña un Atlas de 29 mapas*, Valencia, 1816, p. 206.

²⁴ LÓPEZ, S., *Nueva guía de caminos para ir desde Madrid á todas las Ciudades y Villas mas principales de España y Portugal, y tambien para ir de unas Ciudades á otras*, Madrid, 1809, p. 62.

²⁵ ESPINALT Y GARCÍA, B. y FREIRE, J., *Dirección general de cartas en forma de diccionario, para escribir a todas las ciudades, villas, lugares, aldeas...*, Madrid, 1835, T.^o I, p. 275.

²⁶ MELLADO, F. de P., *Guía del viajero en España*, Madrid, 1842, p. 375.

²⁷ BN, MSS/17728, fol. 3.

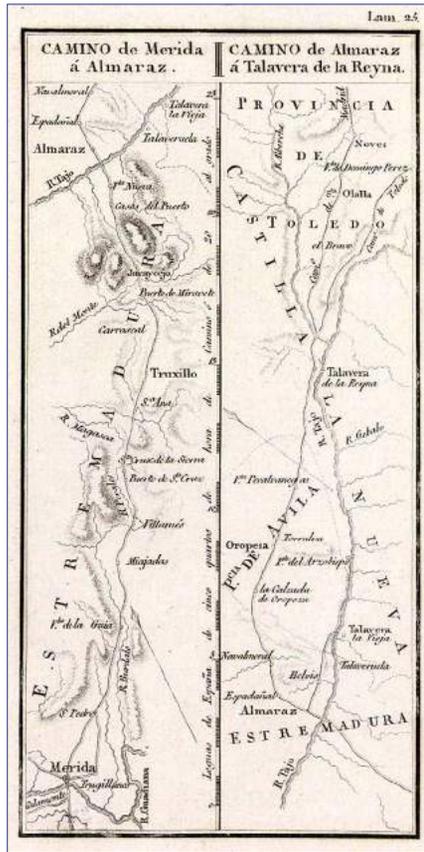


Figura 8. Alexandre de Laborde, *Itinerario Descriptivo de las Provincias de España, y de sus Islas y Posesiones en el Mediterráneo...* Traducción libre del que publicó en francés Mr. Alexandre Laborde en 1809. Acompaña un Atlas de 29 mapas, Valencia, 1816, Lám. 25.

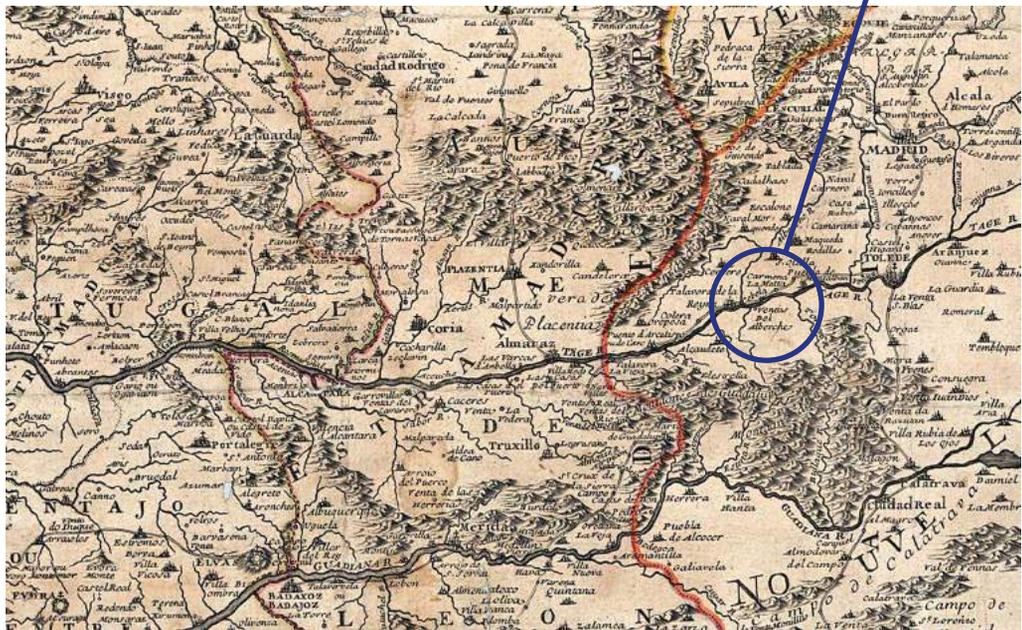


Figura 9. Les frontières d'Espagne et de Portugal ou se trouve le Royaume de Portugal divisé en ses cinq Grandes Provinces d'Entre Douro et Minho... Paris, Chez benard dans l'isle du Palais sur le quay de L'orloge..., 1742. Archivo General de Simancas, MPD, 29, 067.

LA PRIMERA JORNADA: LA ENTRADA EN LA PROVINCIA DE CÁCERES

La entrada a la provincia de Cáceres se efectuaba a través del camino que partía desde La Calzada de Oropesa y llegaba a Navalморal de la Mata, con un total de cinco leguas²⁸. Una imagen de lo que entonces podía contemplar el viajero la tenemos en los cuatro dibujos que se realizaron para ilustrar el memorial del pleito que la ciudad de Plasencia y el concejo de la Campana de la Mata seguían contra el convento de Ntra. Sra. de Valdeiglesias (Madrid), de la Orden de San Bernardo, sobre la granja de Alarza; el manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España²⁹ y se fecha entre 1601 y 1700³⁰. De los cuatro mapas, dos de ellos están realizados con tinta y aguada de colores, y los dos restantes son croquis de la zona hechos a base de tinta negra. Interesa destacar el tercero de los dibujos al ofrecernos una imagen detallada del término objeto del litigio, y de aquellas poblaciones que lo rodeaban³¹. En el centro se sitúa la casa de Alarza, a las orillas del río Tajo, y cuyo término era el objeto de la disputa; interesa ver cómo en el mismo dibujo se representan dos aceñas, propiedad sin duda de los monjes bernardos y antaño un elemento singular del paisaje surcado por cauces de agua. El río Tiétar se representa al norte, así como también su desembocadura en el Tajo, dando lugar a una horquilla de gran belleza visual, que el anónimo dibujante supo utilizar para encuadrar los elementos que conforman el paisaje representado.



Figura 10. Representación del término de la casa de Alarza, y alrededores. Siglo XVII. Tinta y aguada de colores. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/4361, III.

²⁸ BN, MSS/17728, fol. 44.

²⁹ BN, MSS/4361, los mapas se incluyen al inicio de la obra (I, II, III y IV).

³⁰ *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, T.º X (3027 a 5699), Madrid, 1984, p. 346, nº 4358.

³¹ BN, MSS/4361, III.

Mucho más al norte tenemos la ciudad de Ávila y el río Tormes, en un intento por situar todos aquellos elementos de índole topográfica que pudieran coadyuvar en favor de los intereses de la ciudad de Plasencia –dibujada al noroeste– y de todo el antiguo concejo de la Mata³²; al sur se representa el río Ibor, en línea con el “vado de Alarza que se señala en el privilegio fundacional” de Plasencia, según reza en el rótulo que figura en el dibujo. Y no dejemos de señalar el apunte con el que se recrea la ciudad de Toledo, a un tamaño muy similar del puente ubicado en la localidad de Puente del Arzobispo, que mandara construir el prelado toledano don Pedro Tenorio en la segunda mitad del siglo XIV para cruzar el Tajo y llegar hasta el monasterio de Guadalupe, según recoge en sus itinerarios guadalupenses Carlos Villacampa³³.

Siguiendo la descripción de Campomanes, “sobre la izquierda del camino en su mayor altura está la villa del Gordo de mas de 100 vecinos que han obtenido pocos años ha privilegio de villazgo, y es de señorío del Conde de Miranda (...)”³⁴, al que se hace referencia en el segundo de los dibujos³⁵ –lados este y sur–, más sencillo, junto a toda la tierra de Plasencia que rodeaba la finca de Alarza por el norte y el oeste, de la que se destaca especialmente el hecho de estar ubicada junto al río, dominando la fértil vega a la

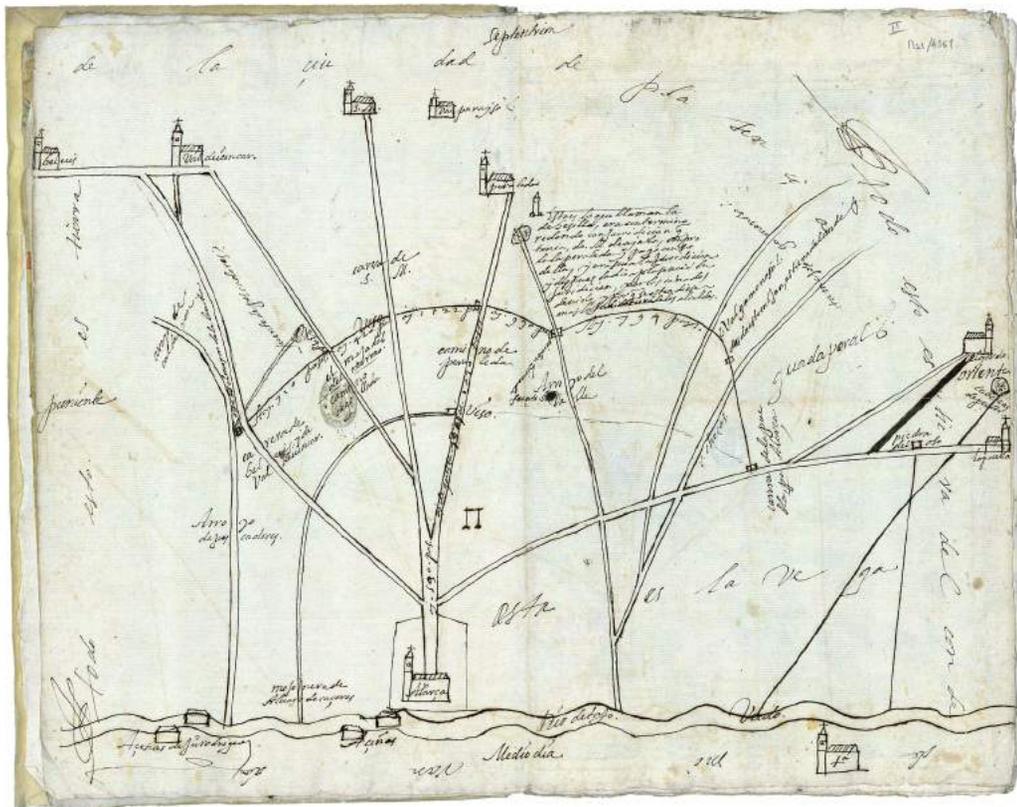


Figura 11. Representación del término de la casa de Alarza, y alrededores. Siglo XVII. Tinta y aguada de colores. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/4361, II.

³² Al respecto, *vid.* MADOZ, P. *Diccionario histórico-geográfico de Extremadura*, T.º III, Cáceres, 1955, p. 305.

³³ VILLACAMPA, C. G., OFM, *Grandezas de Guadalupe. Estudio sobre la historia y las bellas artes del gran monasterio extremeño*, Madrid, 1924, p. 139.

³⁴ BN, MSS/17728, fols. 45-46.

³⁵ BN, MSS/4361, II.

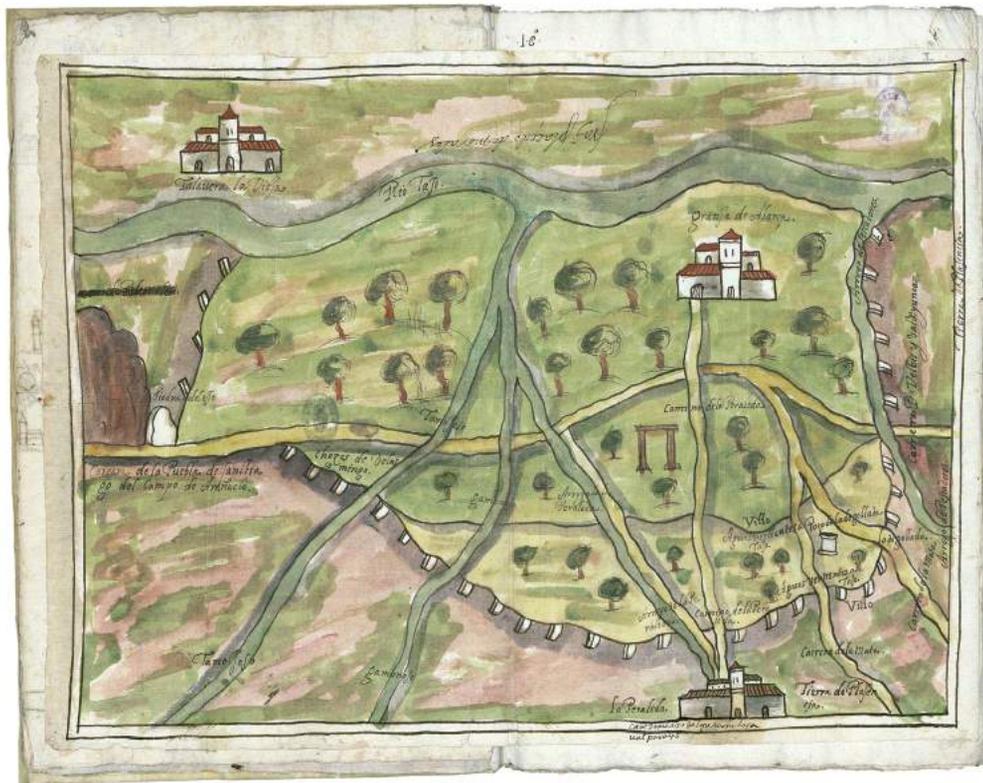


Figura 13. Representación del término de la casa de Alarza, y alrededores. Siglo XVII. Tinta y aguada de colores. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/4361, I.

En relación con esta forma de representar el paisaje surcado por cauces de agua, podemos citar también un dibujo de finales del siglo XVIII con la villa de Garganta la Olla y la dehesa de Tormantos⁴⁰, suscitado a raíz del pleito que dicha villa y la ciudad de Plasencia tuvieron que litigar en 1773 con el concejo de la Mesta sobre el acotamiento de dicha dehesa⁴¹. Es obra del agrimensor Manuel Genero Rodríguez Toledo y, según se recoge en la descripción de la nota que acompaña al plano, “(...) todo el termino de dicha dehesa es sumamente fragoso, y compuesto de peñascales, arboladas de roble, matas, cárbos, y otros infructíferos: multitud de gargantas caudalosas; pequeños arroyos, y caminos, segun se manifiesta en el recinto de dicha demarcacion (...)”⁴². Pascual Madoz describía el pueblo, sus cauces y puentes del tenor siguiente:

“Le bañan dos gargantas, llamadas Mayor y de San Blas, que circundan el pueblo, y que uniéndose a la parte inferior de él, marchan hasta salir del término, tomando el nombre de Pedrochete. Son de curso perenne. Dan agua para el riego, (...) a pesar de lo pendiente y profundo de su cauce. Dan impulso a dos molinos de aceite y cuatro de harina. Crían algunas truchas. Y han tenido varias desbordaciones, que ocasionan daños de consideración. Tiene los puentes llamados del Salvador, de 40 pies de elevación, de cantería y de un solo ojo; de la Piornala, de la misma clase y 24 pies; [junto a los] de la Tortuosa; del Chorrito; del Vado; todos de piedra y de un ojo. (...) Además de estas aguas, existen las de la fuente del Salvador, junto al santuario de este título (...)”, que aparece representado en la zona oriental del término⁴³.

⁴⁰ AHN, MPD, 786.

⁴¹ AHN, Consejos, leg. 24329, exp. 9.

⁴² AHN, MPD, 786; la cita textual la tomamos de la nota que acompaña al propio dibujo.

⁴³ MADDOZ, P., *opus cit.*, T.º III, p. 13.

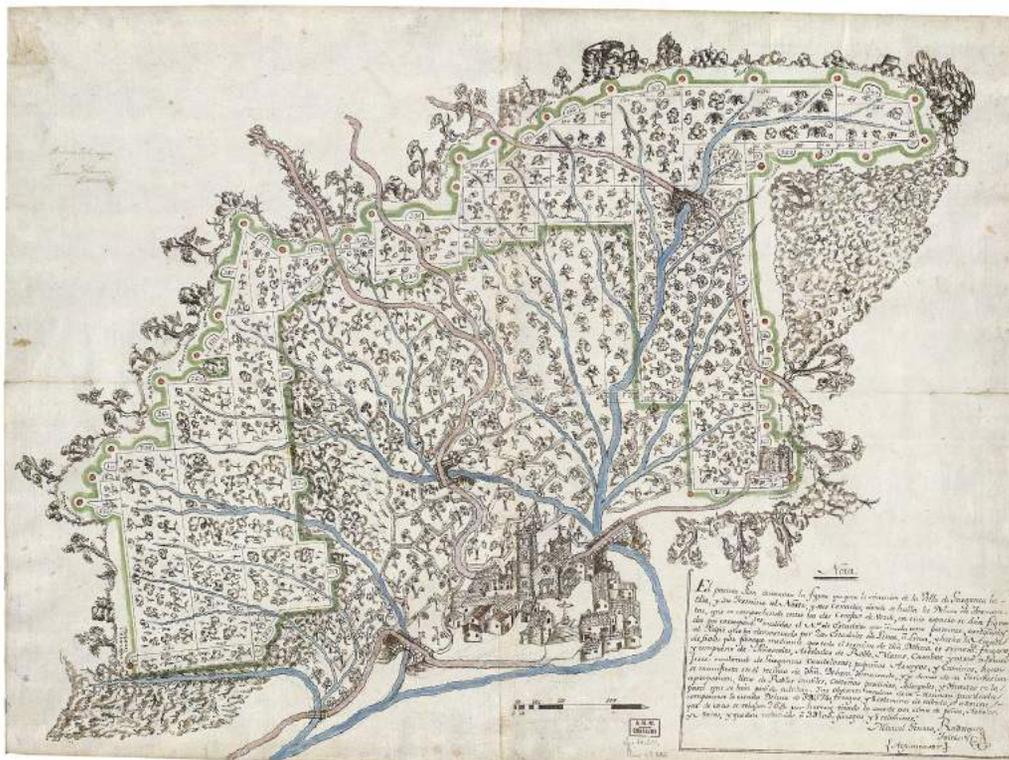


Figura 14. La dehesa de Tormantos en la villa de Garganta la Olla. 1773. Tinta y aguada de colores, 550 x 760 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 786.



Figura 15. La dehesa de Tormantos en la villa de Garganta la Olla. 1773. Tinta y aguada de colores, 550 x 760 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 786. Detalle de la localidad.

Antes de retomar nuestro viaje, y en aras de apreciar la representación de otro de los elementos que antaño conformaron el paisaje y la imagen que de aquél tuvieron los que recorrieron nuestra tierra, citemos el sencillo, pero interesante, plano de charca que en 1784 se hizo para la localidad de Villar de Plasencia. Se trata de un dibujo realizado a tinta y aguada gris, con rotulaciones, en el que se representan los estribos que habría de llevar el dique de contención, junto a uno de los alzados de éste y las dos orillas. De igual modo aparece dibujado el “arroyo que entra en la charca” y la “abertura para poner en ella un rastrillo o compuerta” a fin de evitar que “en tiempo de avenidas no entre inundancias en la charca pues bajase una siera que tiene mucho monte y la tal siera está mirando del norte”⁴⁴.

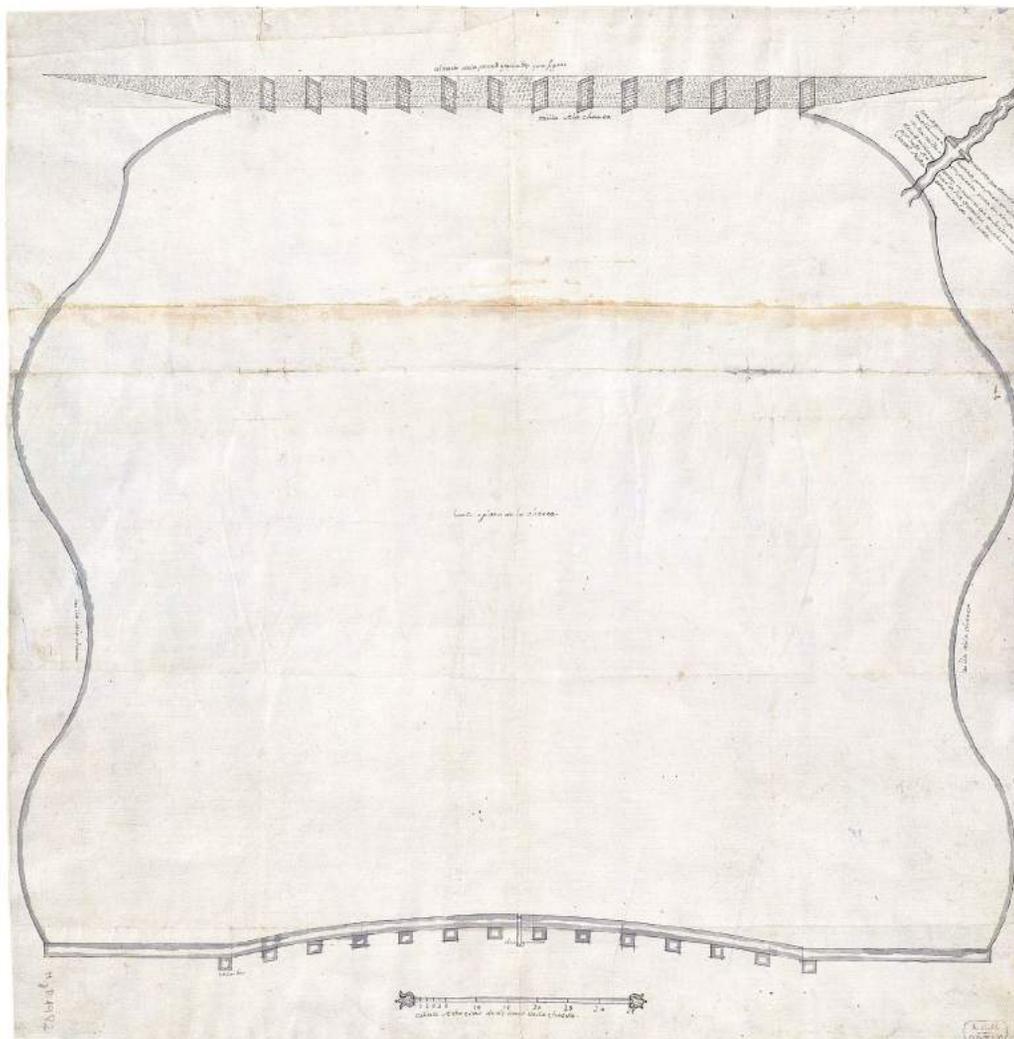


Figura 16. Plano de una charca para Villar de Plasencia. 1784. Tinta y aguada gris con rotulaciones, 604 x 595 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 1982.

⁴⁴ AHN, MPD, 1982; la cita textual procede del rótulo que acompaña a la representación del arroyo que entra en la charca para abastecerla de agua. *Vid., etiam*, AHN, Consejos, leg. 6947, exp. 2.

LA SEGUNDA JORNADA: EL PUENTE DE ALMARAZ

El conocido puente de Almaraz⁴⁵ marcaba un hito en el viaje desde Madrid, y fue objeto de continuas referencias de viajeros y curiosos. Laborde lo describía como “el famoso puente de Almaraz”, construido en la época más brillante de la monarquía española, siendo por su belleza y solidez comparable con las mejores obras de los romanos. Tiene 25 pies y $\frac{1}{2}$ de latitud, 580 de longitud, y 134 de elevación. Á un lado se ven las armas de la ciudad de Plasencia, al otro las del rey (...)” Carlos I⁴⁶. Y en 1793, un viajero recogía la siguiente descripción que publicaba en el *Diario de Madrid* del día 15 de febrero de aquel año, haciendo referencia no solo al puente sobre el Tajo por Almaraz, sino también al recientemente reestructurado camino que llegaba hasta Jaraicejo permitiendo atravesar el puerto de Miravete:

“A los tres cuartos de legua de Almaraz , pasé el rio Tajo por el famoso puente de aquel nombre, en el qual se ve pasar por un ojo de los dos que tiene el puente todo el caudal del Tajo. No se admira solo esta obra en este camino, pues hasta Zaraizejo se pasa el puerto de Mira-vete por un camino tan bueno, que desde luego manifiesta el amor de nuestros Soberanos , el qual sólo puede haber vencido las graves dificultades de la naturaleza , que presentaría este puerto antes de componerlo, y aunque en toda esta carrera se observa la bondad del camino, pues lo mas está tirado á cartabón, y lleno de puentes, y alcantarillas, que lo han hecho mucho mas suave, solo en el paso del puerto de Mira vete (*dic*), y hasta pasado Zaraizejo , es donde se infiere lo malo é intransitable que antiguamente estaría.”⁴⁷



Figura 17. Puente de Almaraz. Entre 1860 y 1886. Negativo sobre vidrio. Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo Ruiz Vernacci, sign.^o VN-09064.

⁴⁵ Sobre el puente de Almaraz, *vid.* CONDESA DE QUINTANILLA, “Datos sobre la construcción del puente de Almaraz”, *R.E.E.*, tomo XIV-2, 2, 1958, pp. 241-250. Citemos, asimismo, el reciente trabajo que Ana Castro ha publicado sobre esta construcción, ampliando de forma notable los datos que hasta el presente se conocían de la misma: CASTRO SANTAMARÍA, A., “Nuevos datos sobre la construcción del puente de Almaraz (Cáceres)”, *A.E.A.*, tomo LXXX/319, 2007, pp. 289-306; MÉNDEZ HERNÁN, V., “Aproximación al estudio de la representación del territorio: mapas y planos históricos en torno a los puentes de la cuenca del Tajo a su paso por Extremadura”, LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, 2014, pp. 204-210.

⁴⁶ LABORDE, A. de, *opus cit.*, p. 388.

⁴⁷ *Diario de Madrid*, n.º 46, viernes 15 de febrero de 1793, p. 189.

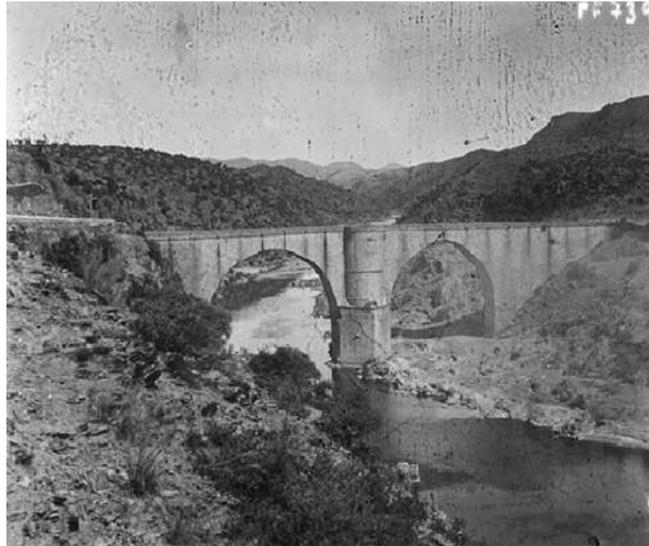


Figura 18. Francisco Hernández-Pacheco de la Cuesta y Eduardo Hernández Pacheco y Esteban, *El puente de Almaraz en el Tajo*. 1931. Negativo de placa. Madrid, CSIC, Archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Fondo Especial, Colecciones Fotográficas Francisco Hernández-Pacheco, sign.^a ACN002/001/05816.

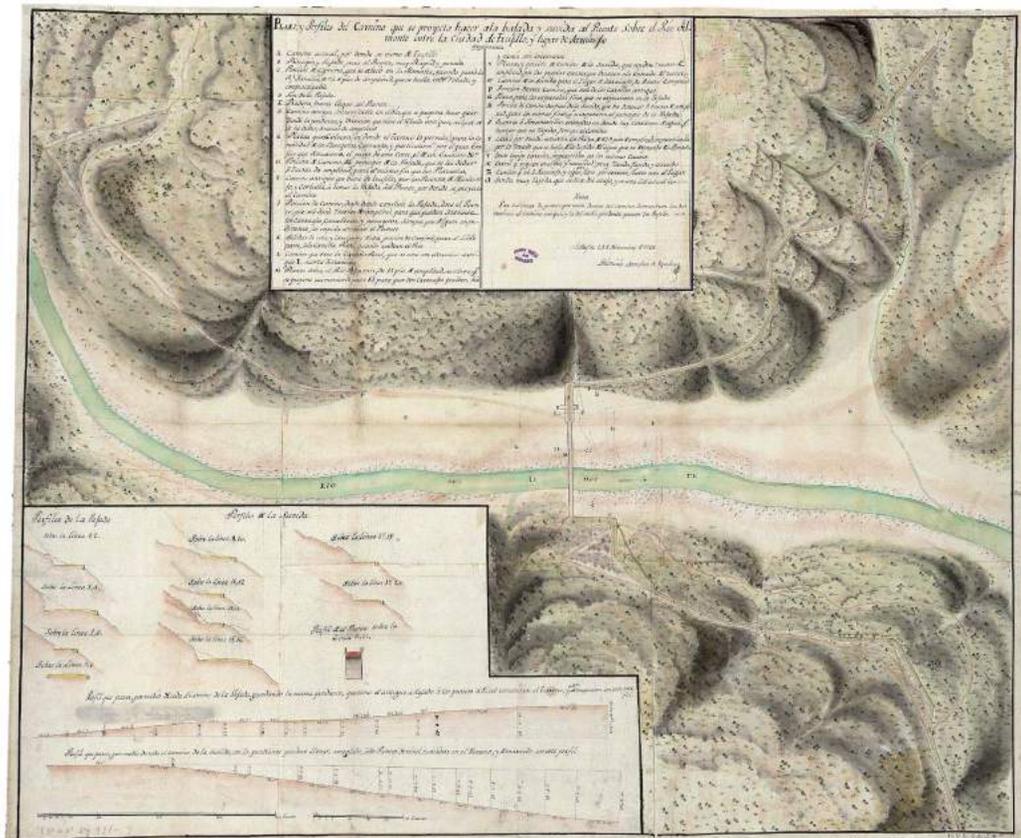


Figura 19. Dionisio Sánchez Aguilera, *Plano y perfiles del camino que se proyecta hacer en la bajada y subida al puente sobre el río Almonte, en el camino que une Jarajejo con Trujillo*. 1764. Tinta y aguada de colores, 770 x 930 mm. Archivo General de Simancas, MPD, 21, 057.

El ingeniero Dionisio Sánchez Aguilera se había encargado de proyectar la remodelación del camino en 1764, como ya dimos a conocer en 2012⁴⁸, y que traemos a colación para no perder de vista esa mirada del viajero en la ruta con la que se cubría la segunda jornada en el viaje de Campomanes. Una nueva etapa en la que el viajero contaba con la venta nueva que el propio Laborde señalaba en su itinerario⁴⁹. Se trataba de una posada-mesón que debería construirse, según dispuso el Consejo por real orden de 15 de enero de 1778,

“en los pueblos que convenga de los que se han de hacer y restaurar en el Camino Real de Madrid, que con separación tuviese la habitación y oficinas correspondientes para el que ha de cuidar de ellas; piezas para hospedaje de las gentes de distinción; piezas y caballerizas para cocheros, coches, calesas y sus caballos, para arrieros y su ganado y para soldados y sus caballos.”⁵⁰

Se trata de un completo proyecto de posada, que el arquitecto Nicolás de Morales firmó el 6 de marzo de 1779 y presentó al marqués de Ustáriz para que se realizara, entre otros lugares, en Jaraijejo, Arroyo de la Vid o en el puerto de Miravete. En el dibujo se representa una gran planta rectangular con un amplio

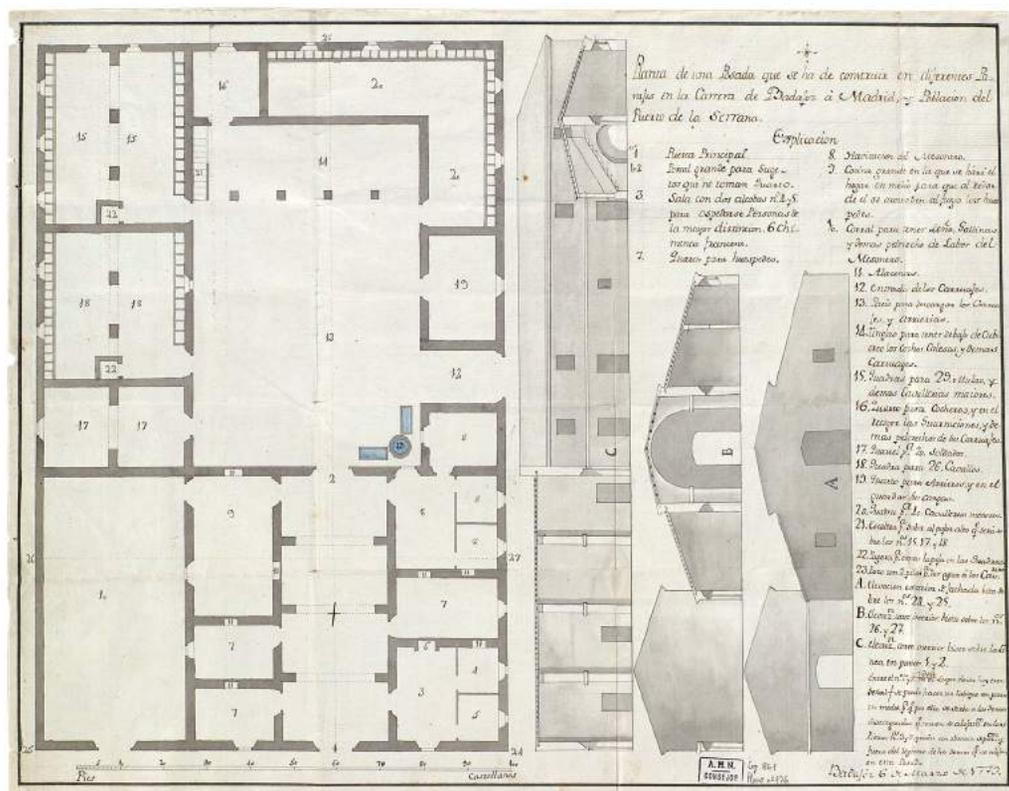


Figura 20. Nicolás de Morales, *Planta de una posada para la carretera de Badajoz a Madrid*. 1779. Tinga y aguada gris y azul con índice numérico, 400 x 520 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 977.

⁴⁸ MÉNDEZ HERNÁN, V., “Los caminos y el arte en el entorno del Tajo. Desde la Edad Moderna hasta la llegada del ferrocarril”, LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, 2012, pp. 129-136.

⁴⁹ LABORDE, A. de, *opus cit.*, p. 387.

⁵⁰ AHN, Consejos, leg. 861, 1 de mayo de 1779. Cito la referencia a partir del trabajo de RODRÍGUEZ GARCÍA, J., “Cinco proyectos del arquitecto Nicolás de Morales para los planes de repoblación de la provincia de Extremadura (1779)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, tomo 3, 1990, p. 289.

patio central destinado a carruajes, y un cobertizo para resguardarlos, y un acceso lateral para la entrada de dichos carruajes. La zona delantera estaba reservada a la zona noble de la posada⁵¹.

Una vez pasado el Tajo, poca distancia le restaba al viajero para alcanzar la ciudad de Trujillo. Aunque el itinerario del camino real que unía las ciudades de Madrid y Badajoz continuaba hacia Miajadas, es interesante citar la obra que a finales del siglo XVIII se proyectó realizar para mejorar el camino que entonces unía Trujillo y la villa de Cáceres. La documentación se conserva en el Archivo Histórico Nacional, y se compone de un pliego de condiciones y dos dibujos que el “delineador” Fernández Sánchez Pertejo realizó y fechó el día 8 de noviembre de 1792; se materializaba de este modo el proyecto que don Arias Antonio Mon y Velarde (†1811), del Consejo de Castilla, le había propuesto el año anterior al conde de Floridablanca, y una vez que se había verificado el establecimiento de la Real Audiencia de Extremadura (1790). En la carta que el señor Arias Mon le remitió al conde de Aranda el 17 de noviembre de 1792 junto al proyecto de Sánchez Pertejo, consta que la obra total ascendería a la cuantía de 205.308 reales y 17 maravedís, haciendo constar que

“Esta obra, Exmo. Señor, á lo menos en quanto á las de primera necesidad es urgentísima verificado yá el establecimiento de la Real Audiencia en esta villa [y] el transito preciso por este camino, nó solamente para los correos que deven venir á ella y para el partido de Alcantara sinó tambien para los que vienen de la Corte y de todo el de Trujillo, parte del de Plasencia y la Serena, siendo estas ocho leguas un despoblado en el qual nó se encuentra otro edificio sobre la ruta mas que una infelicisima venta, y en mala proporcion porque dista cinco leguas de esta villa [de Cáceres], y tres solamente de la ciudad de Trujillo. (...)”⁵²

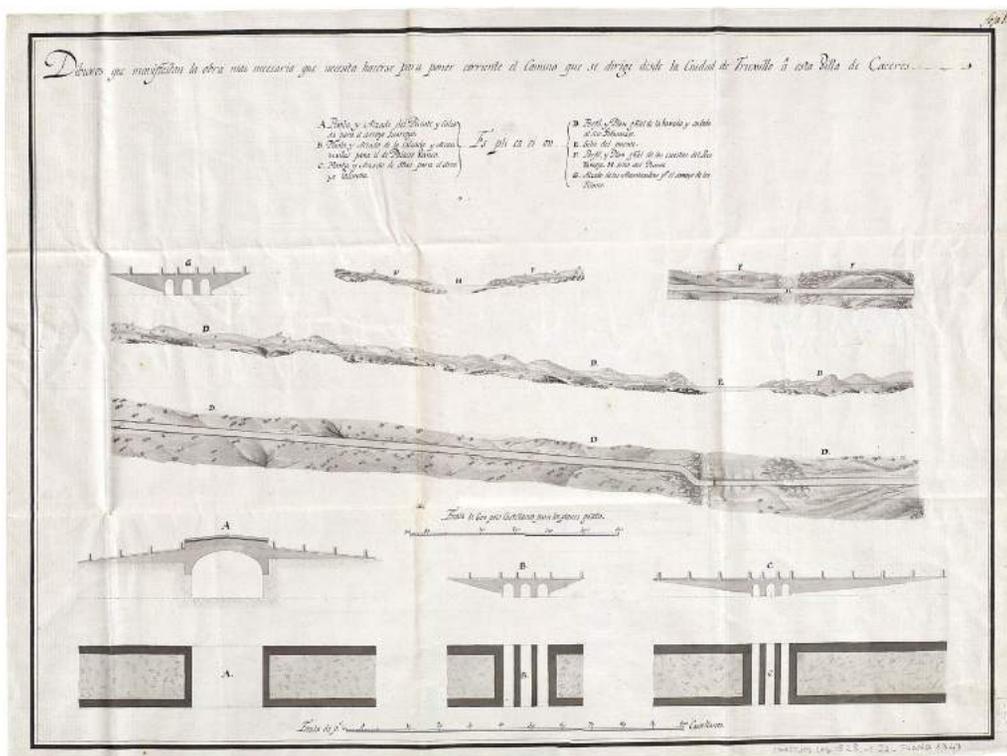


Figura 21. Fernando Sánchez Pertejo, *Dibujos para poner corriente el camino que se dirige desde la ciudad de Trujillo a la villa de Cáceres*. 1792. Tinta y aguada de colores, 479 mm x 654 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 1347.

⁵¹ RODRÍGUEZ GARCÍA, J., *opus cit.*, p. 290.

⁵² AHN, Consejos, leg. 1528, exp. 22, 17 de noviembre de 1792.

Para realizar el proyecto, Arias Mon acudió al citado Fernando Sánchez Pertejo, “delineador á cuyo cargo corren las obras de ampliacion y extension de las cárceles y de otras oficinas para esta Real Audiencia y aprovechando la ocasion en que este se pudo separar por algunos dias de su principal obligacion, ha formado los planos y calculo (...)” para la obra⁵³. En el primero de los dibujos⁵⁴ (Fig. 21) se representan las plantas y alzados de los puentes, de la calzada misma, así como también de las alcantarillas que habría de llevar el camino. El segundo dibujo⁵⁵ (Fig. 22) se reserva para la planta y el alzado de la calzada y alcantarillas que era necesario construir para salvar el arroyo del Guadiloba que discurre por las cercanías de la villa cacereña.

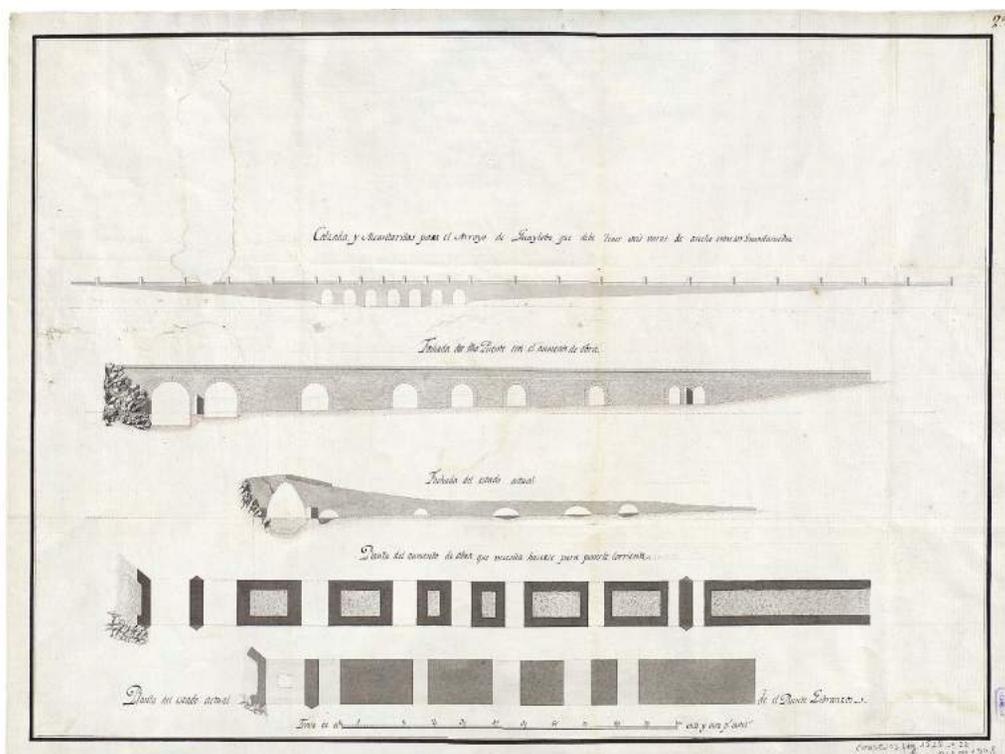


Figura 22. Fernando Sánchez Pertejo, *Dibujo para poner corriente el camino que se dirige desde la ciudad de Trujillo a la villa de Cáceres*. 1792. Tinta y aguada de colores, 483 mm x 654 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 1348.

LA TERCERA JORNADA: HASTA EL GUADIANA Y EL PUENTE DE MÉRIDA

El camino hasta llegar a Mérida discurría por el Puerto de Santa Cruz, la villa de Miajadas, el puente sobre el río Búrdalo, la venta de la Guía, y las aldeas de San Pedro y Trujillanos, desde donde se alcanzaba la antigua capital de la Lusitania. Podemos tener una aproximación a la imagen que el viajero tenía de este entorno a partir del mapa con el término del condado de Medellín que se conserva en el Archivo Histórico Nacional. Se trata de un atractivo dibujo realizado a tinta y aguada de colores, ejecutado en 1815⁵⁶ a tenor del expediente que entonces comenzó a instruirse sobre la demarcación territorial de la

⁵³ AHN, Consejos, leg. 1528, exp. 22, 17 de noviembre de 1792.

⁵⁴ AHN, MPD, 1347.

⁵⁵ AHN, MPD, 1348.

⁵⁶ AHN, MPD, 1824.

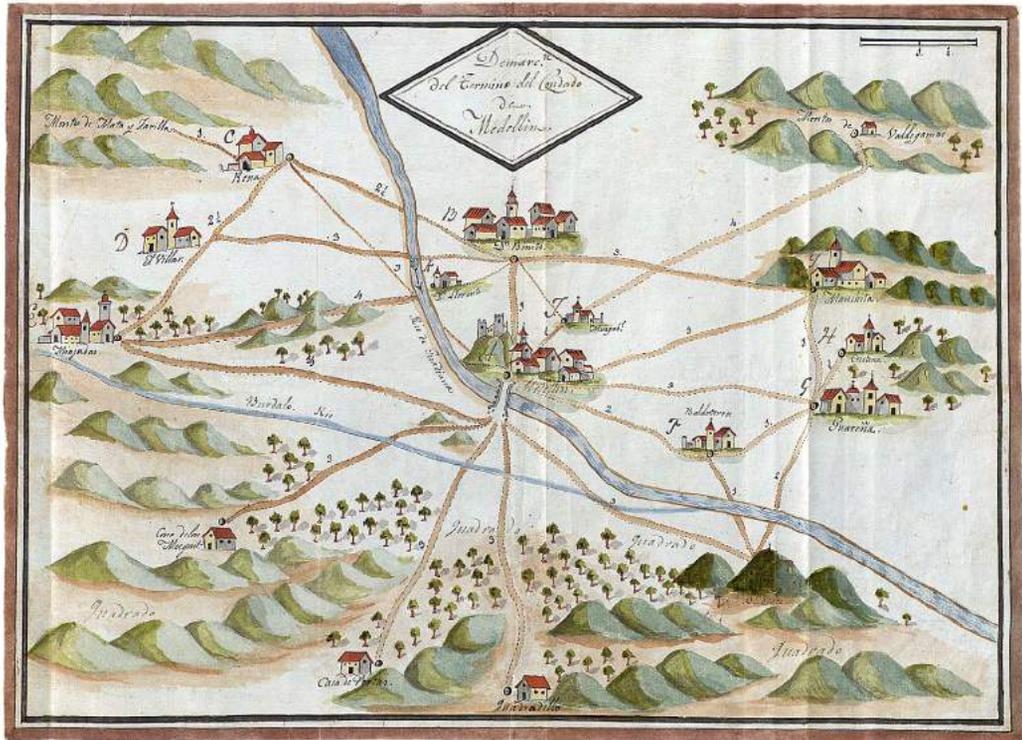


Figura 23. Demarcación del término del Condado de Medellín. Hacia 1815. Tinta y aguada de colores, 299 x 614 mm. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 1824.

zona y a instancias del juez de montes y plantíos⁵⁷. El terreno aparece atravesado por los ríos Guadiana y Búrdalo, el cual concluye en el primero “en el sitio llamado el Empajadillo del vizconde de las Torres, término de Guareña”, según recogía Pascual Madoz en su diccionario⁵⁸. La villa de Medellín se representa en el centro, con una singular importancia del puente que permite salvar el curso del Guadiana, rodeada de las poblaciones de Don Benito, Manchita, Guareña, Miajadas..., a las que queda unida por la red de caminos que también son objeto de la representación, al igual que la distancia, que va expresada en leguas⁵⁹; caminos de tierra hollada, según recogía el *Diccionario de autoridades* en el siglo XVIII, y Pedro Rodríguez de Campomanes describía en algunos pasajes de su manuscrito diciendo que para el viaje “se alinea el camino que es terreno de arena gruesa y firme, cortando los arboles y ramas que impedían su dirección arreglada (...)”⁶⁰. Sobre el citado puente de Medellín, Campomanes le dedicó varios folios en su manuscrito, y lo describía como una

“obra de piedra magnífica sobre el Guadiana, y fué construido á costa de los pueblos el año de 1630 reynando Felipe IV. como se lee en una inscripcion colocada sobre una piramide en las acitaras á vanda izquierda y salida del puente para entrar en Medellin.

⁵⁷ AHN, Consejos, leg. 3298, exp. 28.

⁵⁸ MADUZ, P., *opus cit.*, T.º I, p. 374.

⁵⁹ Una legua castellana (20.000 pies) equivale a 5.572 metros. Tomo la referencia de VV.AA., *Felipe II. Los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II*, catálogo de la exposición celebrada en el Real Jardín Botánico entre los meses de septiembre y noviembre de 1998, Madrid, 1998, p. 401.

⁶⁰ BN, MSS/17728, fol. 127.

El río Guadiana desborda muchas veces sobre las entradas de el Puente, y es preciso excavar, y elevar nuevos arcos para dar salida a las aguas que se han llevado las acitaras y amenazan la ruina del puente⁶¹, para cuyo uso se cobraba portazgo, y era paso de ganado merino, lo que se habría de tener especialmente en cuenta para costar la serie de reparos de los que entonces estaba necesitada la construcción⁶².

Según las notas del propio Campomanes, “la ciudad de Mérida se halla situada al norte de Guadiana y por consiguiente del lado de acá en una altura que forma un anfiteatro agradable y elevado de todas partes. Es muy perceptible su situación al que la mira del otro lado del Río Guadiana saliendo del puente.”⁶³ Aunque en su manuscrito no entra a describir la ciudad, por entender que Bernabé Moreno de Vargas (1576-1648) ya lo había hecho en 1633 con su *Historia de la ciudad de Merida*⁶⁴; no obstante, el interés de Pedro Rodríguez de Campomanes por la antigua capital de la Lusitania es posible rastrearlo a través de la carta que le remitió Antonio Ponz (1725-1792) desde Cáceres el 2 de agosto de 1772, donde el abate asegura que “una de las cosas que mas me han admirado de quantas he visto son los monumentos de la grandeza Romana que a pesar de los años de ignorancia, del actual desprecio, permanecen en Merida. Los trozos de arquitectura excelente que io he visto (...)”, le permitieron asegurar que “los Romanos conocieron mejor este importante país, y por eso causa maior lastima el verlo ahora tan despoblado, y de tan poco util para sus naturales. (...)”⁶⁵

Recordemos, asimismo, que en las inmediaciones de Mérida nuestro ilustrado se había construido en 1773 un complejo vernáculo⁶⁶ llamado el *coto de Campomanes*, del que se conserva un dibujo parcial, y muy sencillo, en el Archivo Histórico Nacional⁶⁷.

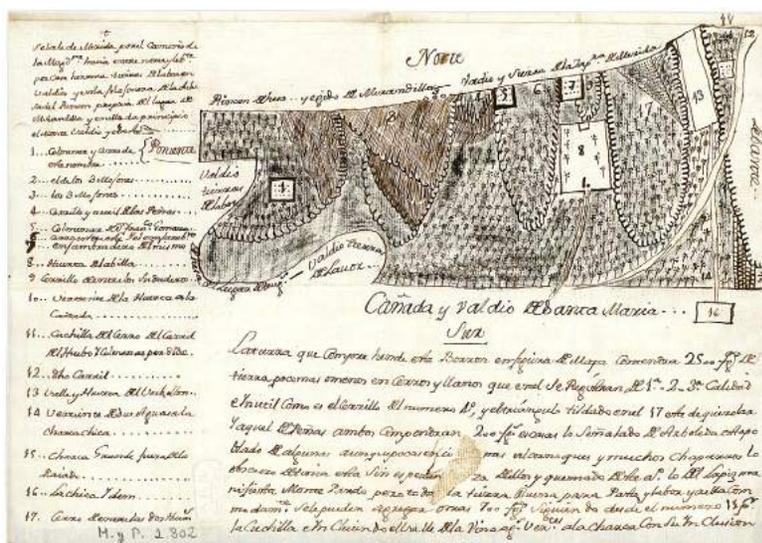


Figura 24. Dibujo de parte del coto de Campomanes. S.f., tinta y aguada gris. Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 2802.

⁶¹ BN, MSS/17728, fols. 133-136.

⁶² Sobre el puente, vid. HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, S. y HERNÁNDEZ ALONSO, S., *Puentes de Extremadura*, Badajoz, 2008, 158: en la construcción del puente intervino Pedro Sánchez de Estrada como maestro de obras; se dio por terminado en 1630.

⁶³ BN, MSS/17728, fol. 139.

⁶⁴ MORENO DE VARGAS, B., *Historia de la ciudad de Merida*, Merida, 1633.

⁶⁵ FUE, Archivo del Conde de Campomanes, Sign.^a 48-102, fols. 1 y 3.

⁶⁶ Vid., MALDONADO ESCRIBANO, J., “Campomanes, un complejo vernáculo construido en 1773 por el ministro de Carlos III en las inmediaciones de Mérida”, *Norba-Arte*, tomo XVIII-XIX, 2008-2009, pp. 113-125.

⁶⁷ AHN, MPD, 2802.

LA CUARTA Y ÚLTIMA JORNADA: HASTA EL ARROYO CAYA, MÁS ALLÁ DE BADAJOZ

La ciudad de Badajoz, de la que conservamos un bonito grabado al aguafuerte de comienzos del siglo XIX, con la vista de la ciudad con el río en primer término y escenas cotidianas de personajes⁶⁸, es el final de nuestro trayecto, que se inició en Madrid a través de la puerta de la Vega. El camino real que hemos descrito siempre fue objeto de continuos reparos y mejoras a lo largo del tiempo, y bueno prueba de ello la tenemos en las obras que se emprendieron a finales del siglo XVIII con el objetivo de mejorar la parte del camino que transcurría por la localidad de Talavera la Real con la construcción de una serie de puentes que mejoraran el tránsito de viajeros y trajinantes. El cometido le fue encargado a Nicolás de Morales, maestro de arquitectura y autor de tres dibujos realizados en febrero de 1778, con los que se pretendía solucionar la serie de problemas que se cernían en torno al camino que atravesaba Talavera la Real a raíz de los cauces de agua⁶⁹. Así lo hacía constar en el reconocimiento que el citado Nicolás de Morales hizo del terreno en diciembre de 1777, con referencia expresa al río Entrín Verde:

“a distancia como de tres quartos de legua de dicha villa de Talavera se halla un arroyo llamado Latrin Verde, el que desagua en el Rio Guadiana, y esta pasa a distancia como de quinientos pasos desviada del vado y camino que por el cruza, y sobre ser dicho Arroyo mui caudaloso en estos tiempos de ymbierno (...) siendo tan continuas sus crecientes quantos sean las aguas o lluvias de la ymbernada, sin hallarse Puente en tono el, ni bado que prometa seguridad por su mucha profundidad y gran altura de Barrancas (...)”⁷⁰.

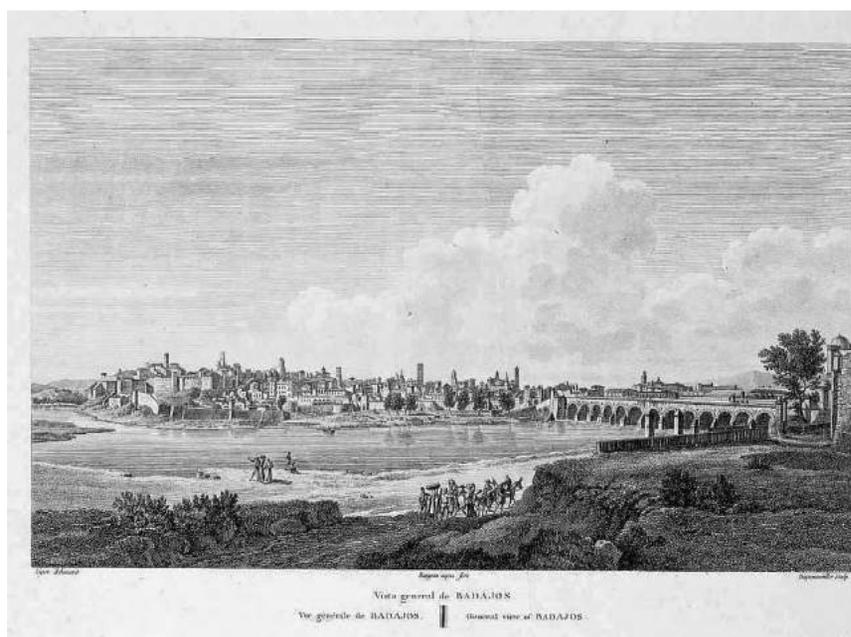


Figura 25. Liger (s.XIX), Jean-Jérôme Bugean (1764-1819) y François Jacques Dequevauviller (1783-c.1848), *Vista general de Badajoz*. 1806-1820. Grabado al aguafuerte, 295 x 405 mm en h. de 470 x 580 mm. Madrid, Biblioteca Nacional, MR/45/37.

⁶⁸ BN, MR/45/37. Sobre la obra, *vid.* LÍTER MAYAYO, C., SANCHIS BALLESTER, F. y HERRERO VIGIL, A., *Cartografía de España...*, *opus cit.*, vol. II, p. 88, nº 1089.

⁶⁹ AHN, MPD, 2529, 2530 y 2531.

⁷⁰ AHN, Consejos, leg. 29259, exp. 27, 4 de diciembre de 1777.

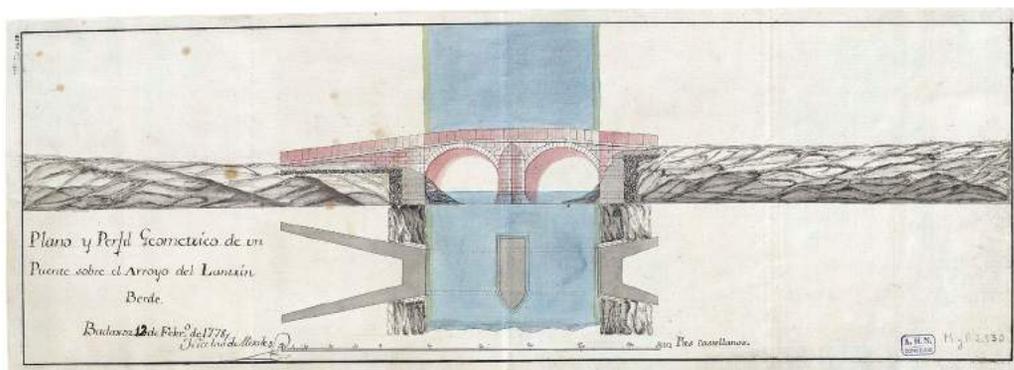


Figura 26. Nicolás de Morales, *Plano y perfil geométrico de un puente sobre el arroyo de Lantrín Verde (Talavera la Real)*. 1778.

Tinta y aguada de color gris, azul, verde y suaves toques de negro, 259 x 718 mm.
Madrid, Archivo Histórico Nacional, MPD, 2530.

De este modo se facilitaba la voluntad que antaño tuvieron los viajeros de llevar a cabo aquellas empresas que ponderaba en 1816 el editor –en España– del *Itinerario descriptivo de las provincias de España*, que Alexandre de Laborde había publicado en 1809:

“Cuán útil sea la empresa de los viajeros que desterrándose de su patria, corren provincias apartadas, con el loable fin de ilustrar sus ánimos, y de comunicar esta ilustracion y provecho á sus paisanos (...) Por donde es fácil de entender, y muy digno de nuestra gratitud, el gran servicio que nos hace el que privándose de las comodidades domésticas, y del regalo de sus amigos, y entrándose no sin riesgos por los países abrasados del sol y del hielo, nos cuenta las costumbres, trages, lengua, y libros de aquellas gentes, nuestros hermanos, y lo que es mas útil, sus fábricas, y maneras ingeniosas con que acuden á las necesidades de la vida (...)”⁷¹.

⁷¹ LABORDE, A. de, *opus cit.*, pp. VII-VIII.

Los poblados construidos por el Estado en las presas del Plan Badajoz, elementos de urbanismo planificado en el paisaje rural extremeño

Pedro PLASENCIA-LOZANO

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN: El texto analiza desde el punto de vista del planeamiento urbano los cuatro poblados construidos por el Estado junto a las presas de Cijara, Orellana, Zújar y García Sola en el marco del Plan Badajoz de los años 1960. Los núcleos, que durante los años de construcción de las presas fueron lugares donde convivían varios miles de personas, han evolucionado de forma dispar tras la finalización de las mismas. En la actualidad son conjuntos que perviven a la espera de una intervención que les devuelva parte del esplendor pasado.

PALABRAS CLAVE: Urbanismo planificado; poblado obrero; Plan Badajoz; presas.

The towns built by the state in the dams of the Plan Badajoz, elements of urbanism planned in the rural landscape of Extremadura

ABSTRACT: The text analyses the urban planning of the industrial towns built by the Spanish central administration for the workers of the construction works of four dams: Cijara, Orellana, Zújar and García Sola in the 1960s, within the framework of the Plan Badajoz irrigation plan. These village, inhabited by thousands during the works, have evolved dissimilarly through the years. Nowadays, they are degraded groups waiting for an urban rehabilitation that can give them part of their splendid past.

KEY WORDS: New town; industrial village; Plan Badajoz; dams.

INTRODUCCIÓN¹

Uno de los conjuntos urbanísticos más interesantes del siglo XX en España es el conformado por los poblados planificados y construidos en las inmediaciones de las grandes presas para dar servicio a las labores de construcción y, eventualmente, de explotación de dichas infraestructuras. En la provincia de Badajoz, a lo largo de las décadas 1930 a 1960, fueron erigidas cuatro presas de gran importancia impulsadas por el Estado, quien promovió asimismo la construcción de sendos poblados obreros en las inmediaciones de las mismas.

Estos poblados son componentes singularísimos del paisaje rural extremeño directamente asociados al agua, por cuanto forman parte del conjunto de infraestructuras construidas para explotar económicamente el caudal del río Guadiana². Sin ellos, la construcción de presas no hubiera sido posible en la España de la Autarquía franquista, y son testimonio de una forma de actuar en el territorio, de un modo de organizar el trabajo y de una manera de entender la relación integradora entre edificios y naturaleza; en definitiva, de una concepción determinada del paisaje.

En el texto se repasa en primer lugar el contexto histórico, tanto desde el punto de vista del urbanismo planificado de la época como del propio Plan Badajoz; se describen los poblados a partir de visitas de campo y de documentos localizados en dos archivos, el AGA situado en Alcalá de Henares y el de las oficinas de la Confederación Hidrográfica del Guadiana en Mérida; finalmente se analizan los datos y se formulan algunas conclusiones.

CONTEXTO HISTÓRICO

En la España de la época, en las industrias que se disponían en zonas despobladas debido a la gestión de un recurso natural con una localización concreta, se acostumbraba a crear poblados obreros al servicio de las mismas, un hecho que se enmarcaba en la conciencia un tanto social y paternalista del propio régimen. Así, las compañías concesionarias de minas como las de Alquífe (en 1957 y 1962)³ o de saltos fluviales como el de Alcántara (en 1965)⁴ levantaron poblados que mostraban el interés de los empresarios por ofrecer a sus empleados un lugar donde vivir con cierto bienestar. No obstante, antes de la Dictadura ya se realizaban poblados de ese tipo, como el poblado proyectado por el ingeniero José Salmerón en 1934 para la construcción del embalse de El Vado en Guadalajara, que contaba con escuela infantil y una biblioteca para obreros⁵.

Varios son los antecedentes que pueden citarse de los poblados obreros españoles. En primer lugar, las ciudades obreras surgidas en la Revolución Industrial como New Lanark en Escocia, que constituían núcleos estables y con vocación de permanencia; además, también fuera de las fronteras españolas, en países con mayor tradición industrial, existen numerosos ejemplos de poblados de carácter temporal,

¹ Este texto ha sido redactado dentro del Proyecto de Investigación *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR 2013-41961-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Agradecemos al personal de la Confederación Hidrográfica del Guadiana en Mérida su ayuda para la consulta de fondos de su archivo.

² Son asimismo interesantes los poblados construidos en las presas de la cuenca del Tajo en la provincia de Cáceres. LOZANO BARTOLOZZI, M.M., "Poblados de nueva planta en la cuenca media del Tajo", *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, nº 80-81, 2014, pp.62-68

³ SANTOFIMIA ALBIÑANA, M., "Las Minas de Alquífe En Granada", *Revista PH*, nº 81, 2012, pp. 34-35.

⁴ TEIXIDÓ DOMÍNGUEZ, M.J., "El Poblado Del Embalse de Alcántara: Un Ejemplo de Urbanismo En El Período de La Autarquía", en LOZANO BARTOLOZZI, M.M., MÉNDEZ HERNÁN, V., and ASENJO RUBIO, E. (eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 235-45.

⁵ FERNÁNDEZ IZQUIERDO, F., ALLOZA APARICIO, A., y DÍAZ DEL CAMPO, F.J., *La Presa de El Vado Y El Canal Del Jarama*, Madrid, Fundación Canal, 2016, pp. 222-225.

como la *industrial-village* de Kinlochleven en Escocia (1905) para la construcción de la presa Blackwater⁶ o el Camp O'Rourke erigido durante la construcción de la presa Roosevelt en Estados Unidos (1903)⁷.

El conjunto de poblados que nos ocupa seguramente se vio influido por el urbanismo planificado de los pueblos de colonización⁸ promovidos por el Instituto Nacional de Colonización (INC), creado en octubre de 1939. Los cerca de 300 pueblos construidos entre 1945 y 1970 al amparo del INC, constituían una realidad que estaba transformando el paisaje de los campos españoles a la que los proyectistas de los poblados de las presas no pudieron ser ajenos. Máxime si tenemos en cuenta que las presas se situaban en entornos donde existían pueblos de colonización; posiblemente la construcción de ambos elementos se simultaneara en el tiempo. Así, cuestiones como la traza, la repetitividad de elementos, los espacios abiertos o la situación de los edificios públicos pueden observarse en ambos conjuntos.

Nombre de presa	Cuenca (Río, en caso de no ser el principal)	Año finalización	Volumen embalsado (hm ³)	Existencia de poblado
Ricobayo	Duero (Esla)	1935	1.200	Sí
Ebro	Ebro	1945	540	Sí
Alarcón	Júcar	1955	1.112	Sí
Entrepeñas	Tajo	1956	802	Sí
Cijara	Guadiana	1956	1.505	Sí
Buendía	Tajo (Guadiela)	1958	1.638	Sí
Canelles	Ebro (Noguera ribagorzana)	1960	678	Sí
Gabriel y Galán	Tajo (Alagón)	1961	924	Sí
Orellana	Guadiana	1961	808	Sí
García de Sola	Guadiana	1962	554	Sí
Valdecañas	Tajo	1963	1.446	Sí
Belesar	Miño	1963	655	Sí
Zújar	Guadiana (Zújar)	1964	700	Sí
Aldeadávila	Duero	1964	114	Sí
Mequinenza	Ebro	1966	1.530	Sí
Iznájar	Guadalquivir (Genil)	1969	981	Sí
José María de Oriol-Alcántara II	Tajo	1969	3.162	Sí
Almendra	Duero (Tormes)	1970	2.648	Sí
Contreras	Júcar (Cabriel)	1972	943	Sí
Las Portas	Miño (Camba)	1974	535	Sí
Negratín	Guadalquivir (Guadiana Menor)	1984	546	Sí
Riaño	Duero (Esla)	1988	664	Sí
La Serena	Guadiana (Zújar)	1990	3.219	No
Alange	Guadiana (Matachel)	1992	851	No
Guadalcacín	Guadalete (Majaceite)	1995	800	No
Andévalo	Guadiana (Malagón y Cobica)	2003	600	No
Breña II	Guadalquivir (Guadiato)	2008	853	No

Tabla 1. Algunas de las grandes presas construidas en España, con su año de finalización. Aparecen subrayadas las que recoge este texto. Negratín y Riaño son proyectos que datan de varias décadas antes. Se observa que a partir de los años 1980 dejan de construirse poblados.

⁶ MILLER, J., *The Dam Builders: Power from the Glens*, Edinburg, Birlinn, 2012.

⁷ BARROWS, H.H., "Roosevelt Dam and the Salt River Valley", *Journal of Geography*, nº 11, 1913, pp. 277-84.

⁸ CENTELLAS SOLER, M., "Los Pueblos de Colonización de La Administración Franquista En La España Rural", *P+C: proyecto y ciudad: revista de temas de arquitectura*, nº 1, 2010, pp. 109-26.

EL PLAN BADAJOZ

El *Plan de transformación, colonización, industrialización y electrificación de la provincia de Badajoz*, más conocido como Plan Badajoz, fue un ambicioso proyecto de ordenación territorial e industrialización aprobado en 1952 por la Administración central, que fue llevado a cabo en la provincia de Badajoz. Su objetivo era dotar a una zona económicamente deprimida de una serie de infraestructuras vinculadas a la agricultura de regadío, e incluía la construcción de presas, canales, pueblos de nueva planta, etc. Así, la construcción de las presas principales de Cijara, García de Sola⁹, Orellana, Zújar y Montijo, permitió la instalación de 71.000 kilowatios de potencia en las respectivas centrales hidroeléctricas y la puesta en riego de más de 100.000 ha. El plan se prolongó hasta 1975; hoy día siguen aumentando las infraestructuras asociadas al mismo, con construcciones como las presas de la Serena (1990) o Búrdalo (2016). Citemos, en fin, dos proyectos similares al del Plan Badajoz: el de la cuenca del Tennessee en Estados Unidos (a partir de 1933)¹⁰, ejemplo señero de los planes de industrialización modernos vinculados a una cuenca hidrográfica, o el GAP puesto en marcha en Turquía a partir de 1970¹¹.

LOS POBLADOS OBREROS DE LAS PRESAS

En la cuenca del Guadiana inscrita en la provincia de Badajoz el Estado promovió la construcción de cuatro poblados para alojar al personal relacionado con la construcción de presas; la quinta presa de envergadura del conjunto, la de Montijo, careció de poblado al estar situada en las inmediaciones de Mérida.

Como era habitual en el desarrollo de los trabajos de construcción de una presa, en las inmediaciones de las aquí citadas coexistían varios tipos de poblados obreros. Por una parte, la Administración española, que era la promotora y propietaria de las presas, construía un poblado para sus propios trabajadores, cuya misión fundamental era la de dirigir y controlar las obras; a su vez, las empresas encargadas de construir las presas (la *contrata* o *contratas*) erigían otro poblado para sus propios trabajadores. Por último, ocasionalmente podía existir un tercer actor: las empresas concesionarias de la explotación hidroeléctrica del salto de agua. Estas últimas, usualmente compañías eléctricas, podían tener también la necesidad de construir sus propias instalaciones para sus trabajadores. En definitiva, la construcción de una presa implicaba la movilización de varios miles de personas de distinta clase, desde ingenieros a capataces o peones, pasando por personal auxiliar como el sacerdote, el maestro o el mecánico de los vehículos oficiales. Y para alojarlos en las proximidades de la obra, en zonas rurales que no estaban preparadas para asumir un conjunto poblacional tan significativo, era preciso construir edificios residenciales y equipamientos que permitieran desarrollar la vida con relativa comodidad.

Los poblados promovidos por las contratas tenían carácter de construcciones temporales, en ocasiones se limitaban a una serie de barracones de madera y creemos que ninguno de ellos ha sobrevivido (al menos, dentro del ámbito de este estudio). Sin embargo, los poblados de la Administración, al igual que ocurría con los poblados de las empresas explotadoras del salto, eran objeto de proyecto y tenían vocación de permanencia, tras las obras, para dar servicio en la fase de explotación de la presa y de los canales. Se componían de distintos edificios de viviendas y de servicios comunes; acaso el más singular de todos era la casa de dirección y administración, un edificio que en general albergaba los despachos de ingenieros, delineantes y administrativos, el archivo más las habitaciones para visitas de personas relevantes.

⁹ García de Sola en su origen se denominaba Puerto Peña. Se le dio el nombre actual como homenaje a Francisco García de Sola, Ingeniero de Caminos, primer presidente del Plan Badajoz y Director General de Obras Hidráulicas; hoy día se siguen utilizando indistintamente ambas denominaciones.

¹⁰ KLINE, P., MORETTI, E., "Local Economic Development, Agglomeration Economies, and the Big Push: 100 Years of Evidence from the Tennessee Valley Authority", *The Quarterly Journal of Economics*, nº 129, 2014, pp. 275–331.

¹¹ ALTINBILEK, D., "Development and Management of the Euphrates–Tigris Basin", *International Journal of Water Resources Development*, nº 20, 2004, pp. 15–33.

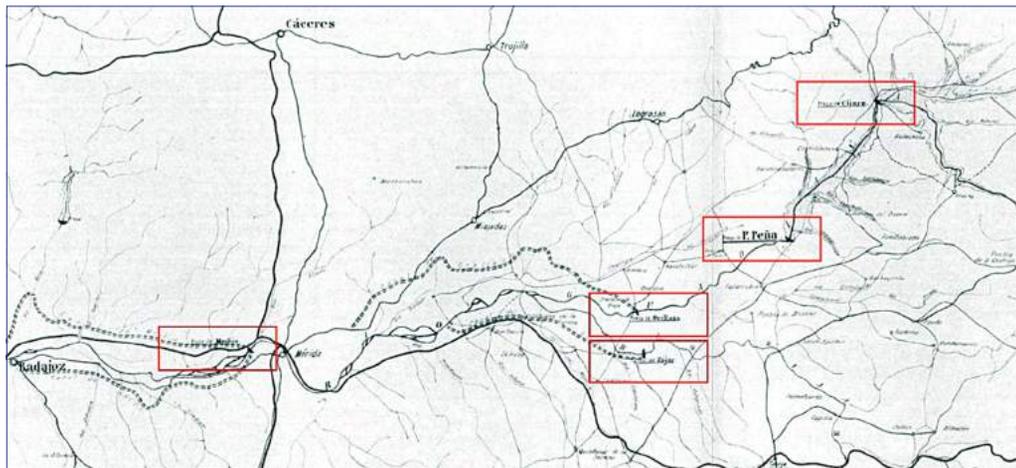


Figura 1. Plano del Plan Badajoz, con la disposición de las presas y los canales¹².

En general, la Administración elaboraba un proyecto de construcción del poblado antes incluso de finalizar la redacción del proyecto de la presa a la que daría servicio, y lo construía con cierta celeridad para que estuviera terminado antes del inicio de las obras de la presa. Elegía para ello un emplazamiento para su poblado y construía una serie de edificios para sus trabajadores. Además, preveía un espacio para el emplazamiento del poblado de la contrata junto al suyo, y se hacía cargo de la construcción y mantenimiento de los caminos de acceso y las redes de abastecimiento, saneamiento, suministro de energía y servicio telefónico de todo el conjunto. Así, la dotación del abastecimiento calculada tomaba en cuenta el número máximo de habitantes que podría llegar a tener el conjunto de los distintos poblados.

DESCRIPCIÓN DE LOS POBLADOS DE LA CUENCA DEL GUADIANA EN BADAJOZ¹³

Poblado de Cijara

La presa de Cijara tiene un origen anterior al Plan Badajoz, pues el Plan Gasset de principios del siglo XX¹⁴ contemplaba la construcción de una presa en esa ubicación. El primer proyecto de construcción de una presa en el portillo de Cijara data de 1921; pero sería un segundo proyecto, redactado por el ingeniero Rodrigo Catena¹⁵ en 1932, el seguido para el inicio de los trabajos al año siguiente. Paralizadas las obras durante la Guerra Civil, el proyecto de construcción de la presa se retomó a finales de la década de 1930.

Fue también Catena el proyectista del poblado¹⁶ de Cijara, construido en 1933. El mismo presenta una diferencia sustancial respecto a los de Orellana, Zújar y García Sola, concebidos dos décadas después. En este caso, el Estado no se limitó a construir las edificaciones precisas para su labor de vigilancia y control,

¹² Plano incluido en el *Proyecto de edificios y servicio auxiliares para la Administración, en el Pantano de Puerto Peña*. Autor Juan de Flórez y Amo, firmado el 20 de mayo de 1954 (AGA 32/21665).

¹³ Los proyectos de los poblados han sido localizados en dos archivos: el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid) y el de la Confederación Hidrológica del Guadiana (ACHG) en Mérida (Badajoz).

¹⁴ Del Plan Gasset y la política hidráulica anterior al Plan Badajoz: DIAZ-MARTA, M., "Antecedentes de La Planificación Hidrológica En España Y Propuestas Actuales", *Revista de Obras Públicas*, nº 3.321, 1993, pp. 29–38.

¹⁵ *Proyecto de Capilla-Escuela para el Poblado del Pantano de Cijara*. Autor José Joaquín Tirado Cruz, firmado el 14 de septiembre 1942 (ACHG). En algunas webs no científicas se atribuye el proyecto a Juan Herrera García.

¹⁶ Todos los proyectos de construcción localizados son posteriores a la Guerra Civil. El de Catena, desafortunadamente, no ha sido posible localizarlo aún.

sino que se hizo cargo de la construcción de todos los servicios necesarios para la contrata de las obras de presa, comenzando por las viviendas para todos los obreros¹⁷. Así, erigió un extenso conjunto de pabellones y edificios de planta alargada para albergar un poblado obrero con sus servicios escolares, sanitarios o religiosos; también laboratorio de ensayo, lavadero, taller de carpintería, taller mecánico, fragua, almacén de cemento, cantina, estanco, peluquería, teatro-escuela, etc. En cuanto a las edificaciones para obreros, se distinguían casas para capataces, casas de encargados, pabellón de guardas, albergues de solteros y casados, casa para el médico, para delineantes, para el ingeniero encargado o para los auxiliares facultativos. También se construyó una casa-cuartel para la Guardia Civil y una hospedería para personal en tránsito. Por ello, el poblado de Cijara, al menos en lo referente a las edificaciones promovidas por el Estado, es significativamente mayor que los restantes aquí descritos¹⁸.

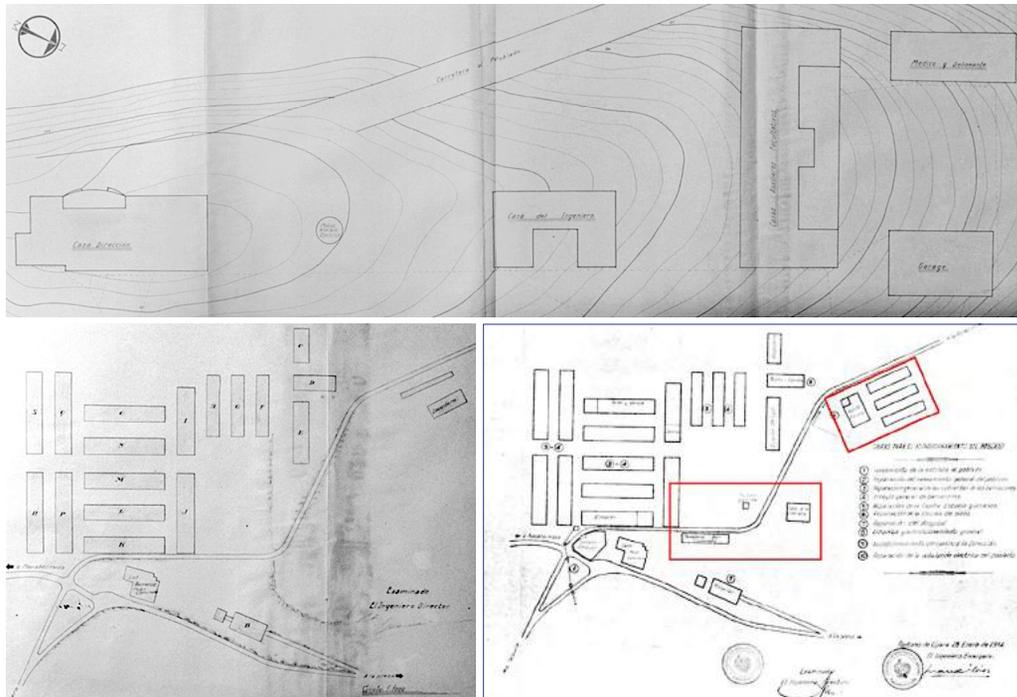


Figura 2. En la parte superior, el núcleo de dirección, del que hoy día no queda nada. En la parte inferior, planos del núcleo principal en 1940 y 1952. Se enmarcan la zona de la capilla, en la zona superior, y la de los nuevos servicios en torno a la plaza.

El conjunto constituía un núcleo de edificios ordenados en grupos paralelos o perpendiculares entre sí, con algunos servicios en la periferia como el hospital. En el plano puede distinguirse una plaza abierta a la carretera donde se situaban servicios como la cantina, el estanco, la peluquería y el cuartel.

El poblado levantado en 1933 se vio sometido a dos circunstancias que generaron importantes desperfectos en el caserío, las redes y la carretera de acceso: la Guerra Civil, durante la cual fue vandalizado, y un temporal de considerable importancia hacia 1941¹⁹. Así, entre los años 1939 y 1942 se llevaron a

¹⁷ Según leemos en la *Memoria del Proyecto de edificios y servicio auxiliares para la Administración, en el Pantano de Puerto Peña*. Autor Juan de Flórez y Amo, firmado el 20 de mayo de 1954 (AGA 32/21665).

¹⁸ En Noviembre de 1955 el poblado estaba habitado por 2.700 habitantes, 800 de los cuales tenían menos de 15 años. (ABC, 9 noviembre 1955, p.55)

¹⁹ El vendaval de febrero de 1941 afectó a numerosos pueblos de la región, que recuerdan 1941 como “el año del aire”.

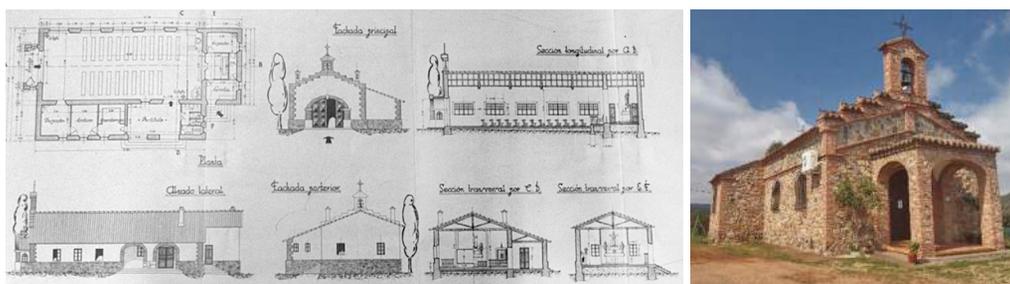


Figura 3. Capilla-escuela, erigida en uno de los extremos del poblado, en una zona elevada. En 1998 fue parcial (y discutiblemente) restaurada.

cabo distintas actuaciones para reconstruir el conjunto²⁰. En uno de estos proyectos, el ingeniero Manuel Tercero definió un conjunto de nuevos pabellones de viviendas²¹ que presentaban dos novedades con respecto a los existentes: incluían un pequeño corral adosado a la vivienda y además creaban un nuevo núcleo separado del anterior, aguas abajo de la presa, en una zona donde ya existía un almacén y una central térmica para el abastecimiento eléctrico del conjunto. De esta época son interesantes dos proyectos más: el de mejora del abastecimiento de aguas de 1940, firmado también por Tercero²², donde se alude a la existencia de 2.000 personas en el poblado y se prevé una dotación de 50 litros por habitante y día, y el de una pequeña Capilla-Escuela²³, redactado por José Joaquín Tirado Cruz en 1942. En relación a esta última, debe pensarse que el poblado original, construido en tiempos de la República, carecía de este edificio.

La construcción de la presa de Cijara se prolongó a lo largo de bastantes años, quizá debido a las dificultades económicas de la época. Posiblemente la aprobación del Plan Badajoz en 1952 impulsó la construcción de la infraestructura, redactándose en los años posteriores diversos proyectos para reacondicionar edificios y redes; entre ellos destaca uno de 1954 que abordaba una mejora sustancial del caserío²⁴; la comparación entre la planta del poblado en esa época (figura 2) y en 1940 permite ver cómo el poblado había aumentado: la capilla-escuela había sido el germen de tres nuevos pabellones en el entorno, y el lavadero había desaparecido, mientras que en la plaza se había construido un surtidor de gasolina. De esta época data también un proyecto de mejora del abastecimiento²⁵ que permite distinguir el núcleo creado en los años 40 junto a la presa.

²⁰ Cada año se destinaban en torno a las 350.000 pesetas para obras de reparaciones y mejoras. Algunos de los proyectos son: *Pantano de Cijara. Propuesta de reparación del poblado, sus servicios y edificaciones anejas a la obra.* Autor desconocido, firmado el 28 de agosto de 1939 (ACHG). *Proyecto de ampliación de las viviendas de la dirección del pantano de Cijara.* Autor Manuel Tercero Sánchez, firmado el 28 de Febrero de 1941 (ACHG 0468). *Proyecto de Reconstrucción de un grupo de seis viviendas en el Poblado del Pantano de Cijara.* Autor José Joaquín Tirado Cruz, firmado en Noviembre de 1941 (ACHG 0494). Se prevé que la casa tenga capacidad para vivienda de dirección, dormitorios para huéspedes, ingenieros, ayudantes, pagador, una habitación para el inspector regional, e incluso para alto personal del Ministerio. *Ampliación de la Hospedería en el poblado del Pantano de Cijara.* Autor José Joaquín Tirado Cruz, firmado en noviembre de 1941.

²¹ *Proyecto reformado de la reparación del poblado, sus servicios y edificaciones anejas a las obras del pantano de Cijara.* Autor Manuel Tercero Sánchez, firmado el 15 de Julio de 1940 (ACHG 0985).

²² *Proyecto de abastecimiento de agua potable para el poblado de las obras del Pantano de Cijara.* Autor Manuel Tercero Sánchez, firmado el 14 de diciembre de 1940 (ACHG). En el proyecto se observa la existencia de una fuente en el centro de la plaza del poblado.

²³ *Proyecto de Capilla-Escuela para el Poblado del Pantano de Cijara.* Autor José Joaquín Tirado Cruz, firmado el 14 de septiembre 1942 (ACHG). Se define una capacidad de 130 niños, habida cuenta de que la población infantil del Poblado se cifra en unos 400.

²⁴ *Presupuesto de gastos para el acondicionamiento del poblado en el pantano de Cijara.* Autor Juan de Flórez y Amo, firmado el 28 de enero de 1954 (AGA 44/7756).

²⁵ *Proyecto de nuevo abastecimiento de agua al poblado obrero del Pantano de Cijara.* Autor Juan de Flórez y Amo, firmado el 13 de marzo de 1956 (AGA 44/7759).



Figura 4. En la imagen superior, vista actual del poblado. Se sombrea el poblado original y se marca la zona de dirección, ya sin edificios. Debajo, vista de uno de los barracones y de la plaza principal.

Los tres núcleos han corrido suerte dispar a lo largo del tiempo. El de dirección ha sido completamente eliminado. El poblado original conforma ahora el núcleo denominado Poblado de Cijara, que pertenece administrativamente al pueblo de Alía. Los pabellones son ahora viviendas insertadas en el núcleo, y las dotaciones han sido reconvertidas en viviendas o se han abandonado, mientras que la capilla es ahora iglesia parroquial. Se trata de un conjunto habitado permanentemente por varias familias.

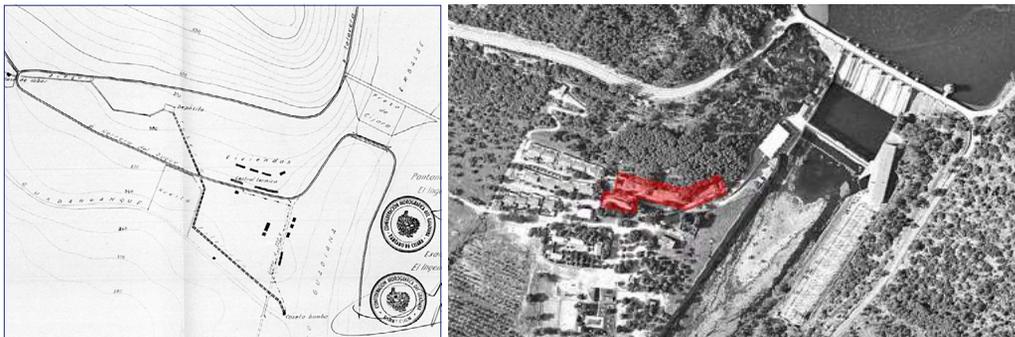


Figura 5. Núcleo junto a la presa en 1956. Situación actual, con los edificios del plano de la izquierda sombreados.

Acaso la zona más interesante sea el núcleo a pie de presa. Frente al plano de 1956 hoy día nos encontramos con un conjunto mayor, en torno a la veintena de edificios, cuya traza, arquitectura y estilo nos remiten a un poblado obrero (figura 6), posiblemente erigido por parte de la compañía explotadora del Salto.



Figura 6. Vista de edificios construidos en el núcleo aguas abajo de la presa. A la izquierda, pabellones de la Administración; a la derecha, nuevos edificios.

Poblado de Orellana

La presa de Orellana tenía por finalidad permitir la derivación de aguas para el canal de la margen derecha de las Vegas Altas del Guadiana, formando además un contraembalse regulador del sistema Cijara-Puerto Peña. Antes de dar por finalizado el proyecto de construcción de la presa, en 1954 se redactó el del poblado por parte del ingeniero de caminos Luis Ponte²⁶. A diferencia del poblado de Cijara, el proyecto no recogía los edificios y viviendas a emplear por la contrata pues se consideraba preferible que ella misma definiera su propio espacio; sin embargo, se señalaba que las obras proyectadas podían servir de modelo o guía para las mismas. La red de abastecimiento calculaba una dotación de 100 litros por habitante y día, para 1.000 habitantes.

El conjunto de edificios previsto en el núcleo principal constaba de 17 viviendas con corrales, un lavadero y una capilla escuela²⁷. Se preveían dos viviendas para auxiliares y tres para capataces y encargados, quedando las 12 viviendas restantes agrupadas en un bloque, “si bien con tres tipos diferentes dentro del mismo para romper monotonías” según la *Memoria*. A estas 12 se debería unir posteriormente, hasta completar una manzana urbanizada, un núcleo de viviendas de la contrata a ejecutar por ella. En el centro de la línea principal del bloque definitivo se elevaría la capilla-escuela.

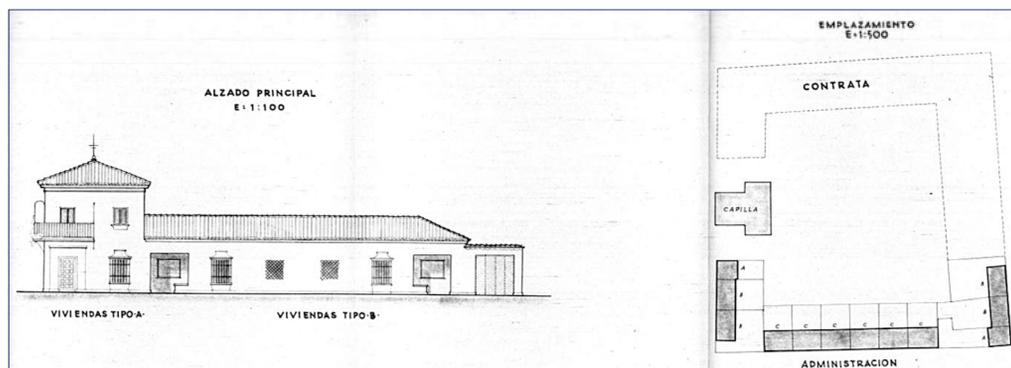


Figura 7. Manzana prevista. Las viviendas orientan sus corrales hacia el interior de la manzana, a modo de patio. Se observan los modelos de viviendas A y B.

²⁶ Proyecto de edificios auxiliares para la Administración del Pantano de Orellana. Autor Luis Ponte, firmado el 1 de febrero de 1954 (AGA 32/21685). El PEC es de 9.090.698,95 pesetas.

²⁷ En ellas se alojarían dos delineantes, un mecanógrafo, un encargado general, tres vigilantes, un auxiliar de laboratorio, dos encargados (abastecimiento y saneamiento), dos conductores, dos guardas generales y un sacerdote. Se consideraba que los pinches, telefonistas, recaderos y limpiadoras serían familiares de otros empleados y no necesitarían vivienda aparte.

Los edificios destinados a la dirección y a las labores de control eran los siguientes: la casa de dirección²⁸, la del ingeniero encargado²⁹, dos viviendas para ayudantes (uno para la presa y otro para el canal) y un laboratorio de ensayo de materiales. Estos edificios estaban proyectados con más atención: la casa de dirección consistía en una gran edificación con dos plantas, con pérgolas, porches y galerías que proporcionaban sombras y cámaras de aire para amortiguar los calores estivales; además, “una sala con salida a terraza en semicírculo será espléndido mirador sobre la presa”. La casa del ingeniero, con motivos andaluces, presentaba dos plantas de contorno irregular buscando protección de sombras y adaptación al terreno. Ambos edificios tenían calefacción.

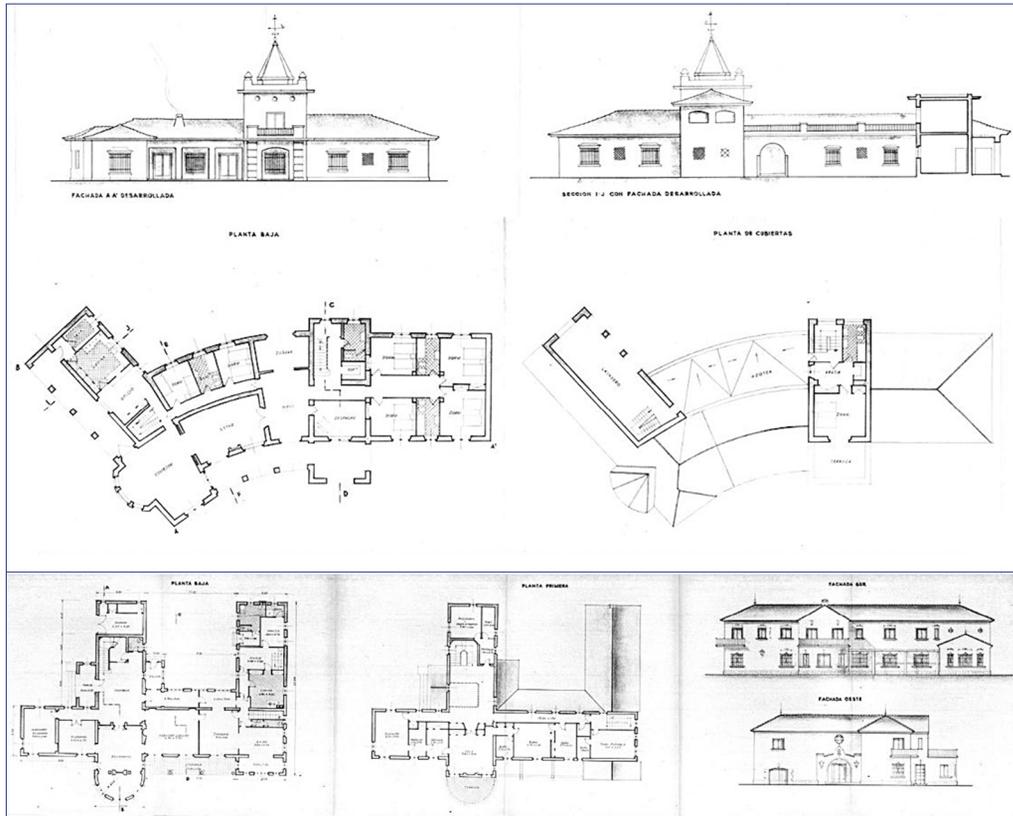


Figura 8. Arriba, casa del Ingeniero. Debajo, casa de dirección.

El poblado se situaba en una loma con vistas a la presa, unos terrenos cuya expropiación era económica y que tras el embalse se convertiría en una península. Según la *Memoria*, se pretendía que la nueva edificación no enlazara “con la del pueblo para no perturbar su urbanización, bien modesta por cierto, pero sin descuidar la urbanización propia ya que algún día puede llegar a formar barriada del pueblo y, en cierto modo tiene que ser decorosa”. La cercanía al pueblo tenía ventajas evidentes en términos logísticos, y además evitaba la necesidad de construir edificios para servicios médicos y farmacéuticos, casa-cuartel de la Guardia Civil, etc.

²⁸ En la casa de dirección y administración encontramos dos plantas; en la inferior una zona de despachos para ingeniero encargado, ayudantes, delineantes e ingeniero director. En la planta superior, dependencias de archivo y tres dormitorios, uno de ellos para el conserje, con oficinas, vivienda para el conserje, alojamiento para el personal directivo en visitas, garaje, archivo y almacén, además de control del teléfono.

²⁹ En la casa del ingeniero encargado advertimos distintas estancias: 6 dormitorios, salón, sala de estar, comedor, dependencias para el servicio, carbonera, o un despacho.

Los edificios de dirección se situaban en dos zonas diferenciadas. La casa de dirección, los garajes o las viviendas para ayudantes se situaban en uno de los extremos de la loma, con vistas a la presa y camino directo la misma (camino posteriormente inundado), mientras que la casa del ingeniero estaba prevista en el estribo derecho de la presa, cercana al laboratorio y a un depósito. Esta última se situó aquí en previsión de ser reutilizada posteriormente como edificio de control del canal de Orellana, que arrancaba al pie de la presa.

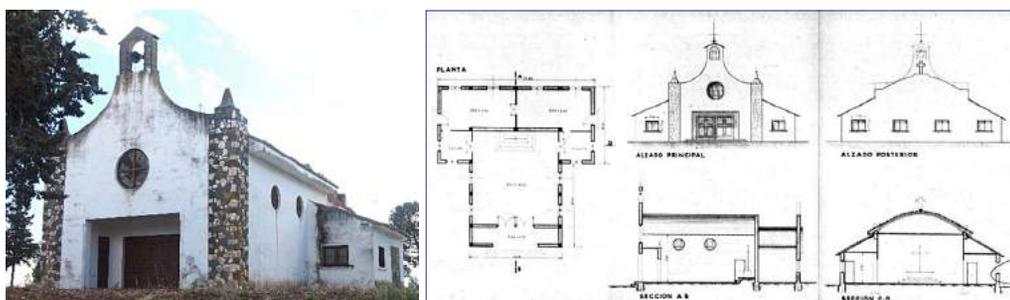


Figura 9. Capilla-escuela. La cubierta consiste en una bóveda formada por tres roscas de ladrillos, con directriz parabólica.

Sin embargo, durante las obras se llevaron a cabo modificaciones relevantes en el proyecto³⁰. Se decidió que la casa de dirección incluyera en el mismo edificio dos casas de capataces, dos de ayudantes y un almacén. En lo referente al poblado, la idea de conformar media manzana en torno a la iglesia fue sustituida por la construcción de un bloque de viviendas en una zona cercana a la iglesia, pero no inmediata; cercano al bloque se levantaron las viviendas para auxiliares, el lavadero y el garaje. Así, el poblado de Orellana terminó por ser un conjunto desperdigado de edificios a lo largo de varios kilómetros (figura 10).

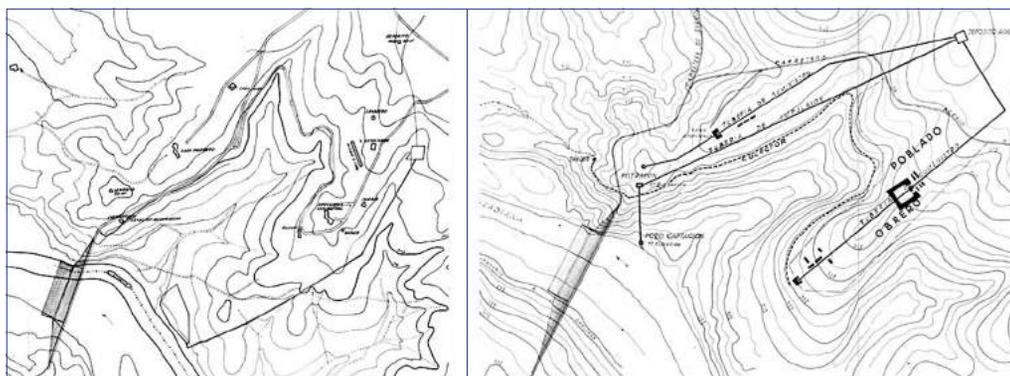


Figura 10. A la izquierda, el poblado proyectado; a la derecha, el poblado construido al momento de la liquidación de la obra en 1960.

El proyecto original, sin embargo, sería tenido como modelo en los redactados para los poblados posteriores, de modo que las edificaciones proyectadas por Luis Ponte para Orellana serían finalmente construidas en otras ubicaciones.

³⁰ *Liquidación de los edificios auxiliares y carretera de servicio del Pantano de Orellana.* Autor Luis Ponte, firmado el 20 de julio de 1960 (AGA 32/21673). Gracias al proyecto de liquidación sabemos que el proyecto del poblado de Orellana fue ejecutado por la empresa Construcciones Civiles, S.A., con una baja del 11%. La licitación y construcción del poblado se realizó conjuntamente con el proyecto de *Carretera de Servicio del Pantano de Orellana.*

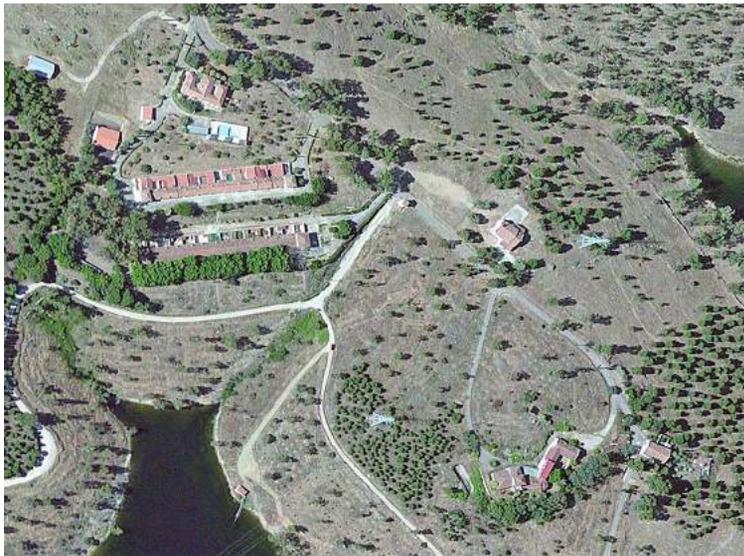


Figura 11. Vista actual, con una segunda línea de viviendas construidas (la de la Administración es la ubicada más al norte. Al sur se observa el núcleo de dirección).

Hoy día podemos contemplar dos alineaciones de edificios; quizá el segundo formara parte del poblado de la contrata, pues ambos elementos tienen accesos diferenciados y su calidad es algo menor. También se conservan los restantes edificios, con sus cubiertas aparentemente en buen estado pero en situación de abandono. Por su parte, la casa de administración es un edificio espléndido de dos alturas, con patios, galerías, balaustradas y terrazas que ocupan una superficie en planta de 1.000 m².



Figura 12. El poblado en la actualidad. Arriba, el bloque situado más al sur; abajo, la casa de dirección.

Poblado del Zújar

La presa del Zújar fue concebida para regular los caudales del río Zújar, para regar la margen izquierda de las Vega Altas del Guadiana y para colaborar también en el riego de las Vegas Bajas; además, se aprovechaba el salto hasta la toma del canal. El proyecto de poblado fue redactado en 1954 por el ingeniero Mario López Sánchez³¹, autor también del de la presa, que tomó el poblado de Orellana como modelo: propuso un cálculo de redes similar, asumió la misma dotación de agua para una población prevista similar (1.000 habitantes) y reprodujo al milímetro todas las edificaciones, desde la casa de dirección al edificio de filtrado de las aguas.

El núcleo del poblado se componía de 12 viviendas para el personal obrero de la Administración conformando una plaza, con la capilla-escuela en el centro del lado mayor. Al igual que en Orellana, existen tres modelos de viviendas que se alternan para dotar de variedad al conjunto. Próximas a esta plaza se disponían las casas de auxiliares. En un núcleo aparte se preveía la casa dirección y administración, la casa del ingeniero encargado, dos viviendas para ayudantes y el laboratorio. Además, se consideraba preciso un cuartel de la Guardia Civil (única edificación con diseño nuevo, en relación a Orellana).

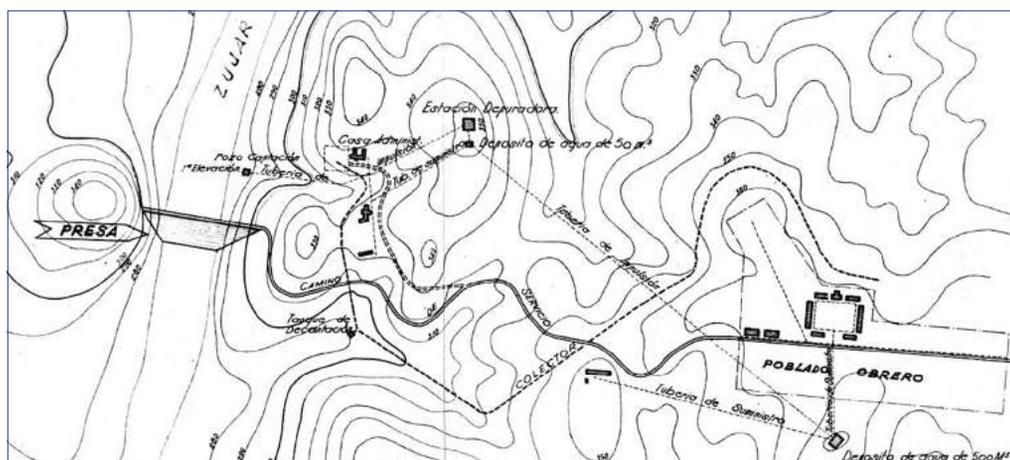


Figura 13. En el plano se observa tanto la red de abastecimiento, con un depósito de 500 m³ de capacidad como del saneamiento. Puede observarse que alrededor de las edificaciones del poblado existía un terreno que se preveía para el poblado obrero de la empresa constructora.



Figura 14. La capilla-escuela. Se diferencia de la de Orellana en los contrafuertes, que además no están presentes en el proyecto de López.

³¹ Proyecto de Edificios auxiliares para la Administración en las obras del pantano del Zújar. Autor Mario López Sánchez, firmado el 14 de marzo de 1954 (AGA 25/15777). El PEC fue de 9.330.082,43 pesetas. En la Memoria se señala que el conjunto de edificaciones sumaban 3.338,06 m² construidos, con un coste medio de 1183,38 pesetas/m².



Figura 15. En la parte superior, edificios del núcleo aguas abajo de la presa; en la parte inferior, una de las viviendas de capataces situada en las cercanías de la iglesia.

El proyecto asumía tres zonas para situar los edificios, todas en la margen izquierda del río debido a que por dicha zona discurría el camino de servicio. El núcleo de dirección se disponía a unos 250 m de la presa, en el respaldo del cerro de apoyo del estribo izquierdo. A unos 1.500 m de la presa se proyectaba el núcleo del poblado, en un llano con espacio suficiente para que la contrata dispusiera allí sus propias viviendas. Finalmente, a medio camino entre una zona y otra, la casa-cuartel de la Guardia Civil se proyectaba en un cerrillo.

La realidad es que el proyecto construido, cuyas obras se prolongaron entre septiembre de 1954 y diciembre de 1958, difiere bastante de la idea original, descrita en el párrafo anterior. La zona de dirección conserva las edificaciones, pero con una distribución ligeramente distinta a la inicialmente prevista. Por su parte, la capilla-escuela se edificó en la zona prevista para la casa-cuartel, que no fue construida. Finalmente, nada queda de la plaza: en su lugar fueron edificados dos bloques similares a los que encontramos en Orellana, junto con bloques de viviendas, para encargados y capataces, cercanos a la iglesia. Estos cambios no fueron reflejados en el proyecto de liquidación³², que se limita a señalar algunos cambios menores como la supresión del lavadero debido a que las viviendas fueron dotadas de una pila.

³² *Liquidación de las obras de edificios auxiliares para la Administración y camino de servicio del pantano de Zújar.* Autor desconocido, previsiblemente Mario López Sánchez, noviembre de 1960 (AGA 25/15776). La licitación de la ejecución del poblado incluyó asimismo las obras para la construcción del camino de servicio al pantano. Fue adjudicado a Construcciones Civiles, S.A. con una baja del 16,24 %.

Además, hoy día existe un poblado aguas abajo de la presa, quizá de la empresa constructora o de la concesionaria del salto, Saltos del Guadiana. Este núcleo se encuentra habitado y presenta viviendas sencillas de una y dos plantas en bloques alineados.



Figura 16. Vista actual. El conjunto superior se corresponde con la zona de dirección; el inferior, con la iglesia y el poblado obrero. A la izquierda, sin sombrear, el poblado citado cuyo origen desconocemos.

Presa de García Sola

La presa de García Sola sobre el río Guadiana se concibió a modo de contraembalse de la de Cijara, situada a unos 35 km aguas arriba. El proyecto fue redactado en 1954 por el ingeniero Juan Flórez, que asimismo se encargó de diseñar el poblado de la Administración³³. En la *Memoria*, el autor reconocía haberse basado en la experiencia del poblado de Cijara³⁴, en el proyecto de Orellana de Luis Ponte y también en las ideas preexistentes de un proyecto de la presa redactado en 1945, antecedente del suyo. Así, de forma similar a Zújar y Orellana, en García Sola encontramos la idea de la construcción de un poblado para la Administración, pero con las redes previstas para el poblado futuro de la contrata. El abastecimiento se preveía para 1.000 habitantes, con una dotación de 100 litros por habitante y día.

El poblado se planteaba en dos zonas. Por una parte, se preveía la zona de Dirección, con casa de dirección y administración, casa del ingeniero encargado y casas para dos ayudantes. En cuanto a la zona principal, se componía de 22 viviendas para familias fijas en la obra, y 2 más para trabajadores eventuales³⁵. Las categorías eran diversas, desde las viviendas de auxiliares a las del personal obrero, el grupo más

³³ *Proyecto de edificios y servicio auxiliares para la Administración, en el Pantano de Puerto Peña*. Autor Juan de Flórez y Amo, firmado el 20 de mayo de 1954 (AGA 32/21665). El PEC fue de 12.407.496,86 pesetas.

³⁴ Flórez había redactado en ese mismo año un proyecto de reacondicionamiento del poblado de Cijara, ya citado.

³⁵ La plantilla de la Administración, al margen del ingeniero y los ayudantes que se alojaban en la zona de dirección, se componía de un delineante, un administrativo, un mecanógrafo, un encargado con su pinche para el laboratorio, cuatro vigilantes de obra, dos encargados para el abastecimiento de agua y saneamiento, tres guardas conservadores en los edificios, instalaciones y caminos, dos jardineros para la urbanización y conservación del poblado, dirección y jardines, dos conductores y mecánico y auxiliar, un sacerdote, un médico y dos maestros.

numeroso con 14 viviendas. En cuanto a las dotaciones, existía un hospitalillo-farmacia (con médico por tratarse de zona palúdica), capilla-escuela (para párvulos), escuela-salón (para niños mayores, con previsión de ser empleado como cine por las noches), lavadero, laboratorio y garaje con un pequeño taller para los vehículos de la Administración. También se preveía un campo de deportes, un elemento no existente en los poblados anteriores. Por último, no se consideraba precisa la presencia de la Guardia Civil.

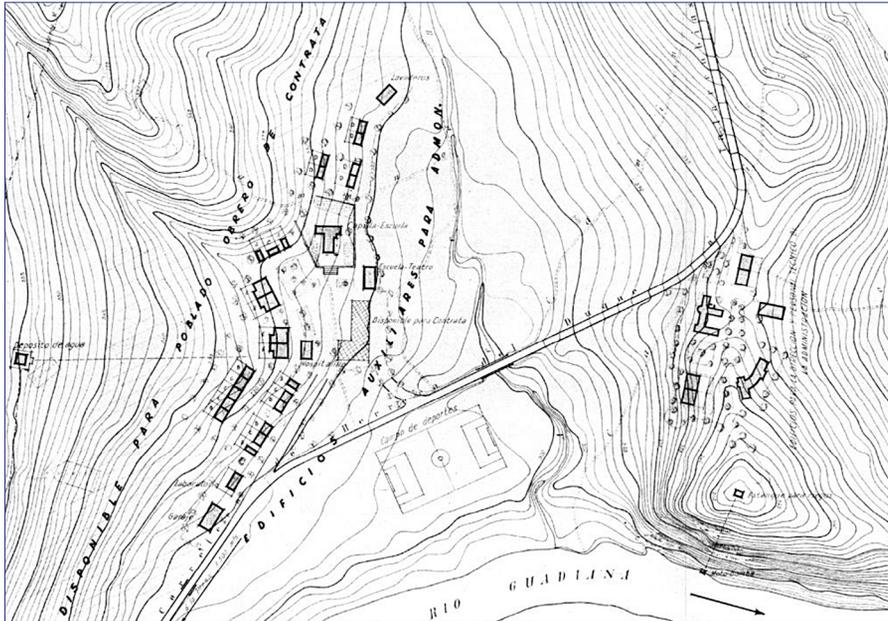


Figura 17. Plano del poblado, con la zona de dirección a la derecha. Las zonas disponibles para la contrata se situaban a la izquierda del núcleo principal y en uno de los laterales de la plaza.

Los edificios, tal y como sucedía en Zújar, fueron copiados en su mayor parte del proyecto del poblado de Orellana. Así sucedió con la casa de dirección, el conjunto de viviendas e incluso el laboratorio o la estación depuradora del abastecimiento. Al tiempo, incorpora como propios elementos como la capilla-escuela, ligeramente distinta, el hospital o el teatro escuela.

La ubicación del poblado se disponía aguas abajo de la presa, a 1,5 km de la misma en la margen izquierda. Su emplazamiento se justificaba por ser una zona bastante llana dentro de una región muy accidentada, por el fácil abastecimiento, por tratarse de un lugar resguardado frente al calor del verano y, por último, por tratarse de terrenos cuya expropiación resultaba económica. La disposición de los

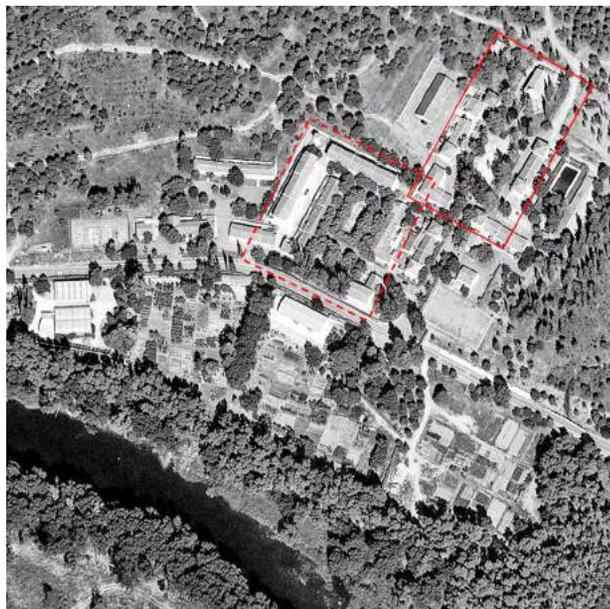


Figura 18. Vista actual de Puerto Peña. Enmarcado en línea continua, la plaza del poblado del Estado, con la Iglesia al Norte; en línea discontinua, plaza y edificios de Salto del Guadiana.

edificios difiere de lo proyectado en Orellana y Zújar por lo accidentado del terreno. Así, las edificaciones se distribuyen en una ladera, constituyendo dos alineaciones. En la zona de la capilla y el teatro, que están inmediatos, se proyecta una plaza de traza ligeramente regular, donde se ubica también el hospitalillo. En esa misma plaza se prevé una zona “disponible para la contrata”, previsiblemente para las viviendas más relevantes. No en vano, la Administración preveía que en la plaza se dispusieran viviendas para el personal auxiliar, el de mayor categoría dentro del poblado (el médico, los maestros o el sacerdote). Por su parte, la zona de Dirección se disponía en una pequeña elevación con vistas a la presa, cercana a la zona principal, componiendo un conjunto en torno a un espacio central a modo de plaza.

Por último, destacamos que el proyecto contemplaba la inclusión de árboles y arbustos típicos de la zona: pinillos, espinos, eucaliptos, pinos, etc. Puede verse que en el plano se dibujaban unas alineaciones para árboles, jardineras en la plaza, etc.

En la actualidad el poblado se conserva en buen estado y algunas viviendas son habitadas de forma permanente. La disposición del caserío construido ha sido ligeramente modificada con respecto al proyecto, organizándose en un eje perpendicular a la carretera que concluía en la plaza, flanqueado por edificios con pequeñas torres en los extremos. Este espacio abierto, previsto con traza irregular, fue construido finalmente con una forma rectangular, cerrado en su lado norte por la capilla, dispuesta en una plataforma elevada y alineada con el eje citado. Al oeste del eje, la empresa concesionaria del salto, Saltos del Guadiana, construyó un conjunto de casas en torno a otra plaza de mayores dimensiones con una sencilla fuente en el centro. Las viviendas de este segundo grupo presentan dos alturas. Completan el conjunto otras alineaciones de viviendas de la Administración, el laboratorio y el garaje.



Figura 19. De izquierda a derecha, y de arriba abajo: plaza del poblado de la Administración; plaza de la zona de Saltos del Guadiana; casa de dirección; viviendas del poblado de la Administración, con un juego de alturas variables.



Figura 20. Capilla-escuela, sobre una plataforma. La cubierta es similar a Cijara, con una celosía oculta tras un falso techo. Se observa un espacio porticado que rodea parcialmente el edificio.

ANÁLISIS

El estudio realizado de los cuatro poblados permite extraer algunas ideas. En primer lugar, se observa que existen dos conjuntos muy diferenciados. Por un lado, el poblado de Cijara concebido antes de la Guerra Civil, y por otro los tres restantes. Las principales diferencias estriban en que en Cijara se proyectó la construcción del poblado completo, para la Administración y también para la contrata; en principio sin iglesia al haberse construido durante la República; por último, en las viviendas no se preveía la necesidad de corrales. Un dato añadido es que en él fue preciso construir una central térmica para proveer de electricidad al conjunto. Asimismo, era el único que finalmente tuvo casa-cuartel de la Guardia Civil, pese a que en otro –Zújar– también se proyectó en un principio.

Los tres poblados restantes son muy parecidos en lo concerniente a la edificación, copiando los de Zújar y García Sola al de Orellana en lo que respecta a las viviendas, la casa de administración o las instalaciones de saneamiento y abastecimiento. Las diferencias están en edificios singulares como el hospitalillo o la capilla.

En general, se creaban al menos dos núcleos diferenciados. Por un lado, el núcleo principal donde se incluían las casas de empleados, la capilla-escuela, etc. Por otro, la zona de dirección, con la casa de dirección y administración, la vivienda para el ingeniero encargado y las de los ayudantes. Edificios como el laboratorio o el garaje podían estar en una zona u otra.

Uno de los hechos más sorprendentes observados es que la disposición de los edificios pudo ser modificada en obra con respecto a lo originalmente proyectado. Así ocurrió en Orellana, Zújar y García Sola, donde se mantuvieron los tipos edificatorios en general, pero se cambió la disposición de los mismos.

Atendiendo a la planificación teórica de los poblados (ya se ha dicho que durante el desarrollo de las obras se producían cambios tanto en edificios como en la propia ubicación de los mismos), se procuraba que los edificios conformaran una plaza. En ella se ubicaba la capilla-escuela como edificio principal; además, se dejaba reservado un espacio (uno o dos lados de la plaza) para que la contrata situara una serie de edificios que cerrasen el espacio. En dos de las plazas proyectadas y no realizadas (Orellana y Zújar) las viviendas disponían sus fachadas hacia el exterior y los corrales hacia la plaza, quizá para garantizar una mayor seguridad a los juegos infantiles. Sin embargo, en García Sola los edificios más importantes (hospitalillo, casas de auxiliares) se disponían en la misma, y a ella daban las fachadas principales. En Cijara, donde ni había iglesia ni edificios de la contrata, sí observamos que en la plaza se proyectaron los edificios de servicios terciarios (peluquería, estanco, cantina, etc.).

Los criterios fundamentales para elegir la ubicación del poblado principal eran la existencia de zonas llanas, el resguardo de las temperaturas extremas, la cercanía a la presa o el terreno no ocupado por tierras de labor. La zona de dirección, sin embargo, se proyectaba en un lugar desde el que existiera una visión a la presa.

En cuanto a la edificación, y no siendo éste un texto que pretenda analizar los edificios, sí podemos observar la existencia de una clasificación de los destinados a viviendas por orden de importancia, y que ésta se reflejaba en el aspecto exterior. La casa de dirección era el edificio más importante, por ello tenía dos plantas, galerías, etc. A continuación venía la casa del ingeniero, cuya planta era amplia y además irregular, y tenía un pequeño pináculo. A continuación, la de los ayudantes, más sencilla que la del ingeniero pero con dos plantas. Después, las de auxiliares, las de capataces y encargados, y por último las de las familias. A fin de que éstas tuvieran la suficiente variedad se proyectaban tres tipos distintos. Abundando en este aspecto resulta interesante destacar la preocupación por evitar la uniformidad (salvo el caso de Cijara). Así, en García Sola existen 29 viviendas en total, pero las dos tipologías más repetidas sólo se reproducen en 6 ocasiones (tipos C y D, figura 16).

En relación a la vegetación, se consideraba relevante que existieran espacios arbolados y ajardinados. Así, se preveía la presencia de un jardinero o dos durante la vida útil del poblado. Además, en algunos planos se observa la presencia de árboles. Por último, en los proyectos se mencionan expresamente la existencia de partidas accesorias para la repoblación forestal, “con su canalillo de riego incluido”³⁶, o incluso las especies a plantar.

CONCLUSIÓN

Concluimos recordando que los poblados obreros constituyen un capítulo destacado del urbanismo planificado en la España del siglo XX. Algunos de los ejemplos aquí expuestos son interesantes por su situación geográfica, mientras que otros lo son además por la traza formada por sus alineaciones.

Desde el punto de vista paisajístico, el interés de estos núcleos radica en la buena adaptación a los entornos donde se sitúan: son poblados de dimensiones reducidas, los conforman edificios de una o dos plantas, presentan una sugestiva alternancia de tipologías, se ubican adaptándose al terreno natural sin imponerse al mismo mediante grandes movimientos de tierra, y guardan uniformidad con las edificaciones tradicionales del entorno (fachadas encaladas, zócalos exteriores de piedra natural, tipologías en huecos de fachada, etc.).

En algunos poblados, la casa de dirección y otros edificios continúan siendo utilizados por la Confederación, bien sea para dar servicio a las presas, bien para disponer de viviendas para el ocio de su propio personal. Sin embargo, la gran mayoría de los edificios se encuentran vacíos. Por ello creemos que son espacios deteriorados, y al mismo tiempo lugares de oportunidad. Actuaciones recientes como las llevadas a cabo en el pueblo de turismo rural Aldeaduero (en el poblado construido en el salto de Saucelle) muestran las posibilidades que presentan unos conjuntos hoy día sin apenas uso, pero estéticamente interesantes y situados en enclaves privilegiados, junto a grandes masas de agua que aún esperan ser turísticamente aprovechados³⁷.

³⁶ Proyecto citado de Orellana (AGA 32/21685); proyecto citado de Zújar (AGA 25/15777).

³⁷ PLASENCIA-LOZANO, P., “Alconétar, Paisaje Cultural de La Ingeniería. Una Propuesta de Ordenación Territorial”, en LOZANO BARTOLOZZI, M.M., MÉNDEZ HERNÁN, V. (eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 187–205.

Sección 3



Paisaje, urbanismo y patrimonio en los pueblos de colonización

Landscape, urbanism and heritage
in the villages of colonization

Análisis y Diagnóstico. Paisaje, urbanismo y patrimonio en los pueblos de colonización de las Vegas Altas del Guadiana (Badajoz)

Antonia Esther ABUJETA MARTÍN
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: Pasado el medio siglo de su construcción, los pueblos de colonización de las Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) han experimentado una evolución significativa en el contexto de la actividad agrícola. La moderna tecnificación y el desarrollo socioeconómico tanto de horticultura como de la fruta en la zona, están dando como resultado la implantación de numerosas industrias conserveras, ubicadas no sólo en el entorno más inmediato de los pueblos, sino también en los propios cascos urbanos. Sin apenas normativa de planeamiento urbanístico ni regulación en materia de patrimonio cultural, el relevo generacional sigue centrado en la búsqueda de alternativas que les permitan subsistir en los pueblos obviando en cambio, la viabilidad de otras fórmulas de reapropiación ligadas a mantener el carácter identitario de los mismos.

PALABRAS CLAVE: Pueblos de colonización; Vegas Altas (Badajoz); diagnóstico; paisaje; urbanismo; patrimonio cultural.

Analysis and Diagnosis. Landscape, urbanism and heritage in the villages of colonization of the Vegas Altas del Guadiana (Badajoz)

ABSTRACT: Past the half century of its construction, the villages of colonization of the Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) have experienced a significant evolution in the context of agricultural activity. Modern modernization and socio-economic development of both horticulture and fruit in the area, they are resulting in the establishment of many canning industry located not only in the immediate environment of the villages, but also in urban own areas. Hardly urban planning rules or regulations on cultural heritage, the generational replacement follows centered on the search for alternatives that allow them to survive in the villages instead obviating, the viability of other forms of reapropriation bound to keep the identity character of the same.

KEY WORDS: Villages of colonization; Vegas Altas (Badajoz); diagnostic; landscape; urban planning; cultural heritage.

INTRODUCCIÓN.**CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL PLAN BADAJOZ Y REPERCUSIÓN EN LAS VEGAS ALTAS¹**

La historia reciente de las Vegas Altas no es posible entenderla en toda su extensión sin tener en cuenta la colonización llevada a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XX. En los años treinta las ocupaciones espontáneas del campesinado español en los latifundios de la oligarquía terrateniente, forzó al gobierno franquista a retomar las viejas ideas regeneracionistas que se habían ideado sobre la cuestión agraria desde el siglo XIX, a través de los postulados de Joaquín Costa. Las fallidas medidas de carácter reformador adoptadas durante la II República, no lograron poner solución al problema social agrario, de modo que para llevarlas a término fue necesario establecer un nuevo modelo reformista estatal, mucho más ambicioso y paternalista, acorde con el régimen político existente².

El marco legal en que se desarrolló la actuación del Instituto Nacional de Colonización³ en las nuevas zonas regables lo constituyó la Ley sobre Colonización y Distribución de la propiedad de las zonas regables del 21 de abril de 1949. Tras la visita de Franco a Badajoz en 1945, el Gobierno Civil se encargó de elaborar un análisis esclarecedor acerca de los graves problemas agrarios y sociales que la provincia venía sufriendo desde hacía siglos. Las conclusiones de dicho informe alertaron, efectivamente, de la precaria situación en el medio rural y la necesidad que había de progresar socialmente a través de la puesta en marcha de un gran plan rector como fue el Plan Badajoz, aprobado por las Cortes franquistas el 5 de abril de 1952.

La medida más urgente consistió en la redistribución de la tierra mediante la expropiación forzosa de fincas rústicas, declaradas de interés social, y su transformación del secano al regadío invirtiendo en significativas obras de infraestructura hidráulica.

El Plan Badajoz contempló dos zonas de actuación a ambos lados de la ciudad de Mérida: las Vegas Altas y las Vegas Bajas. La zona regable de las Vegas Altas, como ámbito territorial de este trabajo⁴, se hizo efectiva gracias a la construcción de la presa de Orellana de la que derivó el canal del mismo nombre, por la margen derecha del río Guadiana. En cambio, el área de regadío de las Vegas Bajas se produjo con la conclusión de las presas del Cíjara y de Montijo que reparten el agua por los canales de Montijo y El Lobón.

La implantación del cultivo de regadío en las Vegas Altas exigió la obra de nuevos sistemas de distribución del agua (canales, acequias, acueductos, etc.); trabajos de nivelación, planeamiento y abancalamiento de terrenos; concentración parcelaria; creación de una red de caminos y comunicaciones; instalaciones eléctricas, sin olvidar, la repoblación forestal que constituyó un gran cinturón verde en las riberas del Guadiana. Así, apareció un nuevo paisaje agrario muy diferente al de las antiguas dehesas de pasto y arbolado que caracterizaban la zona intervenida.

El Plan Badajoz consideró como opción secundaria: la industrialización de la provincia. Se construyeron algunas instalaciones fabriles para atender las necesidades de la construcción, como la cementera de los Santos de Maimona; transformadoras de fibras derivadas del algodón; centrales lecheras, molinos de arroz y mataderos para el ganado. Sin embargo, el alto grado de intervención estatal limitó la gestión empresarial

¹ Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional de I+D+i 2013-2016 denominado: *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR2013-41961).

² Para la comprensión de esta coyuntura histórica, véase: MONCLÚS, F.J. y PYÓN, J.L., *Historia y evolución de la colonización agraria en España. Políticas y técnicas en la ordenación del espacio rural*. Volumen I, MAPA, MAP, MOPU, 1988, Madrid.

³ Más conocido como INC, fue el organismo creado en octubre de 1939, responsable de llevar a cabo la nueva política agraria franquista, dependiente del Ministerio de Agricultura.

⁴ En la actualidad la zona de ámbito de estudio se ha ampliado a la zona de las Vegas Bajas. La investigación, en el marco del antes citado proyecto I+D+i HAR 2013-41961-P, completará la actuación del INC en la región extremeña, comprende las zonas del Alagón y del Tiétar en la provincia de Cáceres y las Vegas Altas y Vegas Bajas del Guadiana, en Badajoz.



Figura 1. El aspecto que ofrece el paisaje agrario de las Vegas Altas del Guadiana se caracteriza por grandes extensiones de cultivos como el tomate, el arroz y los frutales. Además, las numerosas infraestructuras hidráulicas que abastecen de agua a las parcelas funcionan como elemento vertebrador de este territorio.

privada y las probabilidades de expansión fueron muy escasas. No será hasta el año 1964 en adelante cuando se dio el incremento de las industrias necesarias para completar el proceso de transformación agrario⁵.

Por último, habría que destacar que la reordenación del espacio rural y el proceso histórico de antropización de este área, según los patrones deseados por el régimen a través del Plan Badajoz, tuvo como consecuencia material más reconocida: la construcción de los nuevos pueblos de colonización, el objeto principal de nuestro estudio. El levantamiento de núcleos permitió el asentamiento de miles de campesinos y obreros que esperanzados por mejorar las condiciones de la vida familiar abandonaron sus lugares natales.

LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN SITUADOS EN LA COMARCA DE LAS VEGAS ALTAS

La comarca de las Vegas Altas posee una situación icónica en el territorio extremeño, al encontrarse en el centro oeste de la provincia pacense y con una extensión paralela a la carretera N- 430 que une Badajoz con Valencia. Está constituida en la actualidad por diecisiete municipios y otras tantas Entidades Locales Menores y pedanías⁶. Los pueblos de colonización que se distribuyen a lo largo de este territorio aún siguen dependiendo de ayuntamientos matrices ubicados en poblaciones de mayor rango como Don Benito y Villanueva de la Serena, principalmente.

⁵ BARCIELA LÓPEZ, C., LÓPEZ ORTIZ, M^a. I., MELGAREJO MORENO, J., *La vertiente industrial del Plan Badajoz. La intervención del INI*, Madrid, Ed. Fundación Empresa Pública, 1996, Consultado en red: <https://www.fundacionsepi.es/>

⁶ Fuente de consulta, web: redex.org

En España se construyeron en torno a las grandes cuencas hidrográficas unos trescientos pueblos de colonización (entre los años 1940 -1970), con mayor proporción en las comunidades de Andalucía, Aragón y Extremadura. En las Vegas Altas, en particular, se levantaron diecinueve pueblos entre los años 1956 y 1964. Esta nómina de proyectos fueron firmados por un reconocido equipo de jóvenes arquitectos, impulsores de la ruptura de la arquitectura más historicista, que trabajaron para el INC por todo el territorio nacional⁷.

Pueblo de colonización	Arquitecto	Año del proyecto
Los Guadalperales	José Luis Manzano Monis	1956
Ruecas	Máximo Fernández Baanantes	1956
Gargáligas	Manuel Bastarache	1957
Vegas Altas	Luis Vázquez de Castro	1957
Zurbarán	Juan Navarro Carrillo	1957
Palazuelo	Manuel Rosado Gonzalo	1957
El Torviscal	Víctor D'Ors	1957
Puebla de Alcollarín	Manuel Rosado Gonzalo	1959
Obando	Miguel Herrero Urgel	1960
Pizarro	Jesús Ayuso Tejerizo	1961
Hernán Cortés	Manuel Rosado Gonzalo	1962
Valdehornillos	Manuel Jiménez Varea	1962
Vivares	Perfecto Gómez Álvarez	1963
Casar de Miajadas	Jesús Ayuso Tejerizo	1962
Valdivia	Perfecto Gómez Álvarez	1963
Torrefresneda	Jesús Ayuso Tejerizo	1964
Yelbes	Manuel Rosado Gonzalo	1964
Conquista del Guadiana	Víctor López Morales	1964
Alonso de Ojeda	Miguel Herrero Urgel	1964

Tabla 1. Listado de los pueblos de colonización situados en las Vegas Altas del Guadiana, con los correspondientes arquitectos redactores y año del proyecto.

El proceso constructivo de los pueblos de colonización, en su concepto y proyección, se ciñó a un programa de necesidades (administrativas, sanitarias, educativas y de servicio) que tendía a la autosuficiencia de los colonos. Dos son los tipos de viviendas que se plantearon: las de colonos con las dependencias agrícolas (granero, pajar, cuadra, cochiqueras y/o gallinero) situadas alrededor del gran patio de labor y las viviendas de los obreros⁸, diferentes a las anteriores por ser de menor tamaño y no contar con las citadas dependencias. Los edificios públicos de mayor relevancia se concentran en el centro cívico, actualmente la plaza. La iglesia y el ayuntamiento, habitualmente conectados por un porche corrido, suelen ocupar el lugar más destacado y en torno a ellos, se disponen las artesanías, el centro social (con cine en los pueblos de mayor tamaño) y el dispensario médico. Las escuelas, los edificios para el Frente de Juventudes y la Sección Femenina así como la Hermandad Sindical solían situarse en el resto de calles o incluso, en los viales perimetrales, aunque siempre bien comunicados.

⁷ Destacamos, por su talento y carácter innovador, a otros arquitectos participantes en esta aventura tales como: José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota, Antonio Fernández Alba, José Antonio Corrales o José Borobio.

⁸ También identificados como colonos de parcela complementaria, son aquellos obreros agrícolas, en su mayoría jornaleros, cuyo lote no está compuesto por una parcela de labor sino de un huerto familiar.



Figura 2. La conformación de un nuevo lenguaje arquitectónico, la variedad de soluciones aplicadas en el urbanismo y la renovación del arte sacro, son protagonistas en los pueblos de colonización de las Vegas Altas del Guadiana. Imágenes: Fototeca del MAGRAMA (Madrid) y CEA, Junta de Extremadura (Mérida).

No cabe duda de que la construcción de los pueblos de colonización significó un campo evolutivo en las tendencias arquitectónicas, urbanísticas y artísticas de mediados del siglo XX en España. El aire renovador en estos conjuntos lo hallamos en la creatividad de los artífices y en la gran variedad de soluciones aplicadas⁹. Algunos de los elementos clave tienen que ver con la sencillez tipológica, la abstracción, la combinación de volúmenes y las composiciones articuladas. Entre sus objetivos también estuvo la elementalidad técnica y el empleo de sistemas constructivos como única expresión del ornamento. En los casos más sobresalientes, los arquitectos optaron por aproximarse a las soluciones exaltadas del urbanismo norteamericano de entreguerras, como la ruptura del concepto de la manzana convencional y la apuesta por la separación de los sistemas viarios de modo que no se llegase a producir el cruce entre peatones y los animales o el tráfico rodado¹⁰. Otra novedad destacada, fue la incidencia de las vanguardias europeas en las obras de arte (escultura, pintura, cerámica, vidrieras, mobiliario, etc.) que decoran las iglesias de estos pueblos. La incorporación de propuestas artísticas sugerentes permitió la renovación del arte sacro de mediados del siglo XX y dio lugar a un importante volumen de piezas cuya firma responde a artistas consagrados.

⁹ Merecen una especial reseña los estudios realizados sobre la arquitectura de las iglesias de colonización en Extremadura. Véanse en este sentido: CENTELLAS SOLER, M., BAZÁN DE HUERTA, M., ABUJETA MARTÍN, A. E., "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón: de la planta basilical a la posconciliar", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 275-294; LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y CENTELLAS SOLER, M., "Urbanismo en los pueblos de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 143-165; más ABUJETA MARTÍN, A. E., CENTELLAS SOLER, M., "Las iglesias en los pueblos de colonización de la zona de las Vegas Altas en Badajoz", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords.), *Paisajes Culturales del agua*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2016, pp.

¹⁰ Son de interés las aportaciones de: ÁLVARO TORDESILLAS, A., "Referencias internacionales en los pueblos de colonización españoles", en *Ciudades. Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, 2010, pp. 183-200; ÁLVARO TORDESILLAS, A., "La unidad vecinal rural: del Parque central a Vegaviana"; y CALZADA PÉREZ, M., "Influencias norteamericanas en el urbanismo del Instituto Nacional de Colonización", ambos en VV. AA., *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-65)*, Pamplona, T6-ETSA Universidad de Navarra, 2006, pp. 65-72 y 87-96.

En lo que concierne al encargo del proyecto y al proceso constructivo de los pueblos no haremos referencia en este trabajo¹¹. Conviene resaltar como idea cardinal que estos núcleos presentan un carácter fuertemente particular y por tanto, al abordar el estudio de cualquiera ellos, es preciso partir de su consideración como patrimonio histórico y cultural de Extremadura. Evidentemente, esta idea no queda circunscrita solo a las piezas urbanas, arquitectónicas y artísticas de forma aislada, sino que alcanza en su perspectiva integral elementos tales, como: la inserción territorial, los valores paisajísticos, la producción de la ingeniería hidráulica y los valores etnográficos desarrollados en estos escenarios.

ÓPTICA PATRIMONIAL DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN EN EXTREMADURA Y OPORTUNIDADES DE FUTURO. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cabe destacar y en relación al territorio nacional que los pueblos de colonización han interesado con especial entusiasmo al colectivo formado por arquitectos y urbanistas. En efecto, prevalecen los estudios y publicaciones dedicados a estas materias, sin obviar, por otro lado, las cuantiosas divulgaciones que se cruzan de carácter histórico, social, territorial y económico. Si bien, con la entrada del nuevo siglo la tendencia en las investigaciones ha propiciado la incorporación de nuevas disciplinas como la Historia del Arte, y su contribución ha sido francamente positiva sobre todo por la copiosa documentación extraída de los archivos. Pero cabe completarla además con publicaciones relevantes acerca de temas de especial consideración, antes poco sedimentados, como el que tiene que ver con el conjunto de obras de arte que decoran las iglesias de estos pueblos¹².

Por otra parte, son escasos los trabajos de investigación relacionados con la compleja realidad que arrastran los pueblos de colonización, en general, en materia de conservación y protección de su patrimonio cultural¹³. Cabe comentar en este sentido, que es preocupante la indiferencia cultural y la escasa concienciación que muestran la mayoría de los ayuntamientos y de sus vecinos, sobre el alto potencial del lugar en el que viven. La historia de los pueblos de colonización, desde su fundación y hasta la actualidad, se ha nutrido del territorio y de la explotación del campo como principales recursos activos. A pesar de su incuestionable trascendencia, la situación agrícola actual pasa por una coyuntura marcadamente recesiva. En este contexto, la vía de conciliación entre el binomio que conforman el desarrollo rural y la puesta en valor del patrimonio local puede ser un incentivo no solo cultural, sino también laboral y económico.

¹¹ Lo han puesto de relieve: CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de José Luis Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010; CALZADA PÉREZ, M., "La vivienda rural en los pueblos de colonización", en *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 52, febrero 2005, pp. 55-65. Para el ámbito extremeño véase: FLORES SOTO, J. A., *Aprendiendo de una arquitectura anónima. Influencias y relaciones en la arquitectura española contemporánea: el INC en Extremadura*, Universidad Politécnica, Madrid, 2013; LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y CENTELLAS SOLER, M., "Urbanismo en los pueblos de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014.

¹² En relación al territorio extremeño, véase: CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN de HUERTA, M., "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar". *Patrimonio cultural vinculado al agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, M^o del Mar Lozano Bartolozzi y Vicente Méndez Hernán (coord. y ed.), Gobierno de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, Cáceres, 2014, pp.37-64; y LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y CENTELLAS SOLER, M., "Urbanismo en los pueblos de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 143-165. Para el ámbito de las Vegas Altas: BAZÁN DE HUERTA, M., "Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas en Badajoz", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords.), *Paisajes Culturales del agua*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2016, pp. 221-243.

¹³ Sobre la provincia de Granada, como ejemplo significativo, véase: RODRÍGUEZ AGUILERA, A.I., "Transformaciones en tres poblados de colonización de la provincia de Granada: El Chaparral, Cañatalba Alta y Carchuna", en *e-rph Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, nº 18, junio 2016, pp.106-141.

La explotación del patrimonio cultural de los pueblos de colonización como recurso de progreso necesita partidas presupuestarias destinadas para su conservación, protección, mantenimiento y difusión. Si bien, es indispensable realizar con anterioridad una evaluación detallada que ayude a determinar en qué estado se halla y además, poder identificar qué tipo de actuaciones son las que lo están destruyendo de manera implacable y sistemática.

En la actualidad, las transformaciones urbanísticas y los cambios sufridos, tanto en las viviendas particulares como en el entorno que les rodea, ponen de relieve la urgente necesidad que existe, tanto de regular la situación, como de preservar los elementos identificativos en aras de hallar alternativas dinamizadoras que ofrezcan resultados positivos. Evidentemente, el relevo generacional de las Vegas Altas cada vez presta más atención a la búsqueda de alternativas que les permitan subsistir en los pueblos de colonización¹⁴. Sin embargo, es imposible que acudan a iniciativas cuyo vértice sea mantener el carácter identitario de los mismos, si no son garantes de la verdadera significación de los espacios ni cuentan con el apoyo de otras instituciones.

Entre el año 1990 y 2005 aproximadamente, se produjo en la comarca de las Vegas Altas una importante implantación de industrias agroalimentarias de procesamiento y transformación de los productos cultivados, favorecidas al mismo tiempo, por la situación estratégica que posee la zona en un punto clave de las comunicaciones con ciudades como Mérida, Badajoz o Sevilla. El mapa de localización de estas industrias se concentra en los núcleos de mayor población, esencialmente en las localidades de Miajadas y Don Benito. Algunas de las industrias referentes más conocidas en la comarca son Tomcoex del grupo ACOEX y Extremeña de Arroces en Miajadas, la dombenitense Alimentos Españoles ALSAT, S.L dedicada a la transformación del tomate fresco en concentrado o SOL de Valdivia, ubicada en el pueblo de colonización de mismo nombre, entre otras muchas.

La industrialización en el periodo aludido trajo consigo mejoras evidentes para los pueblos de colonización colindantes. Desde entonces, un alto porcentaje de su población trabaja en estas industrias durante las campañas temporales de los cultivos, lo que significó en su día, la mejora del nivel socioeconómico de las familias. Asimismo, han contribuido a fijar la población en estos pequeños núcleos sin que sus habitantes tengan que marcharse de ellos y puedan quedar abandonados como, por desgracia, ha ocurrido en el pueblo de colonización de Pajares de la Ribera, situado en la provincia de Cáceres. Si bien, hacer evaluaciones entusiastas sobre el futuro inmediato de la industrialización en las Vegas Altas es bastante arriesgado, teniendo en cuenta que se desenvuelven en un mercado cada vez más abierto a la competencia. Por el contrario y ante lo expuesto, son evidentes los efectos que en paralelo ocasionaron los reportados beneficios en el proceso de transformación sufrido en los pueblos de colonización.

La búsqueda del porqué a medida que aumentaba el nivel de vida se desfiguraban los rasgos distintivos de su patrimonio, no tiene una única razón de ser. El intenso trabajo de campo realizado por estos pueblos de colonización fue esencial para obtener el testimonio directo de los propios vecinos, como agente transformador, a través de los cuáles pudimos indagar sobre la cuestión en concreto. Las opiniones personales proporcionadas no demostraron, en conjunto, una sensibilidad especial. Se caracterizaron por ser siempre dispares y en algunos casos, estuvieron más justificadas que en otros.

La opción más trivial es la que concibe estos espacios como lugares meramente funcionales, ideados para vivir, sin mayor interés, de forma que han ido adaptando sus viviendas según las necesidades. Por otro lado, algunos de los primeros colonos que aún viven recuerdan con tristeza lo duro que fue abandonar sus lugares de procedencia para habitar un nuevo pueblo, en aras de mejorar la vida familiar, cuya construcción fue promovida por el régimen franquista. Un modo de superar la mano dura que estuvo detrás de ellos, hasta que pudieron

¹⁴ En este sentido, existen propuestas precedentes relacionadas con el sector turístico, las encontramos en: FANTACCHIOTTI GUTIÉRREZ, C., "Los pueblos de colonización en las Cinco Villas. Una propuesta a las expectativas para su desarrollo", en Revista Aragonesa de Administración Pública, núm. 32-11, junio 2008, pp. 321-365; y ABUJETA MARTÍN, A.E., BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., "Propuesta de ruta turística-cultural por los pueblos de colonización del Valle del Alagón (Cáceres)", en *Norba-Arte*, nº XXXII-XXXIII, 2013, pp. 259-283.

convertirse en propietarios, ha consistido en la modificación de sus viviendas para eliminar cualquier huella histórica. No sólo eso, sino que, las generaciones actuales asocian la construcción de estos pueblos a momentos pasados de escasez, de dificultades y muchas necesidades, por eso, sin más argumentos, la decisión de la transformación es para ellos la más coherente. La falta de previsión de por parte del INC en el crecimiento futuro de estos espacios es otra de las razones dadas. La ordenación original quedó encorsetada por las parcelas agrícolas del entorno, sin apenas reservas para urbanizar, de forma que existe por un lado, una presión sobre el suelo urbanizable y por otro, el aprovechamiento erróneo de los espacios de relación proyectados.

Hay que apuntar que el modelo de ocupación actual se resuelve básicamente por la adaptación a los nuevos tiempos y las cargas que traen las modas. La rehabilitación de las viviendas es una opción prácticamente descartable, principalmente, por los altos costes que suponen realizar sólo las obras necesarias para la habitabilidad. Las posibilidades de acceso a subvenciones públicas destinadas a estas acciones son casi nulas y la escasa regulación existente en materia de planeamiento y gestión urbanística, en ningún caso, entorpecen para decidir cómo crecen, la distribución de los tipos de suelo y sus usos.

Por último, merece destacarse la errónea tendencia de identificar la historia o el poso de la historia con poblaciones que tienen varios siglos en su haber, afecta claramente a estos núcleos. Otro de los retos hacia los que caminamos con la salvaguarda de estos pueblos consiste en poner fin a las consideraciones elitistas y excluyentes en torno a la consideración del patrimonio cultural. El hecho de no haber transcurrido más de cincuenta años no es argumento concluyente para no integrarlos en este criterio patrimonial.

DIAGNÓSTICO Y EVALUACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN DE LAS VEGAS ALTAS DEL GUADIANA

La imagen de los pueblos de colonización de las Vegas Altas del Guadiana está en un proceso evolutivo constante que dista bastante de su concepto original¹⁵. Al empezar a recorrerlos, se observa inmediatamente el claro predominio de construcciones modernas entre el conjunto original. El mercado inmobiliario, como explicábamos, tiene prioridad frente a la rehabilitación de las viviendas, lo que está dando lugar a una nueva fisonomía en detrimento del interés por lo singular y lo diferente. Son perceptibles las nuevas urbanizaciones residenciales y grupos de viviendas, tanto de promoción pública como de iniciativa privada, que por sus alzados, estética y ubicación son irreverentes con la imagen urbana característica de estos núcleos. Esta libertad constructiva se refleja en la diversidad de modelos y estilos. Se repiten las construcciones de estilo colonial; las de carácter rústico con fachadas revestidas de piedra natural; o las que optan por diseños modernos, de líneas rectas y sin apenas ornamentos.

Acompañando a estas actuaciones, se llevan a cabo otras que tienen que ver con la modificación de alineaciones y la desfiguración urbana del trazado original. El pueblo de Hernán Cortés es un buen ejemplo de ello. Comparando durante el recorrido, la entrada y las calles de acceso actuales con el plano de ordenación original, observamos que el pueblo había sido concebido con fachada principal a la carretera nacional N-430 guardando las separaciones convenientes, entre los ejes de la citada carretera y la Ronda paralela de América. La superficie intermedia resultante se reservó como zona de arboleda, cuidando que no ocultara la perspectiva principal del pueblo. Se trataba de percibir en un solo golpe de vista los edificios con mayor potencia representativa, como la iglesia y el ayuntamiento. Sin embargo, con las transformaciones efectuadas la relación de visibilidad máxima desde la carretera ha quedado matizada por la construcción de un bar y un centro de día, en un plano adelantado y a ambos lados de la calle principal, la calle Guadalupe.

¹⁵ La metodología de investigación para documentar las transformaciones de cada conjunto, partió de la revisión bibliográfica y la búsqueda de documentación original en los archivos. La segunda fase comprendió la visita a los pueblos con la toma de fotografías, la observación *in situ* y la recogida de testimonios vecinales. Fruto del trabajo de campo, el reportaje fotográfico obtenido ronda las 5.000 fotografías, una media de 260 por cada pueblo; una fuente de información muy práctica para poder realizar las comparativas y determinar el proceso evolutivo.



Figura 3. Las nuevas viviendas en el conjunto de los pueblos de colonización confieren un panorama bastante heterogéneo. Evidencian una notoria disonancia con respecto a la ordenación espacial y la unidad constructiva primitivas.



Figura 4. Esquema explicativo de los cambios en la estructura urbana de Hernán Cortés. Fuente: Elaboración propia.

También se escapa del control urbanístico, la modificación de la estructura general en aquellos pueblos en los que se siguió el planteamiento del INC de diferenciación de calles. La jerarquía en el viario ha perdido la coherencia y se dan la combinación de usos.

Por otra parte, la apropiación indebida de la vía pública ocasiona la interrupción en la lectura de las perspectivas y la seriación de los volúmenes constructivos, tan considerados en los proyectos iniciales. En casos concretos, las superficies libres de las viviendas como patios, porches o terrazas se edifican para convertirlas en espacios habitables.

Hasta la fecha, la alteración más patente en la totalidad de los pueblos de colonización se debe a los cambios estéticos en las fachadas de las viviendas. Una de las características más evidentes de estos núcleos es la arquitectura encalada asociada a los conceptos de limpieza y salubridad perseguidos por el régimen, de ahí que se les reconozca como los “pueblos blancos”. Si bien es cierto que los cambios de color en los enjalbegados originales y el tuneado exterior son constantes, lo que se traduce en una alteración cromática que se llega a trasladar incluso, al interior de las iglesias (zona del presbiterio, muros bajos, capillas, etc.).



Figura 5. Repertorio cromático en las fachadas de los pueblos colonización de las Vegas Altas del Guadiana.

Los arquitectos de los pueblos de colonización mostraron generalmente una sensibilidad especial a la hora de diseñar sus obras. Lograron aprovechar la expresividad que ofrecían los materiales para crear interesantes texturas que ornamentasen exteriormente las construcciones. Bajo este rasgo, aparecen fachadas de muros de mampostería encalada en combinación con fábricas vistas, como también, muros lisos de ladrillo alternados con aparejo irregular. Sin embargo, en la actualidad las opciones se han ido transformando. La mampostería vista original se ha blanqueado en algunos núcleos y en otros, se ha quitado el enjalbegado para dejarla al descubierto. En Pizarro varios propietarios han resaltado la mampostería vista pintado de blanco las juntas de cemento; en el caso de Yelbes, por el contrario, simulan la traza de la mampostería de una forma muy ingenua y con poco criterio estético.



Figura 6. Cambios estéticos en las fachadas, según los materiales constructivos y el acabo final proyectados.

Dentro del tuneado de fachadas, una conducta habitual consiste en la colocación de aplacados y falsas mamposterías que están enmascarando los esenciales y austeros alzados originales. Habitualmente estos recubrimientos se suelen poner como barrera de protección frente a la humedad del terreno al tiempo que sirven, de método para ocultar las manchas que ésta provoca. No obstante, esta solución poco favorece la ventilación y la humedad asciende por capilaridad a otras zonas. Esto se traduce en un rico catálogo de revestimientos, de dudosa estética: cerámicos, de piedra natural, mármoles, granitos, de ladrillo visto, diferentes tipos de gres, etc. Entre ellos, sobresale el mortero Cotegran con acabado de piedra proyectada, además de decorar, ayuda a impermeabilizar. El interés por este revestimiento está en la capacidad de poder realizar grandes paños, sin juntas, con una amplia gama de colores o selección de dibujos.

En el proceso comparativo entre los alzados originales de las viviendas con las fotografías actuales distinguimos otros cambios significativos que se escapan del control urbanístico. Las intervenciones particulares causan un cambio sensible en la imagen de las fachadas, a través de su reinterpretación. Se reconocen por ejemplo, la apertura de vanos, construcción de terrazas y áticos; tampoco se respetan las alturas así como la longitud de las fachadas. Además, hay un gusto llamativo por la colocación de balaustradas torneadas, rejerías barrocas, frontones, arquerías, cornisas, yeserías, entre otros muchos.

Otro cambio brusco a remarcar, guarda relación con la segregación de parcelas y el aumento de la edificabilidad en las viviendas, sobre todo en los espacios traseros donde se sitúan las dependencias agrícolas. La modernización de la maquinaria agrícola, la desaparición de las necesidades de autosuficiencia y la evolución de las formas de vida hacia un mayor confort, ha forzado la ampliación de la zona de vivienda a costa del patio de labor. Hay quienes aprovechan estos grandísimos espacios para construir una segunda o incluso, tercera vivienda para otros miembros de la familia. Así mismo, es habitual que los patios se cierren para la reconversión de las dependencias agrícolas como naves o almacenes, talleres mecánicos y locales comerciales. Por otro lado, las tapias originales se recrecen para ganar seguridad e intimidad.

En las fachadas traseras se exhiben numerosos ejemplos de edificabilidad adicional. Como consecuencia, se perciben nuevos materiales como el ladrillo, el hormigón, las chapas, etc., de gran contraste con los tradicionales.

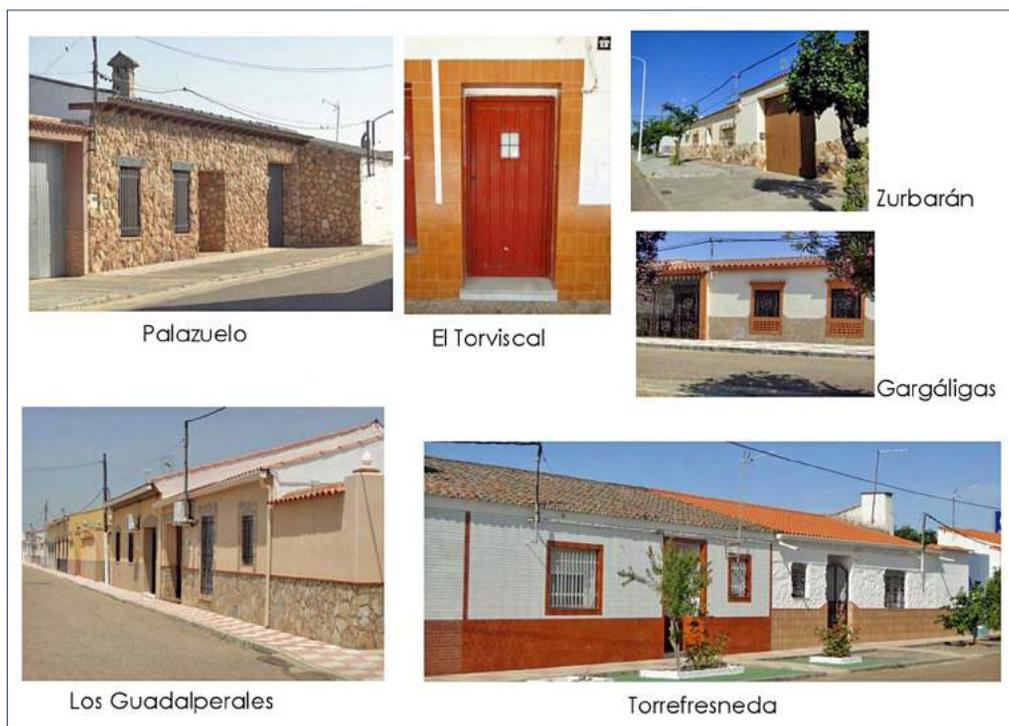


Figura 7. Colocación de revestimientos modernos en las fachadas de las viviendas. Un proceso que hace perder la unidad estética y constructiva.



Figura 8. Viviendas con transformaciones degradantes, sin respeto por los alzados originales.



Figura 9. Se aprecia como una intervención generalizada, el incremento de edificabilidad de las viviendas que rompe con el ritmo volumétrico que les caracterizaba.

Continuamente se están añadiendo nuevas carpinterías, rótulos publicitarios, carteles, toldos, etc., que alteran las condiciones estéticas. Los letreros cerámicos originales asociados a los nombres de calles y números de las viviendas se encuentran, en su mayoría, en un estado de conservación poco aceptable, suelen faltar piezas, aparecen pintados y en la peor de las opciones, han sido suplantados.



Figura 10. Muestra de elementos discordantes que inundan calles y fachadas.

Los aparatos de climatización, las nuevas iluminarias, los contadores de luz y el excesivo cableado ocasionan contaminación visual en las fachadas. Hay poca sensibilidad, incluso para incorporar el nuevo mobiliario urbano: bancos, farolas, jardineras, acerados, contenedores de basura. Las fuentes y abrevaderos que forman parte del patrimonio local, se están sustituyendo por otros modernos prefabricados; en otros casos, aparecen llenos de basuras o se trasladan de lugar, sin guardar relación con el urbanismo original¹⁶.



Figura 11. Ejemplos de elementos que ocasionan contaminación visual.

Los equipamientos deportivos y culturales, invernaderos, silos de almacenaje así como las naves de los polígonos industriales construidos en las dos últimas décadas determinan la expansión suburbana de los pueblos de colonización. A su vez, no se prestan a una ordenación integral básicamente por el gran impacto que provoca su sobredimensionado. Este tipo de edificaciones aparecen en el mismo borde del pueblo, rompiendo con el tratamiento de las vistas urbanas, el modo de agrupación de las viviendas y el planteamiento de su trazado originales.

El predominio de afecciones en el entorno urbano inmediato se completa con el conjunto de chatarras y maquinarias agrícolas que se hallan esparcidas indistintamente. Estos elementos aparecen fosilizados perturbando la armonía visual aunque al mismo tiempo portan, indiscutiblemente, una fuerte carga de identidad.

Como último punto a mejorar están varios cementerios situados en las proximidades de los pueblos de colonización de las Vegas Altas. El estado de conservación que presentan es francamente alarmante, y denotan un abandono total. Estos conjuntos funerarios reúnen características constructivas y estéticas análogas a la arquitectura estudiada, sin embargo, se trata de proyectos complementarios, redactados y

¹⁶ Para un mejor conocimiento de estos elementos urbanos, véase el artículo: ABUJETA MARTÍN, A.E, "La arquitectura del agua. Fuentes y abrevaderos de los pueblos de colonización del Alagón (Cáceres)" en *Norba Arte*, nº XXXI, 2011, pp. 181-191.

construidos un tiempo después que el propio pueblo en sí. La razón está en el proceso de asentamiento de los primeros colonos, que no alcanzan los cuarenta años de edad cuando llegan y, por lo tanto, la probabilidad de fallecer precozmente se pronosticaba como escasa.

Curiosamente, la mayoría de estos cementerios no se llegaron a utilizar en los primeros años y en el peor de los casos, jamás han funcionado. Según los testimonios recogidos, los lugares elegidos para su construcción han sido desde siempre considerados como zonas pantanosas, de mucha humedad e inapropiados para su destino funcional. En cambio, hay quienes piensan que fue un fracaso constructivo del INC por dotar de equipamientos excesivos a pueblos demasiado pequeños. Tampoco tuvieron en cuenta la circunstancia habitual cuando las familias de colonos decidían enterrar a sus difuntos en los pueblos próximos, principalmente de donde procedían, al no contar en los primeros años con un sentimiento de arraigo afianzado. Tuvieron que pasar décadas hasta que los vecinos lograron sentir el pueblo de colonización como patria. Ha sido con la segunda pero sobre todo con la tercera generación de colonos, cuando estos cementerios, tras las obras de rehabilitación y de reforma oportunas, han podido recobrar su uso original.

Los cementerios situados en los términos de Vegas Altas, Pizarro, Conquista del Guadiana, Yelbes y Puebla de Alcollarín son los que se encuentran en un estado altamente preocupante. Actualmente sirven como corrales para animales y de almacenes agropecuarios, sin ningún tipo de reparo y sensibilidad. La degradación supone un grave peligro para quienes transitan cerca. Se reconocen fallos estructurales que indican daños severos: desplomes de cubiertas, grietas peligrosas en los muros, pérdida de cerramientos y recubrimientos cerámicos, invasión de matorrales; mutilación de espadañas, desaparición de piezas decorativas en hierro como cruces, las rejas, etc.

En otro sentido, la relevancia de los cementerios y su inserción en el paisaje son incuestionables. Más allá de la inspiración romántica que nos genera, es importante resaltar su condición material y simbólica en el nuevo escenario productivo correspondiente al paisaje cultivado y de regadío.



Figura 12.

CONCLUSIONES

El patrimonio cultural de los pueblos de colonización de las Vegas Altas se encuentra bajo una cotidiana presión transformadora. El nivel de sensibilización social que le permitiría mejorar es prácticamente nulo, y el ámbito legislativo tampoco tiene una presencia relevante.

Las últimas orientaciones estratégicas de desarrollo sostenible en pequeñas localidades aprovechan los recursos que ofrecen el paisaje, y las potencialidades del patrimonio local para crear, a medio plazo, nuevas fuentes de trabajo, dinamizar el territorio, asentar a la población local y obtener ingresos, principalmente. Por ello, los marcos de estrategia básicos son su protección, mejora y difusión.

La gestión de los mismos, sea pública o privada, puede impulsar una zona degradada. Esto no significa que nuestra finalidad se trate de promover la fosilización de estos conjuntos, sino todo lo contrario. Consideramos, que las intervenciones futuras han de proveer una estrategia múltiple basada en distintas acciones y cuyo fin sea el uso y las distintas necesidades sociales, el conocimiento y su preservación. Debiendo tener en cuenta, el entorno y el paisaje en los que se ubican con un claro afán integrador.

Las iglesias en los pueblos de colonización de la zona de Vegas Altas en Badajoz

Miguel CENTELLAS SOLER
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE CARTAGENA

A. Esther ABUJETA MARTÍN
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: El conjunto de iglesias de los pueblos de colonización situadas en la comarca de las Vegas Altas del Guadiana, Badajoz, ofrecen planteamientos arquitectónicos encuadrados en el período litúrgico en torno a la celebración del Concilio Ecu­ménico Vaticano II (1962-1965). En este umbral histórico es donde los arquitectos lograron la constante experimentación y apostaron por dar unidad a los espacios que conforman el centro parroquial, habría que señalar a Manuel Rosado por el número y la calidad de su obra. Si bien, estas iglesias destacan porque fueron proyectadas con múltiples soluciones estructurales, arquitectónicas y expresivas en las que se reconoce la dialéctica entre la continuidad y la renovación. Es indudable que estos ejemplos presuponen el verdadero desarrollo de la modernidad en la arquitectura sacra extremeña a mediados del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Pueblos de Colonización; Vegas Altas; Extremadura; arquitectura; iglesias; Manuel Rosado.

The churches in the colonization villages of the Vegas Altas area in Badajoz

ABSTRACT: The group of churches of the colonization villages localized in the region of the Vegas Altas of Guadiana, Badajoz, they offer architectural approaches framed in the liturgical period around the celebration of the Concilio Ecu­ménico Vaticano II (1962-1965). It is in this historic beginning where architects achieved by constant experimentation and they posted to unify the spaces that define the parochial center, it should be noted Manuel Rosado by number and quality of his work.

Although these churches stand out because they were designed with multiple structural, architectural and expressive solutions that recognize the dialectic between continuity and renewal. It is unquestionable, these examples assume the true development of modernity in Extremadura sacred architecture in the mid-twentieth century.

KEY WORDS: Colonization villages; Vegas Altas; Extremadura; architecture; churches; Manuel Rosado.

Este texto estudia las iglesias de los pueblos de colonización construidos en la zona de las Vegas Altas del Guadiana y es la continuación de dos artículos sobre el Valle del Alagón¹ y el del Tiétar², por lo que la introducción se realiza brevemente al ya estar descrita en ellos y a los que se remite. Asimismo, se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional de I+D+i 2013-2016 denominado *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR2013-41961).

La zona de Vegas Altas es una de las comarcas de Extremadura situada en la zona centro este de la región, pertenece a la provincia de Badajoz y a la zona regable del Canal de Orellana. Esta comarca cuenta con una estratégica ubicación por sus buenas comunicaciones, está conectada con la autovía A-5 y la carretera N-430 de Badajoz a Valencia.

Su territorio, fundamentalmente llano, está integrado por treinta y cuatro núcleos de población, diecisiete de ellos son municipios principales y la otra mitad corresponde a pedanías y entidades locales menores construidas *ex novo* como consecuencia de la puesta en marcha del Plan Badajoz.

El desarrollo socioeconómico de las Vegas Altas proviene del aprovechamiento de los recursos hídricos del Guadiana, que no sólo ha permitido la explotación de los campos para la horticultura (tomates, maíz y arroz) y los frutales, sino que además, ha favorecido el incremento de industrias de transformación de los cultivos cosechados³.

El Instituto Nacional de Colonización (INC) se creó por decreto en octubre de 1939. Aunque fue una iniciativa del gobierno de Franco, la reforma agraria y la política hidráulica ya habían sido planteadas por Joaquín Costa a finales del siglo XIX. En 1941 el arquitecto José Tamés Alarcón fue nombrado Jefe del Servicio de Arquitectura del INC, cargo que desempeñó hasta su jubilación en 1975. Entre el período 1945 y 1970 se construyeron en España alrededor de 300 pueblos de colonización, situados principalmente en las cuencas fluviales⁴.

Los pueblos estaban formados por los edificios necesarios para que los colonos pudiesen disfrutar de los servicios que les permitieran desarrollar una vida digna en todos los aspectos: administrativo, religioso, educativo, social, sanitario, etc. Un pueblo de colonización de tamaño medio se desarrolla con el siguiente programa: ayuntamiento y dependencias municipales; iglesia, sacristía, salones de Acción Católica, y a veces, vivienda del párroco; escuelas unitarias separadas para niños y niñas; comercios y/o artesanías para proveerse de los productos o servicios imprescindibles; Hermandad Sindical, lugar de trabajo de los colonos y por último, los edificios de propaganda del régimen franquista: el Frente de Juventudes y la Sección Femenina.

El INC disponía de un número importante de arquitectos funcionarios que realizaban los proyectos, la mayoría adscritos al Servicio de Arquitectura situado en Madrid, pero también se encargaban proyectos a otros arquitectos no vinculados al INC. En el área objeto de análisis se ubican 19 pueblos de colonización proyectados entre 1956 y 1964, la relación de núcleos y arquitectos es la siguiente:

¹ CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar". *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y eds.), Gobierno de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, Cáceres, 2012, pp.275-294.

² CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN DE HUERTA, M., "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar". *Patrimonio cultural vinculado al agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y eds.), Gobierno de Extremadura-Consejería de Educación y Cultura, Cáceres, 2014, pp.37-64.

³ ABUJETA MARTÍN, E., "Análisis y diagnóstico. Paisaje, urbanismo y patrimonio en los pueblos de colonización de las Vegas Altas del Guadiana (Badajoz) en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y Eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2017, pp. 191-206.

⁴ CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN DE HUERTA, M., *opus cit.*, p. 38.

1956, Los Guadalperales, José Luis Manzano Monis	1962, Hernán Cortés, Manuel Rosado
1956, Ruecas, Máximo Fernández Baanantes	1962, Valdehornillo, Manuel Jiménez Varea
1956, Gargáligas, Manuel Bastarache	1962, Vivares, Perfecto Gómez
1957, Vegas Altas, Luís Vázquez de Castro	1962, Casar de Miajadas, Jesús Ayuso Tejerizo
1957, Zurbarán, Juan Navarro Carrillo	1963, Valdivia, Perfecto Gómez
1957, Palazuelo, Manuel Rosado	1964, Torrefresneda, Jesús Ayuso Tejerizo
1957, El Torviscal, Víctor D'Ors	1964, Yelbes, Manuel Rosado
1959, Puebla de Alcollarín, Manuel Rosado	1964, Conquista del Guadiana, Víctor López Morales
1960, Obando, Miguel Herrero Urgel	1964, Alonso de Ojeda, Miguel Herrero Urgel
1961, Pizarro, Jesús Ayuso Tejerizo	

De esta relación de arquitectos merece destacarse a los que eran funcionarios. Miguel Herrero proyectó dos pueblos al igual que Perfecto Gómez, que aunque adscrito a la Delegación de Málaga, trabajó en estos pueblos extremeños; Jesús Ayuso Tejerizo es el autor de Pizarro (1961), Casar de Miajadas (1962) y Torresfresneda (1964)⁵.

Manuel Rosado Gonzalo fue el arquitecto encargado de proyectar cuatro pueblos en esta zona: Palazuelo (1957), Puebla de Alcollarín (1959), Hernán Cortés (1962) y Yelbes (1964). Poco se conoce de la trayectoria profesional de este arquitecto⁶.

Había nacido en 1912 en Don Benito (Badajoz), estudia el bachillerato en el Colegio seglar San José, donde destaca por el dibujo. En 1928 obtiene el título de Bachiller Universitario en la Sección de Ciencias, otorgado por la Universidad de Sevilla. En 1929 se traslada a vivir a Madrid con sus hermanos Juan Antonio y Sacramento. Vive la República y la Guerra Civil interrumpe sus estudios de Arquitectura. Concluye la carrera en agosto de 1940 y regresa a su ciudad natal donde inicia su actividad profesional como arquitecto municipal de Don Benito. En 1941 contrae matrimonio con Paulina Gámir Prieto con quien tiene 6 hijos. En 1943 obtiene una plaza de arquitecto en el Instituto Nacional de Colonización en la Delegación de Badajoz y en 1957 se traslada a la Sede Central del INC situada en el madrileño Paseo de la Castellana. En 1965 obtiene el título de Doctor Arquitecto. En Madrid trabaja por las tardes con su cuñado, el arquitecto Luis Gámir Prieto, en el desarrollo de proyectos privados de viviendas y Galerías de Alimentación. En 1971, tras la reconversión del INC en el Instituto para la Reforma y el Desarrollo Agraria (IRYDA) continúa como funcionario de ese organismo y fallece en Madrid en 1979 a la edad de 66 años. Además de los nombres citados en Vegas Altas fue el autor de los siguientes pueblos. En la zona de Vegas Bajas en Badajoz: Barbaño (1956), La Alcazaba (1956, Lácara (1961) y Valdelacalzada (1947). En la provincia de Cádiz, Castellar de la Frontera (1967), en la de Jaén, Espeluy (1961), la pequeña actuación en la isla de Ons frente a la costa pontevedresa (1965) y el pueblo de Zalea (1962) en la provincia de Málaga.

Aunque se ha comentado anteriormente que un análisis detallado de la situación de la arquitectura española de la posguerra se ha realizado en los dos artículos citados, solamente quieren indicarse algunos aspectos relevantes de la misma para entender el presente texto del mejor modo posible.

La década posterior a la conclusión de la Guerra Civil, la de los años cuarenta, fue una etapa difícil para los arquitectos. La dictadura se había encargado de destruir, por cuestiones puramente políticas, el ambiente de renovación de la arquitectura que se había propagado por Europa desde mediados de los años veinte y que había apoyado la Segunda República. Un acontecimiento de repercusión mundial fue

⁵ Para un mejor conocimiento de este arquitecto véase el artículo de Miguel Centellas: "Jesús Ayuso Tejerizo. Arquitecto funcionario del INC", en *Otra historia. Estudios sobre Arquitectura y Urbanismo. En honor de Carlos Sambricio*. Madrid, Lampreave, 2015, pp. 146-155.

⁶ Agradecemos a sus hijos María del Carmen y Miguel Rosado Gámir, arquitectos, la documentación facilitada para documentar la breve biografía de Manuel Rosado Gonzalo.

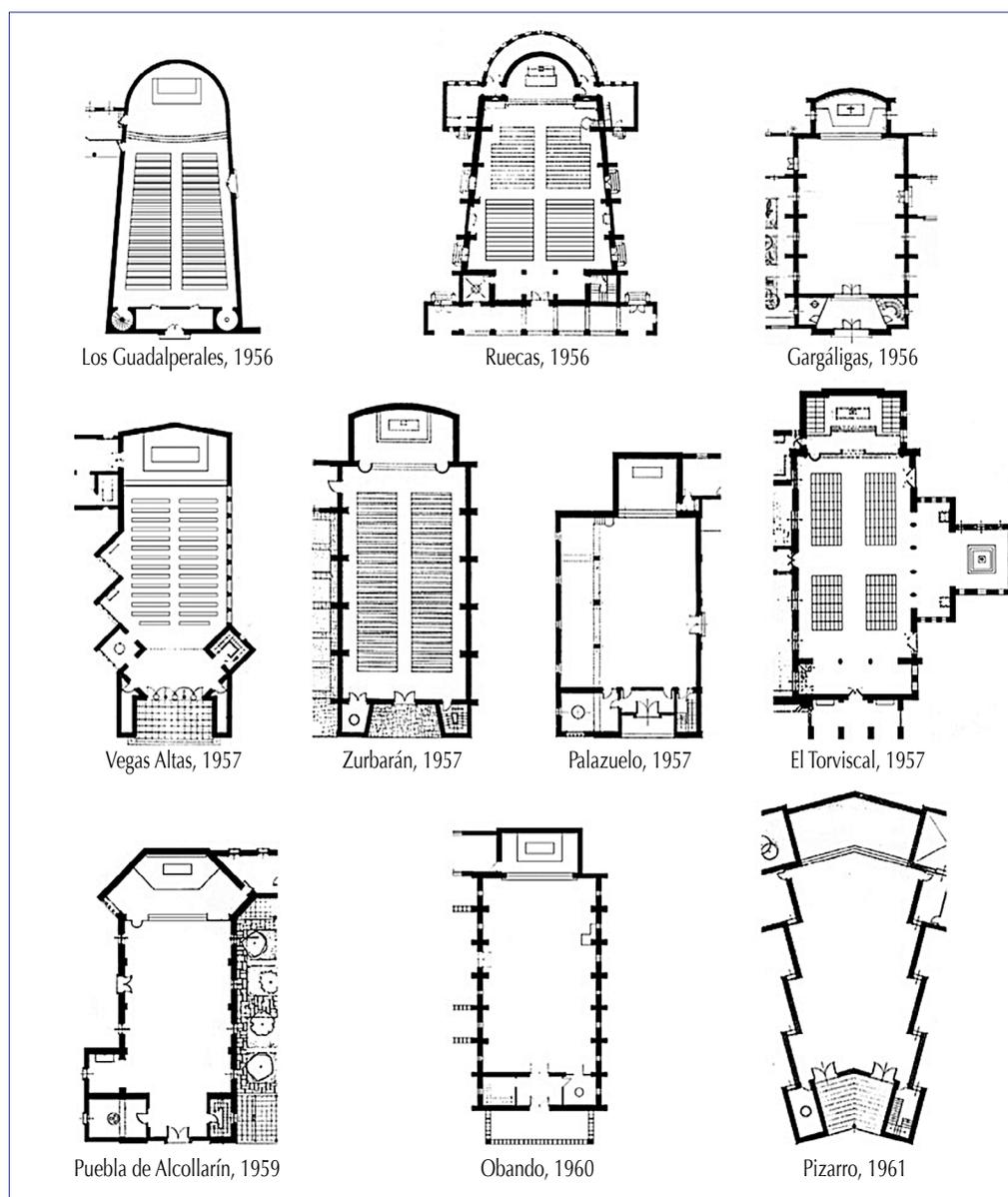
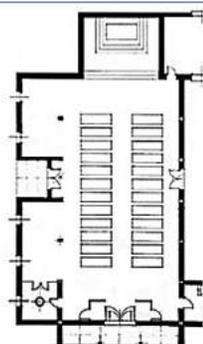


Figura 1. Plantas de las iglesias de la zona de Vegas Altas, situadas cronológicamente.

la muestra “Arquitectura moderna-Exposición Internacional” comisariada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) entre febrero y marzo de 1932⁷.

Fueron necesarios diez años para que la arquitectura española empezara a recuperar el horizonte que se había perdido. Debe destacarse el año 1949 por dos importantes concursos ganados por los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oíza y Luis Laorga: el de la Basílica de la Merced en Madrid y el Santuario de Arantzazu en Guipúzcoa. Y no debe olvidarse la aportación del arquitecto que renovó la arquitectura

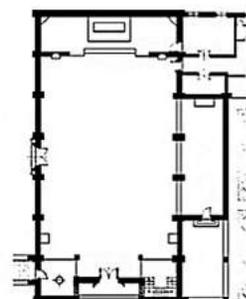
⁷ HITCHCOCK, H-R. y JOHNSON, P., *El estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, Colección de Arquitectura, nº 11, Murcia, Galería Yerba, 1984.



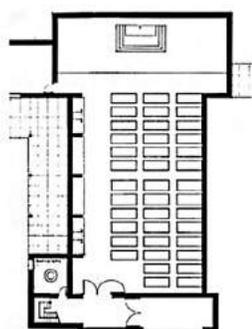
Hernán Cortés, 1962



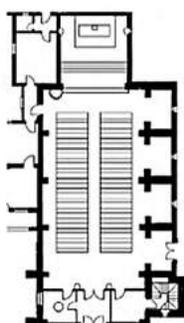
Valdehornillo, 1962



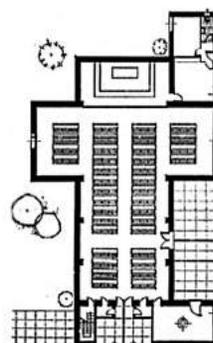
Vivares, 1962



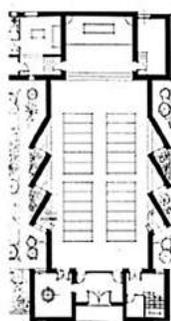
Casar de Miajadas, 1962



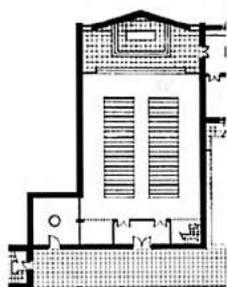
Valdivia, 1963



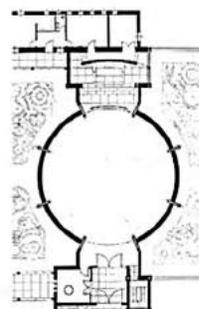
Torrefresneda, 1964



Yelbes, 1964



Conquista del Guadiana, 1964



Alonso de Ojeda, 1964

sacra española en los años cincuenta y sesenta: Miguel Fisac. Fue el autor en 1952 del Colegio Apostólico Arcas Reales en Valladolid y, en 1955, el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas (Madrid).

A partir de estas referencias nos situamos a un año, 1956, del inicio del período de análisis de las iglesias de los pueblos de colonización comprendidos en la comarca de las Vegas Altas. El programa de las iglesias y centros parroquiales estaba fijado en la circular nº 246 del INC, de 1949, y se determinaba en función del número de habitantes del pueblo. De 50 a 100 personas se establecía una capilla con sacristía. De 100 a 200, la iglesia además de sacristía, debía contar con archivo parroquial, aseos, vivienda del sacerdote y locales de Acción Católica. Se mantenía el mismo programa si la población era mayor. A pesar de la minuciosidad con que se definían a veces muchos parámetros de superficie, no hay referencias normativas respecto al tamaño de las iglesias.

Cuando las iglesias disponen de las citadas dependencias parroquiales es habitual que se agrupen alrededor de un patio cerrado con porches como en Zurbarán, Puebla de Alcollarín, Obando y Yelbes. A veces el patio queda abierto por un lado como en Los Guadalperales, Palazuelo y Valdehornillo. En algunos casos el centro parroquial se estructura sobre una L como en Vivares. En general, se unen a otros edificios públicos, como el ayuntamiento o las artesanías mediante largos porches. Son ejemplos los conjuntos religiosos de Hernán Cortés o Conquista, pero el más claro es Pizarro, donde la iglesia se dispone al final de un atrio de 80 m de recorrido. Un modelo de este tipo de agrupación es Miraelrío (Jaén, Fernández del Amo, 1964) donde un porche de casi 200 m de longitud articula los equipamientos situados alternativamente a cada lado del mismo⁸.

Respecto al tamaño de las iglesias parece lógica una relación directa con el número de viviendas proyectadas para el pueblo. Las iglesias más pequeñas son las de Gargáligas y Palazuelo cuyas naves principales tienen una superficie alrededor de los 180 m². La mayor es la de Vivares, que supera los 300 m² y las de Pizarro y Hernán Cortés se aproximan a esa superficie.

La mayoría de las iglesias presentan plantas basilical excepto la última proyectada en 1964, Alonso Ojeda, que es circular. El esquema es muy funcional, se accede siempre por los pies del templo, por el centro. En los laterales se disponen habitualmente el baptisterio en el lado izquierdo y la escalera de acceso al coro en el derecho, aunque también pueden permutarse esos espacios. La mayoría de las iglesias tienen un eje longitudinal de simetría, excepto El Torviscal que también tiene otro transversal, como veremos a continuación. Esta simetría axial se ve a veces distorsionada por la existencia de capillas laterales, como en Hernán Cortés⁹ y Palazuelo, situadas en el lado del evangelio y Valdivia y parcialmente Vivares en el de la epístola.

Un caso particular es la iglesia de Vegas Altas de Luis Vázquez de Castro, titulado en 1954, uno de los arquitectos más jóvenes que trabajó para el INC, y que recibió una formación menos académica y se nota es el trazado de la planta, más libre; el baptisterio y la escalera de acceso al coro no se sitúan a los lados del acceso, sino que se adelantan hacia la nave y se inscriben en cuadrados que se giran 45° respecto a los muros perimetrales, reduciendo el paso hacia el templo de un modo muy sutil. Esta geometría con giros, le permite formalizar junto al baptisterio dos capillas laterales en forma de medio cuadrado dividido por una de las diagonales. Esta solución había sido propuesta un poco antes por el arquitecto José Antonio Corrales en las iglesias de los pueblos de Villafranco del Guadiana (Badajoz, 1955) y Llanos de Sotillo (Jaén, 1956).



Figura 2. Capillas laterales en las iglesias de Vegas Altas y Palazuelo.

⁸ CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, colección Arquia/tesis n° 31, 2010, p. 102.

⁹ Dos de las cuatro capillas laterales que antes comunicaban con la nave principal se han cerrado con tabiques de ladrillo para darles un nuevo uso como almacén parroquial. Este tipo de intervenciones altera notablemente la estructura real de la obra y en este caso, supone además, la imposibilidad de contemplar las vidrieras que ambas contienen.

Una sola iglesia dispone de planta de cruz latina, es la de Torresfresneda diseñada por el arquitecto Jesús Ayuso en 1964. Frente al presbiterio y perpendicular al eje principal, una nave transversal intersecciona con la longitudinal y genera dos espacios laterales a modo de amplias capillas. Es una solución muy similar a la realizada el mismo año por el mismo arquitecto en la iglesia de San Isidro en Huércal-Overa (Almería).

Deben destacarse dos iglesias especialmente interesantes por su planta. Una es la de El Torviscal (Víctor D'Ors, 1957) y la otra la de Alonso de Ojeda (Miguel Herrero, 1964). La primera presenta, como se ha comentado anteriormente, una doble simetría muy interesante. La nave es simétrica respecto al eje longitudinal, solución convencional, pero la novedad reside en otro eje perpendicular al anterior sobre el que se sitúa por un lado la capilla sacramental, como nave anexa a la principal, y por el otro el baptisterio formalizado por un cilindro. Es una solución radical y contundente que no se da en ninguna otra iglesia de los pueblos de colonización extremeños. En la actualidad, el baptisterio inicial no tiene uso y la capilla del Sacramento se ha convertido en baptisterio, rodeado de unas magníficas vidrieras emplomadas diseñadas por Arcadio Blasco.

La iglesia de Alonso de Ojeda proyectada por el arquitecto Miguel Herrero en 1964 es particularmente interesante porque se adapta a las directrices emanadas del Concilio Vaticano II, impulsado por el Papa Juan XXIII se inició en octubre de 1962 y se clausuró por Pablo VI en diciembre de 1965. Las directrices emanadas de él se recogieron en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia de marzo de 1963. Se trataba de hacer que la liturgia resultara más participativa a los fieles y promover un mayor acercamiento a la misma.



Figura 3. Interior de la nave en El Torviscal y Alonso Ojeda.

Algunos arquitectos recogen las indicaciones recogidas en ella y renuncian a la planta basilical. En este sentido, aparecen trazados en forma de abanico (El Solanillo, Almería, Langle, 1968), o triangulares (Alagón del Caudillo, en la actualidad Alagón del Río, Cáceres, Subirana, 1957, en este caso el arquitecto ensaya una planta novedosa bastantes años antes del inicio del Concilio)¹⁰ o cuadradas (Puebla de Vúcar, Almería, Fernández del Amo, 1966 y Llanos de Antequera, Málaga, Perfecto Gómez, 1967) o circulares como la que nos ocupa.

La iglesia de Alonso Ojeda presenta una planta circular formada por cuatro arcos que se cruzan en la clave. En un eje se dispone el acceso, la nave y el presbiterio y en cada lateral quedan tres sectores libres. Es un trazado muy claro y radical que ya había sido ensayado por otros arquitectos en las iglesias de los pueblos de colonización como Alejandro de la Sota en Esquivel (Sevilla, 1953) y Carlos Sobrini en Sancho

¹⁰ CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., *opus cit.*, p. 291.

Abarca (Zaragoza, 1954). La figura del cilindro es clásica en la historia de la arquitectura. Basta recordar el Panteón de Agripa en Roma (118-125), el templete de San Pietro in Montorio, también en Roma, construido por Bramante (1502-1510) o la más contemporáneas arquitecturas de uno de los maestros nórdicos como Gunnar Asplund en la biblioteca municipal de Estocolmo (1924-1927), la capilla de Eero Saarinen en el Campus del Instituto de Tecnología de Massachusetts, Cambridge, EE.UU, (1953-1955) y de Frank Lloyd Wright el Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York (1943-1959) o la menos conocida iglesia ortodoxa en Milwaukee, Wisconsin (1956-1962).

La mayoría de las iglesias en los pueblos de colonización disponen de vidrieras para iluminar el espacio interior. Algunos de los artistas que realizaron las obras de arte de las iglesias fueron los encargados de diseñar las vidrieras, realizadas de dos tipos en función del material que hiciese de soporte al vidrio: finos nervios metálicos que permitan definir el vitral de un modo muy detallado o nervios más gruesos de cemento con menor definición del tema. Puede citarse entre los artistas de las obras de análisis a Arcadio Blasco, Ángel Atienza, Antonio H. Carpe y R. Casillas.

En el conjunto de las plantas basilicales de las iglesias de la zona de Vegas Altas merecen destacarse dos edificios por la geometría zigzagueante que presentan los muros laterales de la nave principal. Se trata de los templos de Pizarro (Jesús Ayuso, 1961) y Yelbes (Manuel Rosado, 1964) en la que los arquitectos quisieron dar un importante protagonismo a la luz interior de la nave al iluminarla con unas vidrieras verticales dispuestas en un muro quebrado materializado mediante una pared ciega a la que se unen las vidrieras perpendicularmente por los extremos pero con dos soluciones distintas. Mientras que en Pizarro los vitrales están dispuestos de modo que se ven desde el acceso, en Yelbes se sitúan mirando hacia el presbiterio, de modo que al entrar en la iglesia puede apreciarse la luz que penetra al interior pero sin que puedan percibirse las vidrieras. Es una solución similar a la desarrollada por el arquitecto Agustín Delgado de Robles en uno de los laterales de la iglesia de Pradochano (Cáceres) en 1965¹¹.



Figura 4. Vidrieras en Pizarro y Yelbes.

Otro elemento arquitectónico para analizar en las iglesias es la geometría de los presbiterios. En general son espacios rectangulares, con tendencia cuadrangular, que se abren a la nave principal en una dimensión inferior a la anchura de esta, como es el caso de Gargáligas, Zurbarán, Palazuelo, El Torviscal, Obando, Hernán Cortés, Valdivia y Yelbes. En otras iglesias el presbiterio adquiere la misma dimensión que la nave, como en Vegas Altas, Pizarro, Valdehornillo, Vivares, Torresfresneda y Conquista del Guadiana. Una solución poco frecuente se da en Casar de Miajadas, donde la zona del altar tiene mayor anchura que la nave principal.

¹¹ BAZÁN DE HUERTA, M., "Las artes plásticas en las iglesias de colonización en las Vegas Altas del Guadiana", en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua, opus cit.*, 2016, pp. 221-243.

La geometría curva en los presbiterios, a modo del tradicional ábside en muchas iglesias construidas a lo largo de la historia, puede verse en Los Guadalperales y Ruecas con formas circulares pero tratadas de un modo diferente. Mientras que en el primer pueblo, el presbiterio es la continuación de los muros de la iglesia y puede interpretarse como la prolongación de la nave, en el segundo se formaliza más como un ábside al modo tradicional, cuyo muro arranca de un plano horizontal que delimita el espacio de la nave principal. En esta iglesia también merece citarse el no paralelismo de los muros laterales de la nave, pues convergen ligeramente hacia la cabecera de la misma.



Figura 5. Presbiterios en Puebla de Alcollarín y Torresfresneda.

Como último ejemplo de presbiterio singular debe citarse el de la iglesia de Puebla de Alcollarín. Su forma es la de un hexágono irregular simétrico cuyos lados menores se giran 45° grados respecto a los de la nave, pero se disponen abiertos para aumentar el tamaño del presbiterio. En cada uno de los lados se colocan sendas vidrieras que iluminan tangencialmente el presbiterio sin que se vean desde la nave principal.

Se ha indicado anteriormente que el espacio destinado al coro suele disponerse a los pies de la iglesia sobre el acceso a la misma, con una escalera situada en uno de los laterales del vestíbulo. Habitualmente se desarrollan en dos o tres tramos y a veces es el arranque de la torre. Una escalera muy particular es la de Gargáligas, desarrollada en forma curva, a modo de caracol, pero vacío por el centro, ya que los peldaños vuelan desde la pared.

Una iglesia que presenta un coro muy particular es la de Valdehornillo cuyo proyecto de 1962, año de inicio del Concilio Vaticano II, ya recoge alguna de sus directrices. Se dispone en uno de los laterales del presbiterio, solución totalmente atípica, en forma de graderío, separado mediante un muro de la Capilla Sacramental.



Figura 6. Escalera de acceso al coro en la iglesia de Gargáligas.

La cubierta de las iglesias se resuelve mayoritariamente a dos aguas, con teja cerámica árabe. La estructura es de vigas o cerchas de hormigón o acero a dos aguas y habitualmente se aprecia por debajo los planos inclinados de la cubierta, aunque a veces se dispone de algún falso techo como en Vivares, Yelbes o Palazuelo y el espacio interior es un volumen prismático rectangular. En algunas iglesias, por cuestiones acústicas o térmicas se ha colocado posteriormente un falso techo, cambiando el volumen de la nave. Esto ha sucedido en Casar de Miajadas y especialmente desafortunado ha sido en la iglesia de Pizarro, cuyo falso techo oculta parcialmente la visión de las esplendidas vidrieras de hormigón diseñadas por Arcadio Blasco. Se debería haber sido más cuidadoso antes de tomar una decisión tan importante que afecta a la imagen interior de la nave de la iglesia.



Figura 7. Lateral desde el exterior y coro en Valdehornillo.

En la iglesia de Conquista debe destacarse el falso techo de placas de escayola que a modo de triángulos facetados imprime un carácter distinto al espacio interior y sirve para ocultar la estructura de cerchas metálicas que sirve de soporte a la cubierta. En el mismo edificio se intuyen signos de modificar algunos esquemas compositivos clásicos, como el rosetón en la planta del coro que se sustituye por una serie de cuadraditos cerrados con vidrios de colores.



Figura 8. Iglesia de Conquista del Guadiana: fachada exterior e interior desde el presbiterio.

Deben destacarse dos iglesias en las que se resuelve la cubrición de un modo totalmente diferente. Son espacios cuya cubierta se formaliza mediante dos planos inclinados a diferente altura, uno para la nave principal y otro para el presbiterio. En Los Guadalperales (J. L. Manzano Monis, 1956) el arquitecto proyecta un plano que desciende ligeramente hacia el presbiterio, mientras que en Valdehornillo (M. Jimenez Varea, 1962) la altura en el interior de la nave va en aumento al acercarse al altar. Es una solución similar a la realizada por Miguel Fisac en la citada iglesia del Colegio Apostólico de Arcas Reales

en Valladolid (1952)¹². En ambas iglesias el presbiterio está cubierto por un único plano elevado respecto al de la nave principal, e inclinado con pendiente hacia la parte posterior, que permite colocar, por el desnivel entre las cubiertas, una rendija de luz que ilumina cenitalmente el altar.

La estructura vertical de las iglesias está formada por pilares de hormigón o de mampostería si las paredes tienen ese material. Debido a las luces de la nave principal, la menor es la de Torresfresneda de 9 m de anchura y la mayor la de Vivares con poco más de 13 m, es habitual que los pilares sobresalgan de los muros, algunas veces solamente por la cara interior como en Valdehornillo, Valdivia y Torresfresneda. Otras veces los esfuerzos en la cabeza de los pilares son muy grandes y es necesario que el pilar aparezca por el exterior de la nave a modo de contrafuertes. Es el caso de las iglesias de Rucas, Gargáligas, Zurbarán Puebla de Alcollarín, Obando y Vivares.

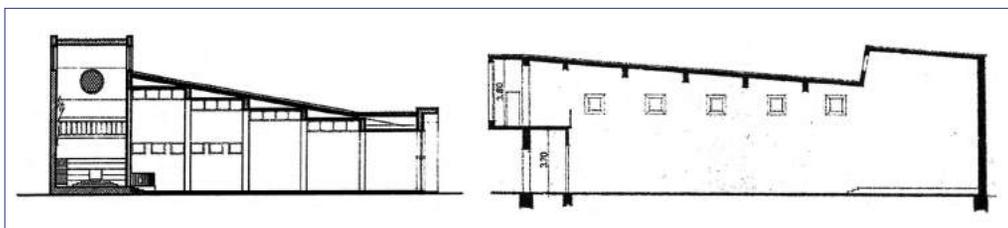


Figura 9. Secciones longitudinales de las iglesias de Valdehornillo y Los Guadalperales.

En la arquitectura fascista italiana en el periodo de entreguerras del siglo pasado deben destacarse las torres de la Casa del fascio que sobresalen como símbolos de poder de las ciudades proyectadas en ese periodo. En los pueblos de colonización franquista, al acercarse a ellos es fácil su localización por las torres de las iglesias que destacan sobre las viviendas y la vegetación cercana. Representan dos emblemas distintos pero con geometrías similares: esbeltos prismas de planta rectangular de una altura entre 15 y 20 m.

Todos los pueblos de la zona de Vegas Altas disponen de torre, excepto El Torviscal y Rucas que presentan espadaña y en ambas iglesias se sitúa en la fachada principal de la misma. En la primera, una esbelta estructura de hormigón y ladrillo cerámico de cara vista con varios niveles para alojar las campanas duplica la altura de la iglesia. En la segunda, un discreto remate de la fachada principal, manteniendo la simetría del conjunto, aloja dos niveles de campanas.

Un caso particular es el de Los Guadalperales. En la planta pueden apreciarse dos escaleras de caracol embebidas por muros ciegos y situadas en los extremos de la fachada principal, una para el acceso al coro y otra para la torre, ambas incluidas en el volumen del edificio. Pero en la construcción, la situada en el lado de la epístola, se ha desplazado hacia la derecha, hacia fuera del volumen de la nave y la escalera metálica de caracol queda oculta en la fachada principal por un esbelto muro que sirve de elemento estructural a la escalera y que lateralmente formaliza una espadaña que aloja en la parte superior las campanas. Es una solución singular que presenta puntos en común con la torre del poblado jienense de Llanos de Sotillo (Corrales, 1956) donde una escalera de caracol se apoya en dos muros de hormigón en forma de V.

Podemos ver un variado repertorio de posiciones de la torre respecto a la planta de la iglesia. Unas veces está adosada a los pies de la nave, como en Hernán Cortés, Valdehornillo, Casar de Miajas, Valdivia y Conquista del Guadiana. Otras veces está vinculada con el atrio que formaliza las dependencias parroquiales, es el caso de Gargáligas, Zurbarán, Obando y Yelbes. Otra opción es separarla de la iglesia y unirla mediante un porche como en Puebla de Alcollarín, y Vivares y el caso límite de esta posición es que se queda exenta, como un elemento aislado de la iglesia, es una solución muy poco habitual pero que puede verse en la iglesia de Torresfresneda en la que una escalera de caracol queda englobada en una planta pentagonal irregular simétrica.

¹² CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., *opus cit.*, p. 282.



Figura 10. Torres y espadañas en El Torviscal, Los Guadalperales, Gargáligas, Obando, Vegas Altas, Torrefresneda, Valdehornillo y Vivares.

Los materiales empleados en la construcción de las iglesias en la zona de Vegas Altas suelen ser los habituales de otros lugares. Fundamentalmente se emplean el ladrillo cerámico enfoscado y pintado de blanco, el ladrillo cerámico de cara vista y los muros de mampostería. Los mismos materiales se utilizan para las torres. Así podemos verlos enfoscados en Casar de Miajadas, Palazuelo, Pizarro, Puebla de Alcollarín, Torrefresneda, Valdivia, Yelbes, y Zurbarán. Las torres de muros de piedra pueden verse en Hernán Cortés, Alonso de Ojeda, Conquista del Guadiana, Obando y Gargáligas, en esta última debe destacarse la planta en forma de cruz griega de la torre, sin escalera ni elemento que permita subir a la parte posterior por lo que no puede alojar campanas en su remate.

Es curiosa la disposición de las dos torres campanarios de Hernán Cortés, situadas a ambos lados de un núcleo central macizo que corresponde con la nave principal, donde la disposición de los elementos (celosías, ventanas verticales y balcones volados) es siempre simétrico al otro. Es interesante la solución del arquitecto de proponer en la fachada dos torres simétricas de mediana altura, en lugar de una sola más alta. Es la misma propuesta que se había realizado unos años antes en la iglesia cacereña de Vegaviana (J. L. Fernández del Amo, 1954).

Los campanarios de Valdehornillo y Vivares sobresalen por el empleo del hormigón visto en su estructura. Los dos presentan trazado de la planta de la escalera en dos tramos pero se diferencian en que en el primero se formaliza mediante dos muros ciegos sobre los que apoyan las zancas de la escalera y el segundo, la estructura es de cuatro esbeltos pilares sobre los que se anclan los laterales de las mesetas. Son dos soluciones distintas pero interesantes por la utilización de un material que aunque utilizado en la construcción de los pueblos a partir de los años sesenta, es poco frecuente dejarlo sin un revestimiento de mortero. Ambas torres están pintadas de blanco en la actualidad. Merece destacarse la iglesia del pueblo de Valdehornillo por los dos planos inclinados de la cubierta, la presencia de un coro junto al presbiterio y la ejecución de una torre con hormigón visto.

El único pueblo con fábrica de ladrillo visto, tanto en el exterior como en el interior, es Vegas Altas. No es un material muy habitual, pero si ha sido utilizado en algunos pueblos como en Puebla de Argeme y Santa María de las Lomas (Cáceres) o en Cañada de Agra, Nava de Campana y Mingogil (Albacete).

En general, las plantas de los templos estudiados son bastante sencillas salvo por la renovación litúrgica de época posconciliar vista en la iglesia de Alonso de Ojeda, única por su diseño circular; la iglesia de El Torviscal con la apertura de una capilla sacramental independiente en el muro de la Epístola o la insólita solución de un coro lateral anejo al presbiterio en Valdehornillo.

De nuevo, los arquitectos buscan en los materiales un medio expresivo y de ornamento también para los espacios religiosos. La combinación de muros de fábrica de ladrillo visto o bien, enfoscados y encalados con revestimientos de mampostería vista (pizarra, granito, cuarcita, etc.) manifiestan esa dualidad arquitectónica propia del momento en que se construyen, a camino entre lo tradicional con cierto aire popular y la interpretación del estilo moderno.

El método para introducir la iluminación natural mediante vidrieras en los templos de Pizarro, Vegas Altas y Yelbes se plantea con renovadas estrategias de diseño estructural y de composición, al tiempo que se alejan de la concepción tradicional de vidrieras dispuestas en paralelo al eje longitudinal de la nave. Conviene resaltar la solución utilizada en las vidrieras de la fachada principal de la iglesia de Conquista, se percibe el concepto del movimiento a través de pequeños vitrales polícromos de forma cuadrada ante la renuncia explícita a la simetría clásica y habitual.

Las iglesias de la zona de Vegas Altas del Guadiana siguen parámetros similares a las de las dos áreas estudiadas anteriormente. Se echa en falta una mayor influencia de las indicaciones promulgadas en el Concilio Ecu­ménico Vaticano II, pues solamente la iglesia de Alonso Ojeda, de las nueve proyectadas entre 1962 y 1964, tiene un trazado netamente posconciliar.

Los arquitectos experimentaron con programas parecidos, soluciones diversas y merece destacarse la aportación de Manuel Rosado, autor de cuatro de los diecinueve pueblos de la zona estudiada.

Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana

Moisés BAZÁN DE HUERTA
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: Por su vinculación con el regadío, en los paisajes culturales objeto de estudio en este proyecto tienen un papel importante los pueblos construidos en los años cincuenta y sesenta del siglo XX por el Instituto Nacional de Colonización. Las Vegas Altas del Guadiana generaron unos veinte asentamientos, con valiosas aportaciones urbanísticas y arquitectónicas, entre las que destacan las iglesias.

Estos templos contienen un patrimonio artístico e iconográfico de gran interés, plasmado en las más diversas técnicas y materiales (pintura, escultura, mosaico, cerámica, pirograbado, vidrieras). Es también llamativa la calidad y modernidad de sus autores. Firmas como Rivera, Suárez, Blasco, Valdivieso, Vento, Gil, Mompó, Carpe, Pagés, Sánchez, Eguíbar, Faílde o Atienza protagonizan entre otros esta iniciativa, que apostó por la renovación de la plástica religiosa española.

PALABRAS CLAVE: Pueblos de colonización; Instituto Nacional de Colonización (INC); Arte religioso; Arte Contemporáneo; Extremadura; Vegas Altas; Iglesias; Pintura; Escultura; Mural cerámico; Vidriera.

Fine Arts in the Colonization Churches of Las Vegas Altas del Guadiana

ABSTRACT: Because of Las Vegas Altas del Guadiana's importance in terms of the irrigation of the villages built in the 50s and 60s of the twentieth century by the National Institute of Colonization, said region plays an important role in the configuration of the cultural landscape. Las Vegas Altas del Guadiana gave rise to approximately twenty settlements with valuable urban and archaeological contributions, amongst which the churches are quite noteworthy.

Said places of worship house an artistic and iconographic heritage that is of great interest (paintings, sculptures, mosaics, ceramic murals, pyrography, stained glass). The quality and modernity of said art's creators is also noteworthy. Firms such as Rivera, Suárez, Blasco, Valdivieso, Vento, Gil, Mompó, Carpe, Pagés, Sánchez, Eguíbar, Faílde or Atienza, amongst others, led this initiative, which was interested in renewing Spanish religious fine art.

KEY WORDS: Colonization Villages; National Colonization Institute (INC); Religious Art; Contemporary Art; Extremadura; Vegas Altas; Churches; Painting; Sculpture; Ceramic Mural; Stained Glass.

El presente estudio se inscribe en el Proyecto Nacional de Investigación *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura* (HAR2013-41961), auspiciado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional de I+D+i 2013-2016. Dicho proyecto da continuidad a otro anterior en cuyo marco analizamos diversas manifestaciones artísticas en los pueblos de colonización de la provincia de Cáceres¹. El enfoque se orienta ahora hacia la configuración de paisajes culturales, y en ese sentido el fenómeno colonizador tiene un papel relevante. Estas construcciones urbanas en un entorno rural han sido un motor clave de transformación del territorio durante las décadas cincuenta y sesenta del pasado siglo en la zona del llamado Plan Badajoz.

Las Vegas Altas del Guadiana ocupan el centro-este de Extremadura, en la provincia de Badajoz². Tienen como referente histórico a Medellín y como principales ciudades a Villanueva de la Serena y Don Benito. Las cuencas del Guadiana y sus afluentes, embalsadas por las presas de Orellana, Zújar y Sierra Brava, generaron un nuevo paisaje de regadío para cuyo aprovechamiento agrícola se construyeron *ex novo* las 20 localidades que son objeto de nuestro estudio³.

Su promotor fue el Instituto Nacional de Colonización, constituido en 1939, aunque sus actuaciones tendrían mayor relevancia en las décadas siguientes. Su jefe del servicio de arquitectura, José Tamés Alarcón, coordinó a un amplio equipo de arquitectos que gozaron de una oportunidad poco frecuente: diseñar pueblos completos y dotarlos con todo tipo de servicios. Para ello tuvieron que seguir directrices, pero contaron también con ciertos márgenes de libertad. Surgen así interesantes aportaciones urbanísticas y arquitectónicas, y entre ellas destacan las iglesias, cuyas torres se alzan como hitos en el paisaje y cuya dotación artística contó con el aporte de valiosos creadores⁴. Y es que, dada la mentalidad de la época, la presencia religiosa tiene una gran importancia en estas iniciativas, y es reflejo del poder de la iglesia en la época franquista⁵.

Este último aspecto es el que nos atañe. El presente estudio se sustenta en un intenso trabajo de campo⁶. Se han visitado todas las iglesias y recabado información en los distintos centros. El copioso fondo del Archivo del Centro de Estudios Agrarios de Mérida no ofrece demasiada información sobre los autores de las artes plásticas, aunque las fotografías de la época fundacional nos permiten conocer el estado

¹ CENTELLAS SOLER, M.; BAZÁN DE HUERTA, M. y ABUJETA MARTÍN, E., "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y Eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 275-294. CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN de HUERTA, M., "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y Eds.), *Patrimonio cultural vinculado al agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 37-64.

² Ver CANO RAMOS, J. J. (Dir.), "Vegas Altas del Guadiana", en *Paisajes culturales de Extremadura I*, Mérida, Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, 2016, pp. 79-85. En *Paisajes culturales de Extremadura II*, que se publicará en 2017, tratamos la zona de Tierra de Mérida-Vegas Bajas.

³ Son los pueblos situados entre el Tajo y el Guadiana, zona que enmarca el proyecto, pero a los que añadimos Entrerríos (Alejandro de la Sota, 1953), por su interés y proximidad, al encontrarse en la orilla sur del río. El resto de enclaves son: Valdivia (1954), Los Guadalperales (1956), Ruecas (1956), Gargáligas (1956), Vegas Altas (1957), Zurbarán (1957), El Torviscal (1957), Puebla de Alcollarín (1959), Obando (1960), Palazuelo (1961), Pizarro (1961), Hernán Cortés (1962), Valdehornillo (1962), Vivares (1962), Casar de Miajadas (1962), Torrefresneda (1964), Yelbes (1964), Conquista del Guadiana (1964), Alonso de Ojeda (1964).

⁴ Las fechas que hemos dado son las de los diseños de los pueblos por los arquitectos. Hay que tener en cuenta que la culminación de las obras, y en concreto las iglesias y su dotación artística puede retrasarse entre 1 y 3 años.

⁵ El interés por recuperar diferentes aspectos del arte en la época de Franco se pone de manifiesto en la reciente exposición y publicación: JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. y VV. AA., *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. En ellas se aborda el tema de la arquitectura rural con una breve selección de textos significativos, aunque la valoración de las actuaciones del INC cuenta ya con una amplia trayectoria historiográfica.

⁶ Realizado entre julio y agosto de 2015 junto a Miguel Centellas Soler y Esther Abujeta Martín, quienes en paralelo estudian en esta publicación la arquitectura de las iglesias en la misma zona.

originario y los cambios producidos en bastantes iglesias. Algunas fichas de los fondos del INC en el MAGRAMA de Madrid y su sede en San Fernando de Henares identifican nombres, si bien no siempre y comprobamos que a veces las atribuciones no son fidedignas y conviene recurrir al cotejo estilístico para confirmar algunas autorías. La experiencia acumulada en los últimos años de investigación nos ayuda a reconocer estilemas y modelos, de manera que muy pocos casos están por resolver. La repetición de algunos motivos nos permitirá además obviar o al menos tratar con menos profundidad determinadas obras cuya iconografía ha sido analizada en estudios precedentes; gracias a su accesibilidad online, facilitan ampliar nuestra labor aquí.

Cada iglesia contiene un gran número de manifestaciones (intervenciones en el presbiterio, nave, capillas y baptisterio, además de las vidrieras y el mobiliario litúrgico). Por eso será inevitable seleccionar, y este recorrido es solo un muestrario de la riqueza artística que atesoran estos templos. Asumimos que tenemos que dejar contenidos fuera de la publicación, y ello afecta sobre todo a categorías como las mesas de altar, pilas bautismales, rejas, confesonarios, lámparas y apliques, y todo el campo del ajuar litúrgico, que son también muy ricos en opciones.



Figura 1. José Luis Sánchez. Sagrario y Crucificado de Obando.

Pero nos permitimos hacer un par de excepciones para comentar al menos la aportación en este sentido del escultor José Luis Sánchez (Almansa, 1926), uno de los más destacados renovadores del arte religioso en España⁷. Fue autor de un buen número de sagrarios, con motivos eucarísticos sencillos que combinan la caja de acero inoxidable con un frente de mosaico. Para esta zona de Vegas Altas generó los de El Torviscal y Obando, cuyos motivos ofrecen peces o en el segundo caso espigas de trigo junto al epígrafe "Panis Vitae", con una grafía característica del taller del autor⁸.

También Sánchez diseñó un Cristo de pequeño formato para las sacristías de las iglesias, con un tratamiento sintético y geometrizable que combina austeridad y modernidad. Los brazos van rectos y horizontales, con las palmas hacia el espectador; el torso y el perizoma se articulan con incisiones y trazos

⁷ TRAPIELLO, A., *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Madrid, Rayuela, 1976; RUIZ TRILLEROS, M. y Otros, *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Ciudad Real, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2010. Las iglesias de colonización son tratadas por Sánchez en el segundo libro en las pp. 286-287. La Tesis Doctoral de esta autora (2012) puede consultarse en: <http://eprints.ucm.es/16497/1/T33882.pdf>. De las obras de José Luis Sánchez para el INC en Extremadura solo incluye Vegaviana.

⁸ Su iconografía es similar a los sagrarios de Rincón del Obispo, cuya autoría nos fue confirmada por el propio escultor y Vegaviana, realizado junto a su esposa Jacqueline Canivet y Lorenzo Pascual.

en relieve, mientras el vientre aparece hundido en una gran concavidad. El mismo modelo con ligeras variantes en las texturas, color y el formato de la cruz lo encontramos en la iglesia de Vegas Altas (todo en negro) y en Obando, con la imagen dorada y la inscripción INRI sobre la cabeza. Volveremos sobre el artista con obras de gran formato.

Y tampoco queríamos dejar pasar otro ejemplo. Las pila bautismales suelen tener, junto a las mesas de altar, un gran protagonismo en las iglesias. Su volumetría es compacta y su diseño geométrico, predominando la forma cónica (Palazuelo, Gargáligas, Hernán Cortés); cilíndrica (Los Guadalperales); triangular (Conquista del Guadiana); octogonal (Alonso de Ojeda, Yelbes, Torrefresneda) o cúbica, como en la pila y benditera de Obando. Pero destaca la pila bautismal de Puebla de Alcollarín, que es muy original por su forma y la fusión de piedra y chapa de hierro. Su estructura es tan peculiar que casi parece una caja metafísica de Jorge Oteiza. Aunque sin confirmación documental, suponemos que el diseño puede ser del arquitecto, Manuel Rosado Gonzalo, uno de los más activos en esta zona, y prueba la modernidad que puede alcanzar este tipo de elementos.



Figura 2. Pila bautismal de Puebla de Alcollarín.

En este terreno un tanto alternativo consignamos también obras como el Vía Crucis de hierro que forja Arturo Peiró para las iglesias de Vegas Altas y Gargáligas, constituido por cruces irregulares, silueteadas con algunos elementos de la pasión e identificadas en el lateral con números romanos. Y otra composición en hierro, el Bautismo de Cristo que para el presbiterio de Puebla de Alcollarín realiza José Espinós Alonso (Madrid, 1917-1969), especialista en el repujado y la escultura en metal, con obras en el Valle de los Caídos y en Madrid, como *Los ángeles de la Paz*.

Aunque estas obras estén más personalizadas, hay que consignar que buena parte del mobiliario y el ajuar litúrgico, además de muchas esculturas advocativas, provienen de talleres artísticos. Es el caso de Santa Rufina de Madrid, que facilita las tallas de Santa Teresa en Palazuelo; o un expresivo San Juan Bautista para Puebla de Alcollarín.

Pero serían los *Talleres de Arte Granda* en Madrid los principales abastecedores. Con un estilo que supo adaptarse a una cierta modernidad, simplificando los volúmenes y alargando el canon de las figuras, asistimos a un amplio despliegue de imágenes. Protagonista es la iconografía de la Virgen con el Niño, que aparece en las iglesias de Vegas Altas, Alonso de Ojeda, Obando, Conquista del Guadiana, El Torviscal, Rucas, Torrefresneda o Pizarro, esta última con volúmenes algo más anchos y una extraña refección en



Figura 3. Vía Crucis de Arturo Peiró en Vegas Altas y Bautismo de José Espinós en Puebla de Alcollarín.



Figura 4. Talleres Santa Rufina: San Juan Bautista. Talleres de Arte Granda: Virgen con el Niño de Ruecas e Inmaculada de Gargáligas.

la mano izquierda. La de Obando conserva todavía una pegatina con la identificación de la empresa y el número de referencia en su catálogo.

También son muy frecuentes las representaciones de la Inmaculada Concepción. Son figuras amables, con una cierta sinuosidad en el trazo y amplios juegos en las telas. La de Gargáligas es muy estilizada y suave en las carnaciones, aunque con pliegues quebrados y angulosos; a sus pies asoma la imagen del diablo o la serpiente, introduciendo una nota de expresividad. Pero la encontramos también, de forma más convencional, en Los Guadalperales, Vivares o Puebla de Alcollarín.

Un escultor que trabajó para Granda y encarna bien esta línea es José Luis Vicent Llorente (Madrid, 1926-2003), aunque también firmó obras para el Instituto Nacional de Colonización de manera independiente. Tres imágenes hizo para la iglesia de Yelbes: primero un Sagrado Corazón de Jesús, de factura frontal y serena, y una Inmaculada Concepción, que recupera modelos barrocos y se ve afectada por un repintado excesivo. Más personal y sintético es el gran crucificado del presbiterio, casi monocromo y con un tratamiento de la anatomía dividido en grandes planos, más interesante desde el punto de vista formal. La transición que se produce entre el torso y el abdomen de este Cristo es similar a la del situado en Hernán Cortés, por lo que podría establecerse entre ambos cierta conexión. Del mismo modo, el San José de Torrefresneda, más la Virgen con el Niño (que sigue el modelo de la Virgen Blanca de Toledo) y el Sagrado Corazón de la iglesia de Vegas Altas podrían también deberse a su mano por la configuración del rostro y los ojos, aunque tampoco en este caso consta de manera fehaciente su autoría. Sí son suyas con seguridad la Inmaculada de gran formato que centra la iglesia de Gévora y el San Isidro de Alcazaba, ambos en las Vegas Bajas del Guadiana.



Figura 5. Crucificados de Yelbes: José Luis Vicent y Alonso de Ojeda: José Capuz.

Entre los modelos más exitosos distribuidos por los talleres Granda figura un crucificado de gran formato diseñado por el escultor valenciano José Capuz (1884-1964), que hemos recogido en anteriores trabajos sobre las iglesias de colonización en la provincia cacereña⁹. En esta zona lo encontramos en Valdehornillo, Vivares o Alonso de Ojeda con idénticas dimensiones y calidad, aunque varíe su estado de conservación.

Granda también distribuyó para Conquista del Guadiana un original Via Crucis con los bustos tallados de Jesucristo, de factura angulosa y sintética, que no hemos localizado en otras iglesias. Junto a la Virgen con el Niño, la Inmaculada y Cristo crucificado, destacan en las iglesias las imágenes de San Isidro Labrador y el Bautismo. San Isidro porque el santo está directamente vinculado con el ámbito rural y los colonos lo asumen como propio. Los Talleres de Arte Granda lo distribuyeron en gran número, siguiendo un modelo creado por el escultor Lorenzo Frechilla, quien colaboró con la empresa aunque sus investigaciones estéticas siguieran otros derroteros, más próximos al arte abstracto y de vanguardia¹⁰. Suele respetarse el color natural de la madera, aunque algunas variantes se observan en los ejemplos de Palazuelo, El Torviscal, Los Guadalperales, Puebla de Alcollarín, Ruecas, Obando, Vivares, Zurbarán o Gargáligas, este último con menor formato y muy atacado por xilófagos.



Figura 6. Teresa Eguibar. Bautismo de Cristo en Hernán Cortés, Alonso de Ojeda y El Torviscal.

El Bautismo de Cristo por San Juan es el tema prioritario de Teresa Eguibar (1940-2000), esposa de Frechilla, quien también trabajó con Granda, si bien algunas de sus obras están firmadas y pudo gestionarlas directamente con el INC. Como en el caso anterior desarrolló una trayectoria escultórica paralela mucho más avanzada, y es un ejemplo interesante que nos permite apreciar la presencia femenina entre los artistas, al igual que en esta zona o en las Vegas Bajas lo hacen Justa Pagés o Flora Macedonski.

Siete escenas del Bautismo en altorrelieve hemos localizado suyas en las Vegas Altas, siguiendo tres modelos principales. En el primero, más resaltado y con mayor volumetría, las figuras se sitúan en tres cuartos bajo un cielo con nubes. Lo encontramos en Vivares y Hernán Cortés y se monta a partir de seis tableros unificados. Los dos protagonistas centran la escena bajo la presencia de la Paloma del Espíritu Santo, bien barnizada o en color blanco. En el caso de Hernán Cortés se observan además algunas notas plateadas en la piel y la venera.

⁹ Lo comentamos con cierta amplitud, junto a la trayectoria del escultor, en BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., "Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón.", en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (Coords. y Eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 400-401.

¹⁰ *Ibidem*, p. 402.

El segundo modelo en madera es más frontal y plano, con un canon muy delgado. Lo destinó a Pizarro, Alonso de Ojeda y Valdehornillo y para completar la composición incorpora un tercer personaje a modo de observador.

Un esquema similar es el que traslada a los relieves en piedra de Gargáligas y El Torviscal, superponiendo en cada caso dos bloques cuadrados. La seriación es aquí más notable, pues apenas se perciben diferencias entre ambos. La novedad en este formato es la introducción de dos testigos, cuyas cabezas apenas insinuadas asoman frontales en la parte superior. Ejemplos similares, tanto en piedra como en madera, aparecen en el cacereño Valle del Alagón, pero no en el Valle del Tiétar¹¹.



Figura 7. Ángeles en los presbiterios de Yelbes y Vivares.

En esta zona de Vegas Altas se da un caso singular, y es la repetición de un modelo que no aparece en el resto de Extremadura. En Valdehornillo, Hernán Cortés y Vivares encontramos la misma pareja de ángeles volantes, en disposición horizontal o inclinada y con policromos e irisados brillos en las alas. Se caracterizan también por los rostros afables, sin sexo definido, y pliegues muy marcados en las túnicas. En Yelbes también reaparece otra pareja de ángeles en actitud similar en torno al Cristo de Vicent, pero en esta ocasión carecen de policromía, los cortes en la madera son más aristados y presentan un tratamiento en las alas mucho más geométrico. Las fichas del Archivo del INC reflejan como su autor el nombre de P. Martín, artista del que desconocemos datos. Aunque haya notas estilísticas diferenciadoras, su filiación podría ampliarse a los ejemplos anteriores, quizás amparados por los Talleres Granda.

En un último bloque escultórico podemos recoger piezas exentas que presiden algunos de los presbiterios. Con el crucificado de Pizarro incorporamos una nueva firma al panorama extremeño. Según la ficha del INC se debe a Luis Marco Pérez (1896-1983), escultor con- que se con una temprana producción figurativa de carácter civil, en la que destacan los desnudos femeninos y recios tipos de la tierra. Con el tiempo se especializa en la imaginería religiosa y procesional, con un amplio



Figura 8. Luis Marco Pérez. Crucificado de Pizarro.

¹¹ *Ibidem*, p. 403.

repertorio de Cristos, Vírgenes y escenas de la pasión¹². En Pizarro su monumental crucificado muestra un paño de pureza en equilibrio a ambos lados, pero destaca por su complexión ancha y musculosa, muy resaltada en el tórax y la zona ventral. Como otras tallas en madera de esta iglesia ha sido barnizado con varias capas protectoras para evitar la acción de xilófagos, aunque ello implique quizás un brillo excesivo.



Figura 9. San Fulgencio en Los Guadalperales. San Isidro en Vegas Altas. San José Obrero en El Torviscal.

El resto son esculturas de gran formato que encarnan a los santos titulares a cuya advocación se dedica el templo. Es el caso del San Fulgencio de Los Guadalperales, flanqueado por pirograbados de Arcadio Blasco. Teníamos dudas sobre su autoría, pero finalmente nos lo ha ratificado como suyo Carmen Perujo (Sevilla, 1930)¹³, esposa de Blasco, con quien colaboró en obras para el INC. Su actitud solemne e hierática se compensa con la viveza del rostro y los detalles decorativos incisos en la mitra, el palio y la casulla, que animan una superficie resuelta en grandes planos.

También José Luis Sánchez, ya aludido, nos ha confirmado ser el artífice del San Isidro Labrador que preside el presbiterio de Vegas Altas. Junto a Venancio Blanco, Sánchez incorporó a este panorama una nueva técnica: el uso del cemento policromado, en este caso asociado con elementos de latón. La pérdida de algunos fragmentos en los pliegues inferiores revela el complejo proceso de ejecución que tuvo esta solemne pieza, que además incorpora elementos vítreos en la configuración de las espigas.

Otra imagen muy espectacular, debida también a José Luis Sánchez, es el San José Obrero con el Niño Jesús que domina el presbiterio de la iglesia de El Torviscal. Es una composición más compleja que la anterior. Sigue imperando la frontalidad, pero se diversifica su percepción con la mesa de trabajo y las herramientas, recortadas en plancha de hierro. El núcleo de cemento se oculta bajo diferentes pátinas y lo más significativo es el planteamiento geométrico que se aplica a las imágenes. El mismo motivo fue retomado por el artista en los años setenta cuando realiza un gran relieve de 5 m de alto para el frontispicio de la iglesia de San José Obrero en Cáceres. Tiene la misma disposición, con el niño bendiciendo, las herramientas en el frente de la mesa y el Santo en un segundo plano, frontal y tan solo diferenciado en la longitud de sus cabellos¹⁴.

¹² Sobre este autor, ver: IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. M., *Luis Marco Pérez. I Centenario. 1896-1996*, Cuenca, Junta de Cofrades de la Semana Santa de Cuenca-Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1996; y PORTELA SANDOVAL, F. y BONET SALAMANCA, A., *Luis Marco Pérez. Escultor e imaginero*, Cuenca, Diputación Provincial, 1999. Este último libro, que recoge la catalogación más amplia sobre su obra, no incluye el Cristo de Pizarro, por lo que nuestra aportación es novedosa. Su modelo recuerda al de la iglesia parroquial de Ibi, fechado ya en 1948.

¹³ <http://carmenperujo.com.es/curriculum.html>.

¹⁴ Sobre la iglesia citada, ver: <http://www.parroquiasanjosecaceres.es/index.php/la-parroquia/historia>. En su interior incluye nuevas esculturas de Sánchez: San José con el Niño, la Virgen María sedente y un gran Cristo Redentor presidiendo el presbiterio.



Figura 10. Venancio Blanco. San José y el Niño en Conquista del Guadiana. Relieve exterior de la iglesia de Gargáligas.

La presencia del salmantino Venancio Blanco (1923) enriquece este panorama. Es también uno de los máximos representantes de la escultura religiosa española, obteniendo un gran reconocimiento ya desde los años sesenta¹⁵. Una sorpresa fue encontrarnos una pieza suya firmada en Conquista del Guadiana, que complementa el gran altorrelieve que configuró para la iglesia de Rincón del Obispo en Cáceres. No es una obra de pared, sino de menor formato (120 cm) y con una técnica de talla en madera más tradicional, pero sigue teniendo una gran calidad. Está firmada por el artista y presenta algunas notas llamativas, como el gran tamaño de manos y pies, habitual en el escultor; la mano derecha, de raíz miguelangelesca, y las facciones de Jesús, comunes a la obra cacereña citada y afín también a los modos de José Luis Sánchez en estos años. El propio Venancio Blanco, a través de su Fundación, nos aporta que esta talla estuvo ubicada inicialmente en el Convento de las Carboneras del Corpus Christi de Madrid, sin que nos conste el motivo del traslado a la iglesia de Conquista del Guadiana.

Quizá Venancio Blanco podría ser también el autor de un altorrelieve de gran tamaño situado ahora en el exterior de la iglesia de Gargáligas, aunque en este caso no recuerda con seguridad su autoría. Bajo la cruz y una espadaña con 4 campanas, se representa a la Virgen María coronada por ángeles. La semejanza con su relieve para Rincón del Obispo se aprecia en la complexión de los ángeles, cuyas túnicas se pliegan de forma muy angulosa. Por su altura no hemos podido confirmar el material, pero suponemos que es de cemento. La compartimentación es muy geométrica, con pliegues quebrados e incisiones sutiles repartidas por diversas zonas de las túnicas. La Virgen María, con su rostro sintético y ovalado, acusa desproporciones en los brazos y en su tercio inferior, aunque el efecto se aminora en su contemplación desde el suelo. El resultado final es simétrico y rítmico, y ofrece una solución poco habitual en esta zona.

Y cerramos el bloque escultórico con las aportaciones de un escultor muy peculiar, que rompe cánones por técnica y estilo. El gallego Antonio Faílde Gago (1907-1979) colaboró con el INC a través del contacto con el Jefe del Servicio de Arquitectura, José Tamés. Para Extremadura labró algunas piezas situadas en exteriores, como la Virgen con el Niño de Barquilla de Pinares y un San Isidro Labrador en Santa María de las

¹⁵ Ver, entre otros textos, el catálogo de la exposición antológica sobre el mismo que organizó la Fundación Cultural MAPFRE Vida en Madrid en 1992. Desde su Fundación nos comentan que, a pesar de los años y algunos problemas de vista, sigue trabajando a diario, porque “sus manos tienen memoria”.



Figura 11. Antonio Faílde. Esculturas en Conquista del Guadiana, Yelves y Torrefresneda.

Lomas, ambos en el Valle del Tiétar.¹⁶ En la zona de Vegas Altas hemos localizado otro San Isidro ante la iglesia de Conquista del Guadiana; y en el mismo templo y Yelbes sendas escenas del Bautismo de Jesús. La segunda está firmada, pero ambas son claramente identificables por su canon corto, formas redondeadas y un tanto ingenuistas, condicionadas además porque el granito no permite demasiadas audacias en el detalle. Al conjunto hay que añadir un crucero en la plaza que se abre ante la iglesia de Torrefresneda. Es una pieza original, que incorpora santos en el fuste y un capitel, rematados por Cristo crucificado y la Virgen María con el Niño en su lado opuesto, todo ello en modos neorrománicos.

Y hasta aquí la revisión de esculturas, donde hemos podido conocer firmas de renombre haciendo obras con cierto grado de modernidad. De hecho, una de nuestras aportaciones ha sido identificar la mayoría de estos artistas, tarea no siempre fácil. Una situación similar encontramos en el campo de la pintura, que pasamos a evaluar. Y es que el aspecto más significativo de esta iniciativa colonizadora, en el terreno plástico, es la presencia de un plantel de autores de calidad, y algunos de ellos militando en unas tendencias artísticas muy avanzadas.

Cabría pensar que si pudieron burlar la estética imperante en el arte del franquismo es porque estas actuaciones tenían un alcance limitado, al desarrollarse en un marco rural y algo ajeno a los grandes centros. Pero el argumento resulta engañoso, porque en realidad se encuadran en un intenso debate, que a lo largo de los años cincuenta se produjo en los círculos artísticos e intelectuales españoles. El debate se centraba en el “arte nuevo”, pero también en la admisión o no de propuestas de arte innovador o incluso abstracto en el ámbito religioso.

Algunas publicaciones son significativas en ese sentido. En los salones del Ateneo de Madrid se celebra en 1958 la exposición “Continuidad en el arte sacro”, una interesante muestra que comparaba obras tradicionales de carácter expresivo con otras contemporáneas. Así, el catálogo incluye desde el Pantocrátor románico del siglo XII en el Ábside de San Vicente de Tahull, a un impresionante Cristo español de 1526

¹⁶ De su trayectoria y sus aportaciones nos hemos ocupado en CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN de HUERTA, M., “Arquitectura y arte...”, *opus cit.*, p. 47. Ver también TRABAZO, L., A. *Faílde*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972; y CARBALLO-CALERO RAMOS, M. V., *Antonio Faílde*, Orense, Diputación Provincial, 1986.



Figura 12. Portadas de los libros *Continuidad en el arte sacro* y *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*.

que se venera en la Catedral de Perpiñán. Las imágenes servían para mostrar que había alternativas estéticas dentro de la tradición, y que, en consecuencia, los autores actuales podían también expresarse con su propio lenguaje, utilizando como ejemplos piezas, entre otros, de Labra, Farreras, Mampaso, Vaquero Turcios, Vento, Saumells o Amadeo Gabino¹⁷.

En la misma línea, con un discurso teórico más completo, se sitúa el libro: “Liturgia, Pastoral, Arte Sacro”, escrito el mismo año por Fray José Manuel de Aguilar. El padre Aguilar se encontraba a la cabeza del “Movimiento Arte Sacro”, y en su texto justificaba desde el punto de vista normativo y teórico la pertinencia de asumir propuestas innovadoras dentro del arte religioso, o, como resume el título de uno de sus capítulos, “una prudente aceptación de lo nuevo”. En sus palabras establece que debe haber normas de fidelidad rigurosa a la doctrina, pero al tiempo respeta: “la exigencia de individualismo o libertad en la elección de los medios plásticos de expresión, con arreglo a la sensibilidad estética de cada tiempo. Todos los medios plásticos serán buenos si sirven al fin, con variedad de matices y de ambientación”¹⁸.

La verdad es que estas premisas parecen escritas para manifestaciones como las que estudiamos. Y lo llamativo es que, ya en los años cincuenta, estaban adelantándose a las normas más generalizadas de modernización que surgieron en los sesenta a partir del Concilio Vaticano II. Pero a este marco en España hay que añadir también nombres concretos, como el de José Luis Fernández del Amo (1914-1995), arquitecto vinculado al Instituto Nacional de Colonización, pero que sumaba a esta condición el cargo de Director del Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid¹⁹. Su apertura de criterios y un concepto integrador de las distintas manifestaciones artísticas propiciaron encargos a este colectivo de artistas jóvenes, que tuvieron cierto margen para introducir innovaciones en el diseño de las obras.

¹⁷ VV. AA., *Continuidad en el arte sacro*, Madrid, Dirección General de Información, con el Ateneo de Madrid, Instituto Nacional de Colonización y Movimiento Arte Sacro, 1958.

¹⁸ AGUILAR, F. J. M., *Liturgia, Pastoral, Arte Sacro*, Madrid, Movimiento Arte Sacro, 1958.

¹⁹ VV. AA., *Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1982*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Cultura, 1983; FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., *Palabra y obra. Escritos reunidos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995; CENTELLAS SOLER, M., *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

Incluso las mujeres tuvieron cabida en este entorno. La pintora Justa Pagés (Madrid, 1917-?) fue la encargada del retablo original para la iglesia de Gargáligas²⁰. Lamentablemente se ha perdido, pero lo conocemos por una fotografía del Centro de Estudios Agrarios de Mérida y las facilitadas por matrimonios del pueblo durante su boda. Iba montado sobre una sencilla estructura de hierro y mostraba, bajo la imagen escultórica de la Virgen de Guadalupe, una tabla con dos querubines, y en los laterales, con mayor formato, ángeles orantes proyectados en perspectiva y con los brazos alzados hacia la Virgen. Su morfología, aunque muy dinámica, presenta un tratamiento algo más académico que el resto de artistas, y es común a los retablos más complejos pintados por ella para Novelda, Sagrajas y Valdelacalzada.



Figura 13. Iglesia de Gargáligas. Retablo original de Justa Pagés.

En unos parámetros más personales se encuadra el retablo de la iglesia de Palazuelo, obra del pintor granadino Antonio Rodríguez Valdivieso (1918-2000), a quien conocemos en Extremadura como autor del mural para la fachada de Vegaviana, iglesia construida por Fernández del Amo. Es un artista interesante, que formó

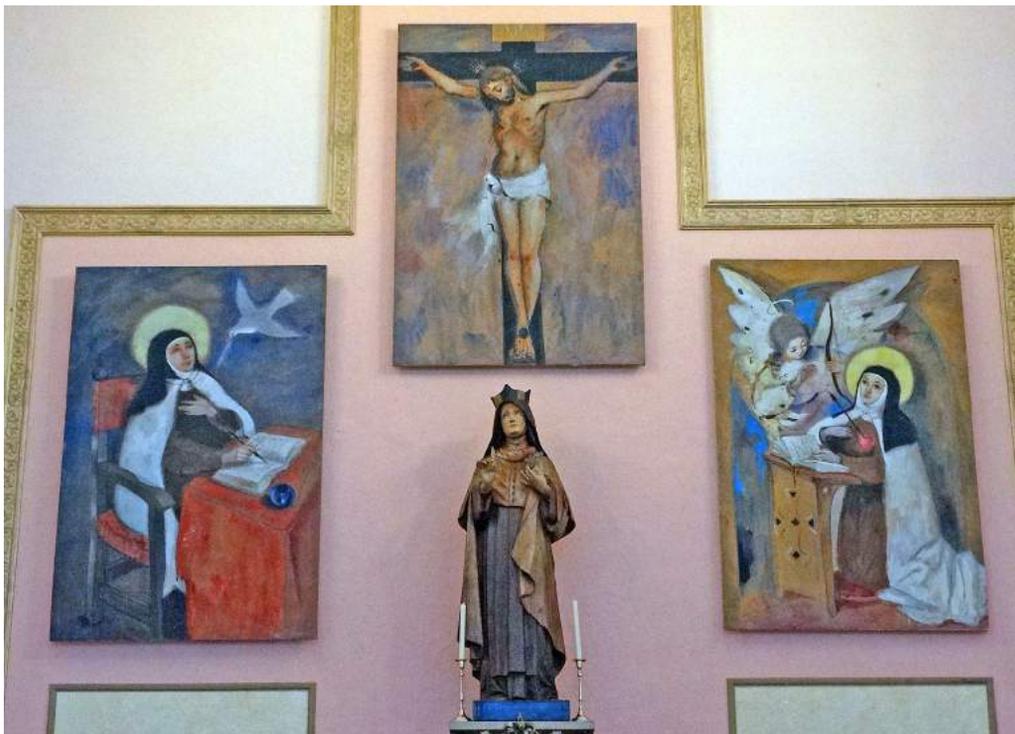


Figura 14. Antonio Rodríguez Valdivieso. Iglesia de Palazuelo.

²⁰ Su trayectoria no es muy conocida. Participó en la I Bienal Hispanoamericana de 1951 y obtuvo Tercera Medalla en la Nacional de 1952, con buenas críticas de Bernardino de Pantorba. Fue compañera del ingeniero rumano Pedro Sorici, al que conoció en Valdelacalzada.

parte de la Escuela de Madrid, y cuyo estilo evolucionó desde el realismo hacia formas más líricas, tenues y difusas. Esa factura abocetada y de formas casi evanescentes, próximas al efecto del pastel, se reconoce en las dos escenas de Teresa de Jesús que flanquean la imagen del Crucificado y una talla en madera. En la primera de ellas vemos a la santa abulense recibiendo la inspiración del Espíritu Santo mientras escribe. La segunda es la escena de la transverberación, incluida en *El libro de la vida* (cap. 29,13); es el sugestivo pasaje en que describe cómo la flecha de un ángel penetra su corazón llenándola de dolor y amor divino. Esta última obra destaca por la sutileza y transparencias de la pincelada en la figura angélica, combinada con trazos dibujísticos.

Preside el muro un Cristo en la cruz, con la sangre manando por el costado. Su concepción es muy personal, y aparece envuelto por un fondo informalista con manchas indefinidas, puramente abstracto. Este hecho es toda una novedad y una apuesta valiente para el contexto en que nos encontramos. El conjunto pictórico de la iglesia se completa con un cuarto cuadro, dispuesto en la nave, en el que el Niño Jesús, aureolado y con túnica blanca, abre sus brazos en el claustro de un convento de carmelitas descalzas, que transitan al fondo. Las mismas calidades abocetadas se complementan ahora con una mayor atención al marco arquitectónico.

Cabe entender como un error la atribución a Julio Antonio que incluye la ficha del INC conservada en el MAGRAMA, pero sí es válida para el cuadro que conserva su capilla bautismal, con 2 m de altura. Julio Antonio Ortiz (1921-1998) contribuyó con otras obras al patrimonio del INC durante los años sesenta. Para Pueblonuevo de Miramontes y Barquilla de Pinares pintó sendos cuadros de gran formato representando a San Pedro de Alcántara y San Miguel Arcángel. Pero nos interesa más recordar su Bautismo para la iglesia cacereña de San Gil, pues su factura es idéntica a la que nos ocupa. Cabe pensar en una realización casi en serie, con un peculiar estilo en el que el dibujo sencillo siluetea las figuras con nitidez, mientras el color, muy planista, se aplica con un pigmento granuloso²¹.



Figura 15. Manuel Hernández Mompó. Bautismo, Retablo y Altar de Zurbarán.

Una línea más interesante vemos en Manuel Hernández Mompó (Valencia, 1927-Madrid, 1992), activo colaborador de Fernández del Amo en las iglesias del INC. Aunque, como en otros casos, su trayectoria posterior discurrió por la abstracción, hasta 11 creaciones hizo para este ámbito dentro de una figuración muy personal. Conocíamos en Extremadura su intervención en Pueblonuevo de Miramontes, donde dispuso un amplio y colorista mosaico para la fachada. Esta interesante obra se completaba con un Bautismo de Cristo en el interior, cuyo formato puede parangonarse al que ahora nos ocupa. El Bautismo de la

²¹ El Bautismo citado se reproduce en BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., "Arte religioso...", *opus cit.*, p. 307. Para los otros cuadros de Julio Antonio, ver CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN de HUERTA, M., "Arquitectura y arte...", *opus cit.*, pp. 49-50.

iglesia de Zurbarán comparte la disposición vertical, con las tres imágenes (Cristo, San Juan y el Espíritu Santo) en similar postura; pero modifica el entorno y sobre todo el color, más intenso y delimitado por unos contornos más duros en las figuras, aunque el fondo del cielo esté muy abocetado²².

El retablo mayor, sin embargo, es más afín a las suaves calidades de la obra cacereña. Está realizado con grandes trazos y funciona mejor al contemplarse a cierta distancia. Todo parece flotar en un ambiente indefinido, sin referencias concretas, compartimentado por manchas de color en diversas gamas pastel, propiciando un cierto ambiente de irrealidad. Son tres tablas que representan en el centro a la Sagrada Familia y en los lados la Anunciación y la aparición del Ángel a San José, conformando un completo ciclo pictórico sostenido por un armazón de hierro.

Ante él, la mesa de altar tiene un cuerpo de madera revestido por un mosaico que ocupa incluso la parte posterior y los laterales, con un ave y sencillos motivos vegetales. Las teselas tienen distinto grosor, aunque en general son pequeñas, y se disponen en dos planos. En el frente se recrea una peculiar Natividad, con la mula y el buey en un lateral y un grupo de aves blancas sobrevolando la escena; el Niño Jesús, sin sus padres, se dispone en un geométrico pesebre y se acompaña por elementos tan singulares como una zambomba.

El también valenciano José Vento (1925-2005) es autor del retablo de la iglesia de Entrerriós, el genuino pueblo diseñado por el arquitecto Alejandro de la Sota, que aunque se encuentra en la ribera sur del Guadiana, pertenece a la zona de Vegas Altas y por ello lo incluimos. En su trayectoria artística Vento pasó por diversas etapas, pero es la figuración expresiva la que enmarca este retablo sobre estructura de hierro que incluye cuatro tablas con las imágenes de los Evangelistas. Utiliza un trazo empastado y acumulativo, con ricas texturas, pero al tiempo con cierta evanescencia y fondos casi informalistas²³.

Si bien estos son pintores de gran nivel, aún más llamativa es la identificación en la zona de dos componentes del Grupo *El Paso*. El primero, Manuel Rivera (Granada, 1927-Madrid, 1995), es uno de los principales representantes de nuestra vanguardia. Acabamos de publicar un artículo en el que se refleja cómo antes de alcanzar proyección internacional con sus telas metálicas de carácter abstracto, Manuel Rivera realizó 16 murales y series de cuadros para el Instituto Nacional de Colonización, con cierto protagonismo del ámbito extremeño, que abarca un tercio de ellos²⁴.



Figura 16. Manuel Rivera. Retablo de Ruecas.

²² CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN de HUERTA, M., "Arquitectura y arte...", *opus cit.*, p. 50.

²³ Reprodujimos un detalle en LOZANO BARTOLOZZI, M. M. y BAZÁN DE HUERTA, M., "Las artes plásticas. Un arte para la Liturgia", en *Pueblos de colonización en Extremadura*, Mérida, Junta de Extremadura, 2010, p. 305. En las más conocidas monografías sobre el artista no se recogen sus obras para el INC: MORENO GALVÁN, J. M., *El pintor José Vento*, Madrid, Ateneo, 1958; MON, F., *Vento*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974; VENTO VILLATE, I., *José Vento Ruiz, 1925-2005. La aventura de pintar*, Valencia, Institució Alfons El Magnanim, 2009.

²⁴ BAZÁN DE HUERTA, M., "Rivera antes de Rivera. Los trabajos pictóricos de Manuel Rivera para el Instituto Nacional de Colonización", *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, 9, abril 2016, pp. 61-90.

El retablo de la iglesia de Rucas consta de cuatro grandes lienzos entre los que destaca el Inmaculado Corazón de María, cuya faz refleja los grandes ojos y facciones triangulares hacia la barbilla que caracterizan el estilo de Rivera en este primer momento, en conexión con artistas como Farreras, José María de Labra o Carlos Pascual de Lara. La Virgen se muestra en un espacio ilusorio, con manchas de colores neutros y armonizados que se delimitan por líneas blancas para generar una composición fragmentada y original. La geometría se aplica también al resto de los cuadros, configurando por su grado de abstracción una de las apuestas más atrevidas y personales en esta zona. En la parte inferior completa el retablo la escena de Las Bodas de Caná, articulada a modo de friso, con dos planos en profundidad. En ella se percibe la influencia del fresco de Giotto con el mismo tema en la Capilla Scrovegni de Padua, prueba del interés de Rivera por este pintor, aunque está resuelto desde una óptica personal.



Figura 17. Pinturas en la iglesia de Obando.

Ya publicado el artículo sobre la producción de Rivera para el INC, y fruto de una nueva etapa de investigación en la zona, creemos que al conjunto puede sumarse un nuevo ejemplo que completaría sus obras para Rucas, San Rafael y San Francisco de Olivenza, Pueblonuevo del Guadiana y el desaparecido cuadro para La Bazana.

Las fichas del INC no revelan datos sobre el autor del conjunto pictórico que alberga la iglesia de Obando. Aunque en algunos elementos percibamos estilos distintos, hay suficientes afinidades como para pensar que Manuel Rivera sea también su autor. Y es un ciclo amplio, basado en la vida de San Agustín y plasmado en seis lienzos enmarcados sobre bastidor. Formaban un retablo, pero fueron separados hace unos años, repartiéndose por la nave y perdiendo con ello una entidad que debería intentarse recuperar²⁵. Tan sólo dos grupos de ángeles permanecen en el presbiterio, arrodillados y orantes ante la talla del titular; sus alas son más redondeadas y uniformes que en otras versiones de Rivera, pero sí coinciden en los rostros y el tratamiento de las túnicas. La escultura moderna sustituye al cuadro original, donde el santo, con la indumentaria de obispo de Hipona y el libro que lo acredita como Doctor de la Iglesia, aparece sedente y aureolado, casi flotante; se acompaña por el sol y la luna, que fueron utilizados por San Agustín como símbolo para establecer la relación prefigurativa de los dos testamentos. Otro lienzo con una cruz central ostenta en sus ángulos los símbolos del Tetramorfos, con un estilo lineal y decorativo muy singular. Las dos escenas restantes muestran momentos de la vida de San Agustín, enmarcadas en sencillas y simétricas arquitecturas

²⁵ No hemos podido localizar fotografías originales del montaje en la iglesia, aunque cabe pensar que las pinturas estarían dispuestas en dos registros con San Agustín y el Tetramorfos en la calle central.

con suelos en perspectiva. En la primera viste hábito y está junto a su madre Santa Mónica²⁶. La segunda lo muestra en su faceta docente, rodeado por discípulos, ya que impartió clases de retórica y oratoria en Tagaste, Roma y Milán. De nuevo la filiación con la estética del primer renacimiento cobra relevancia.

El conjunto de la iglesia de Obando, ya de forma independiente, se completa con el Bautismo de Cristo. Las figuras se disponen en tres cuartos y a distinto nivel en altura, bajo la presencia del Espíritu Santo. Las actitudes serenas y recogidas, con los habituales ojos cerrados, responden a modos de Rivera, aquí con un estilo más preciso en los detalles y la anatomía²⁷.



Figura 18. Antonio Suárez. Iglesia de Valdivia. Presbiterio, arco toral y Bautismo de Cristo.

El segundo componente de *El Paso* es el asturiano Antonio Suárez (Gijón, 1923-Madrid, 2013), también conocido internacionalmente por su presencia en las más importantes bienales entre 1957 y 1967. Es además un buen ejemplo del carácter multidisciplinar que tienen muchos de estos autores, pues trabajan con diversas técnicas. Suárez colaboró de forma asidua con el INC creando obras que a veces lindaban con la abstracción y que se adaptan bien al marco arquitectónico²⁸.

La iglesia de Valdivia es un proyecto de decoración global, en el que Suárez interviene tanto en el exterior como el interior, firmando las distintas obras. Sobre el dintel de la portada un conjunto de ángeles músicos y orantes honran a la Virgen de Guadalupe, pintados sobre azulejos cerámicos y un tanto desvaídos por el paso del tiempo.

En el presbiterio otro amplio grupo de 9 ángeles, junto al apostolado completo, coronan y adoran de nuevo a la patrona extremeña, en este caso una talla escultórica. Están pintados al fresco sobre el muro, con trazo dibujístico y tonos pastel en una composición perfectamente equilibrada que se distribuye en varios registros. Los apóstoles ocupan la zona inferior, en sendos grupos que flanquean el sagrario y la Virgen, tratados con un cierto isomorfismo. El conjunto se firma en 1957²⁹.

²⁶ Sus facciones son equivalentes a las que encontramos en las figuras femeninas del mural de la iglesia gaditana de José Antonio-Majarromaque. Así mismo, las del Santo muestran paralelismos con otros murales del artista granadino.

²⁷ También con posterioridad a la publicación del citado artículo sobre las obras de Manuel Rivera para el INC hemos tenido información sobre otros dos trabajos del granadino en dicho contexto. El primero es un apostolado en la iglesia de San Miguel del poblado gaditano de Estella del Marqués. Son 6 lienzos en que los protagonistas se presentan por parejas, identificados por sus nombres, en colores cálidos y con pliegues compartimentados y angulosos. El segundo un lienzo de gran formato con la Canonización de Pío X en la iglesia de Revilla. Ver LÓPEZ GONZÁLEZ, R. y TORIBIO RUIZ, R. M., *La Arquitectura del Siglo XX en Jerez. 85 obras singulares*, Jerez de la Frontera, La Luna Nueva, 2012, pp. 142-143; e ÍDEM, *Un patrimonio desconocido. Los Pueblos de Colonización de Jerez*, Cádiz, Universidad, 2017, pp. 64-68. <http://hdl.handle.net/10498/19357>.

²⁸ Conviene consultar, en este sentido, el estudio de GAGO, A., *El arte de Antonio Suárez aplicado a la arquitectura*, Oviedo, Ayuntamiento de Gijón y Museo de Bellas artes de Asturias, 2009.

²⁹ En la ficha del INC se adjudica a un tal Pujol. Y la firma se transcribe de forma errónea (Jual rpl) en LÓPEZ Y LÓPEZ, T., "Las parroquias pacenses del Plan Badajoz. Apuntes para la historia de la Archidiócesis de Mérida-Badajoz", *Separata de los XXVII Coloquios Históricos de Extremadura*, Cáceres, 2001, Fasc. 6, p. 268.

Un elemento insólito son las cinco pinturas murales colocadas en hornacinas sobre el arco toral. La adaptación al marco genera estos espacios en forma de cuña, que acogen al Cordero Pascual en el centro, y a los lados los símbolos del Tetramorfos: el ángel de San Mateo; el toro alado de San Lucas; el león de San Marcos y el águila de San Juan. Con apuntes rápidos y una clara tendencia a la fragmentación geométrica y lineal, estos motivos completan un ciclo pictórico que marca además una llamativa separación entre nave y presbiterio.

Pero todavía hay que consignar en Valdivia otro mural al fresco, firmado en 1956, y que rompe con las representaciones habituales en los baptisterios. Aquí la escena ocupa toda una pared, con figuras de gran formato en disposición simétrica y al mismo nivel. Se sitúa bajo la paloma y unos ángeles, y ante un paisaje muy sintético, con un estilo abocetado inconfundible, de trazos ágiles y sumarios. Aunque el color se conserva de forma más intensa, algunos roces y pérdidas aconsejan restaurar la obra.



Figura 19. Antonio Suárez. Vivares. Vía Crucis en mosaico.

Comentábamos antes que Suárez diversifica sus técnicas. Y uno de los elementos más originales en esta zona es el Vía Crucis que realiza para la iglesia de Vivares. Aporta aquí la técnica del mosaico, con teselas de piedra distribuidas sobre un soporte empastado. A diferencia de su Vía Crucis para Vegaviana, cuyas escenas tenían un carácter sintético, pero narrativo, aquí la apuesta es mucho más original. Suárez adopta formas simbólicas, con elementos aislados que encarnan de forma propia momentos de la pasión. Su estética es casi cubista y aporta un repertorio muy variado de soluciones, distribuyendo cruces y objetos en planos muy dinámicos.

De todas formas el mosaico es un medio que en el INC aparece de manera ocasional, pues su factura es muy laboriosa. Por el contrario, la decoración cerámica está más extendida, ocupando fachadas e interiores. Uno de los campos donde más se manifiesta es precisamente en los Vía Crucis, cuya inclusión era obligatoria en el repertorio iconográfico de estas iglesias. Las 14 estaciones de la pasión se plasman según un programa riguroso, perfectamente tipificado, que empieza por Jesús ante Pilatos y acaba con el Santo Entierro.

En este campo también encontramos autores notables. Es el caso de Julián Gil (Logroño, 1939), militante en la abstracción geométrica española. Como en otras ocasiones, su línea más reconocible está bastante alejada de las obras que encontramos en Colonización. En estos encargos hubo de adaptarse a un lenguaje figurativo, pero entendido desde



Figura 20. Julián Gil. Escenas del Vía Crucis en Pizarro y Torrefresneda.

una óptica peculiar. El ubicado en Pizarro (con un par de escenas mal montadas), sigue la fórmula de Valdencín, en el Valle del Alagón, que ya hemos dado a conocer. Pero la versión para Torrefresneda es algo distinta. Mantiene algunos rasgos comunes, como la soltura de la pincelada, en algunas zonas diluida, mientras en otras el color reacciona a la cocción para generar texturas granuladas. Resulta llamativo cómo distancia el punto de vista, de manera que lo que en Pizarro son rostros o bustos aquí son medias figuras o casi completas; también con una mayor atención al detalle.

Algo menos original, aunque también interesante, es el diseño que populariza el artista murciano Antonio Hernández Carpe (Espinardo, Murcia, 1923-Madrid, 1977). Carpe contó ya con una revisión crítica de su obra a mediados de los setenta; pero su trayectoria fue recuperada por una gran exposición y catálogo en 1990³⁰. Esta segunda publicación mostraba su posterior deriva hacia una suerte de puntillismo minucioso que se aparta de la fragmentación geométrica en grandes planos que dominaba los años cincuenta y sesenta³¹. Su Vía Crucis, pintado pieza a pieza, pero producido casi en serie, es uno de los más extendidos entre las iglesias del INC y lo encontramos en numerosos templos extremeños y también en otras comunidades. En las Vegas Altas del Guadiana ocupa las naves de Yelbes, Alonso de Ojeda y Hernán Cortés³². A partir de un trazo suelto y entre enmarques geométricos, con la presencia constante de la cruz, las sencillas figuras cumplen de forma eficaz su labor difusora.



Figura 21. Antonio Hernández Carpe. Escena del Vía Crucis en Hernán Cortés y Bautismo de Cristo en Vegas Altas.

Otro de los motivos más repetidos en las cerámicas de Carpe es la escena del Bautismo de Cristo por San Juan, también obligatoria en todas las iglesias para ser situada junto a la pila bautismal. En paralelo a las esculturas de Teresa Eguílbar, su modelo es también frecuente. Estas obras son más ricas iconográficamente que el Vía Crucis, incorporando un intenso color, elementos naturales y una compartimentación geométrica por zonas envolventes que es propia del artista. Los de Vegas Altas y Los Guadalperales son de los más completos, con una gran fragmentación y fuerte presencia de los enmarques vegetales.

³⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, G., *Carpe*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974. VV. AA., *Carpe 1923-1977. Exposición Antológica*, Murcia, Comunidad Autónoma de Murcia-Ministerio de Cultura, 1990.

³¹ Resulta significativo que, a pesar del peso relevante que tuvo en su trayectoria la extensa colaboración con el INC, prácticamente no se cita este hecho en su biografía artística.

³² Como en el caso de Julián Gil en Pizarro, en Hernán Cortés también una de las estaciones tiene dos azulejos mal montados. Circunstancia solucionable, pero que si no se ha cambiado igual es porque ni siquiera se ha detectado.

Al igual que en otras iglesias extremeñas como La Moheda, Rincón del Obispo o San Francisco de Olivenza, Carpe también instaló murales cerámicos en exteriores, y es lamentable lo acaecido con el de Yelbes, bastante afín al último ejemplo. En el pórtico de entrada a la iglesia dispuso en simetría sendos ángeles con árboles y aves muy dinámicas; pero la progresiva rotura y pérdida de piezas en la parte inferior llevó a sustituirlos por azulejos geométricos convencionales, colocándose además de forma aleatoria los fragmentos sobrantes, dando lugar a una extraña e incoherente solución.



Figura 22. Parte del mural cerámico de San Isidro en la iglesia de Vegas Altas.

Desconocemos con certeza el autor del enorme mural cerámico que preside el presbiterio de Vegas Altas. En la ficha del INC hay una cita a Carpe, aunque podría referirse tan solo al Bautismo y estilísticamente no coincide con los rasgos habituales en el murciano, si bien podría haber adecuado la factura para rememorar los grabados antiguos. Y es que las figuras utilizan mucho el sombreado lineal y consiguen ese efecto también por las actitudes de los personajes. Aunque la apariencia sea sencilla, son en realidad escenas complejas, que muestran las figuras en negro y en azul precisas descripciones arquitectónicas o naturalistas. En 18 episodios se expone la vida de San Isidro Labrador, sustentados por versos de rima consonante y con una adecuada relación entre texto e imagen. Es un completo ciclo, con pleno sentido en este ámbito rural, pero que supone una excepción en las iglesias del INC.

A la técnica cerámica hay que añadir el frente de altar de la iglesia de Entreríos, que incluye, entre cruces, las letras Alfa y Omega y el Cordero Pascual. La iconografía es tradicional, pero no así su resolución plástica, que es muy valiente y atrevida en su cromatismo y los singulares efectos de relieve. Aunque sin refrendo documental, pensamos que su autor es Miguel Hernando, responsable también de los Via Crucis de Valdeboíto y Brovales.

Tras el mosaico y la cerámica, nos quedan por abordar otras manifestaciones artísticas, sobre todo las vidrieras, pero antes hemos de comentar una licencia metodológica. Entre los nombres propios que destacan en esta zona de las Vegas Altas del Guadiana figura el del artista alicantino Arcadio Blasco

Pastor (1928-2013). Aunque fue un artista crítico con la situación del régimen franquista, colaboró con intensidad con el Instituto Nacional de Colonización durante unos 10 años entre 1955 y 1965 y tiene una amplia presencia en Extremadura. Es el más prolífico en nuestra zona. Sólo su presencia podría haber ocupado todo este capítulo; pero apenas vamos a citar sus actuaciones, ya que junto a Miguel Centellas acabamos de publicar un artículo sobre los trabajos de Blasco en la región, en el que se analizan de forma pormenorizada algunas de las creaciones que abarca el presente estudio³³. Al encontrarse en una revista online y de fácil acceso, remitimos al citado texto para completar estas referencias.

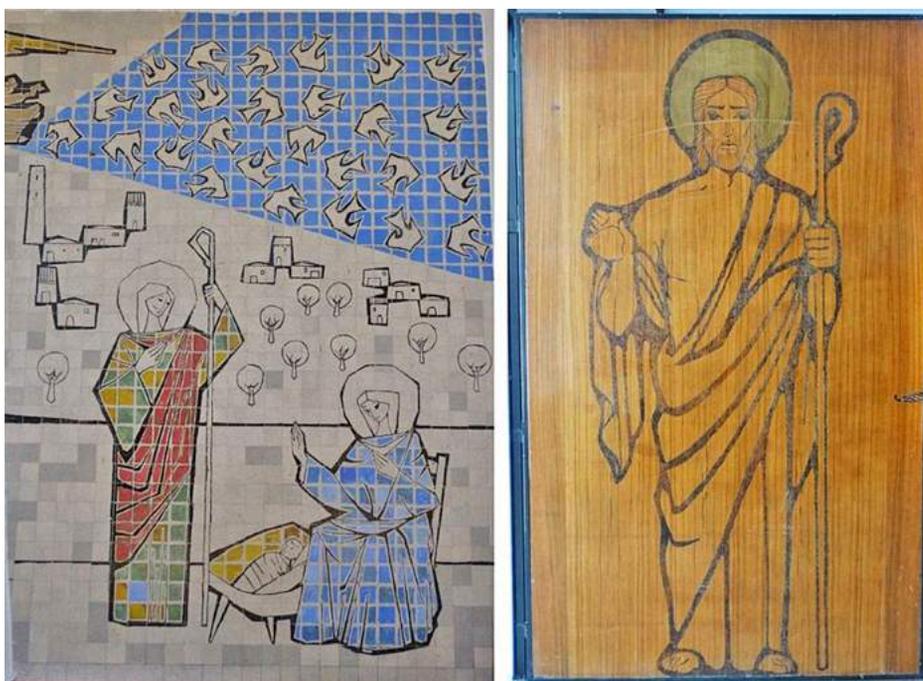


Figura 23. Arcadio Blasco. Mural cerámico de Los Guadalperales y pirograbado en Puebla de Alcollarín.

Para hacerse una idea de su aportación consignamos al menos sus trabajos. Destacan las iglesias de Los Guadalperales y Puebla de Alcollarín, en las que su intervención es casi integral, pues abarca hasta tres técnicas distintas, revelando la versatilidad del artista.

Blasco fue un gran ceramista y ha contribuido sustancialmente a modernizar este medio. Las dos iglesias citadas cuentan con grandes murales exteriores. En el primer caso con la Anunciación y la Natividad; en el segundo con un completo programa iconográfico que incluye 6 escenas acompañadas por los símbolos de los Evangelistas y elementos decorativos, a los que hay que sumar en el interior otro mural con el Bautismo de Cristo. Los textos de la Anunciación entre figuras de ángeles protagonizan dos paneles externos en terracota sin vidriar en la iglesia de Zurbarán.

Una de las grandes novedades, ya que aparece solo en tierras extremeñas, es la incorporación de la técnica del pirograbado; Blasco es el único artista que la aplica en el ámbito del INC. Aparte de la iglesia de Tiétar en Cáceres y La Bazana, al sur de Badajoz, desarrolla en nuestra zona paneles pirograbados sobre madera en Los Guadalperales y Puebla de Alcollarín, con escenas de San Fulgencio y San Juan Bautista, a las que incluso se añaden apliques vítreos.

³³ BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., "La obra artística de Arcadio Blasco en Extremadura (1955-1970)", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 15, 2016, pp. 280-298. <http://revpubli.unileon.es/index.php/dearte/article/view/3691/3666>.

Su trabajo en la vidriera es el más intenso³⁴, y también uno de los más innovadores. Los formatos varían y se adaptan a las diferentes ubicaciones. Para el engarce de las dallas utiliza tanto el cemento como el plomo. En el primer grupo destaca la gran vidriera del coro (48 piezas) en Los Guadalperales, con el Tetramorfos en torno a una cruz, dominando sobre los motivos que iluminan la nave. El templo de Zurbarán es uno de los más atrevidos, por cuanto el diseño de sus vitrales es puramente abstracto, con un efecto próximo al Neoplasticismo de Mondrian. También el rosetón de Hernán Cortés incorpora un geometrismo rotatorio muy singular, si bien las naves apuntan a elementos figurativos muy sintéticos. Estos motivos son similares a las vidrieras de Palazuelo y Puebla de Alcollarín, y rozan de nuevo la abstracción en la iglesia de Obando, con una interesante transición cromática. La técnica del emplomado tiene su representación en El Torviscal, con un amplio programa en las naves, el coro y la capilla del Santísimo, y la peculiaridad de reforzar los engarces mediante pintura para resaltar los perfiles de las figuras³⁵.

Un caso singular lo tenemos en la iglesia de Pizarro, cuyo diseño puede deberse a Arcadio Blasco, a quien atribuye la autoría una ficha del INC, pero la resolución parece adecuarse por su estilo a Ángel Atienza. El programa iconográfico de las vidrieras de Pizarro es realmente espectacular y se adapta al retranqueo en dientes de sierra de las naves laterales³⁶, con un repertorio insólito inspirado por el antiguo testamento. Incluye a los arcángeles San Miguel y San Rafael; el paraíso terrenal; la serpiente enroscada en el manzano; el arca de Noé; la nave de la iglesia; una composición triple con el ojo divino, un crismón y unas llamas, encarnando la Trinidad; el Tetramorfos y el monte Calvario con las tres cruces. Al conjunto hay que añadir el atomizado vitral del coro, con el Cordero como elemento central; y las escenas situadas en el presbiterio, con diferentes símbolos eucarísticos en una gama cromática rica en matices.



Figura 24. Vidrieras de la iglesia de Pizarro.

Las vidrieras de Yelbes se articulan en la nave con similar disposición en muros diagonales. Destacan en ellos las vistosas recreaciones de espigas, complementadas por peces en disposición más regular. Una mano divina y la cruz completan el programa en el presbiterio, mientras la paloma del Espíritu Santo cierra el ciclo en el rosetón, con una factura similar a la de Torrefresneda. Yelbes también se debe a Ángel Atienza (Madrid, 1931), quien al frente con su hermano de la empresa "Vidrieras de Arte", abasteció de elementos decorativos a numerosas iglesias de Colonización, así como a otros edificios religiosos y civiles durante las décadas de los sesenta y setenta³⁷. Atienza, junto a Arcadio Blasco, es el otro gran protagonista en las vidrieras de la zona.

³⁴ Incluyendo la iglesia de Pizarro, serían hasta 8 las iglesias con vidrieras suyas en esta zona de las Vegas Altas del Guadiana.

³⁵ El estudio de la producción de Arcadio Blasco para el INC, esta vez con alcance nacional, lo hemos desarrollado en CENTELLAS SOLER, M. y BAZÁN DE HUERTA, M., "La obra de Arcadio Blasco en las iglesias del Instituto Nacional de Colonización, 1955-1965", en PIQUERAS MORENO, J. (Coord.) y VV. AA., *Arcadi Blasco. Art, arquitectura i memòria*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2017, pp. 34-69 y 130-184.

³⁶ Lamentablemente la realización de un falso techo, por otra parte innecesario, resta visibilidad al conjunto de vitrales.

³⁷ En el Valle del Alagón Atienza tiene también una amplia presencia y nos hemos ocupado de su trayectoria en BAZÁN DE HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M., "Arte religioso...", *opus cit.*, pp. 418-421. Ver sobre el autor: NORIEGA MONTIEL, L., Ángel Atienza, Lleida, *Lleid'Art*, 2009, edición impresa y también disponible en <http://www.youblisher.com/p/253506-ANTOLOGIA-ANGEL-ATIENZA/>. Ver <http://www.aatiienza.com/castellano/home.htm>.



Figura 25. Ángel Atienza. Nave lateral de la iglesia de Yelves.

Su nota más distintiva es la expresividad, y la lleva al extremo en la iglesia de Conquista del Guadiana. En los grandes vitrales que iluminan el altar, el canon de los ángeles se alarga hasta límites insospechados. Y en este caso hay que añadir que es la única de sus vidrieras que hemos localizado firmada y fechada en 1967, aspecto muy poco habitual en este medio.

También unas estilizadas vidrieras verticales iluminan el crucero de la iglesia de Torrefresneda, con las letras Alfa y Omega entre llamas frente a los símbolos eucarísticos en el lado del Evangelio. Funcionan muy bien en diálogo con los vanos muy apaisados del presbiterio y la nave, ocupados por motivos abstractos en diagonal.

Un último trabajo de Atienza es el realizado en Vivares. Las vidrieras recorren de forma regular la nave de la iglesia con una composición fragmentaria y abstracta, que evoluciona de los pies a la cabecera en una transición de colores fríos a cálidos de gran interés por la coherencia y solidez de la apuesta.

Con el mismo nombre de Vidrieras de Arte, como Sociedad Anónima, trabajaba otra empresa de Bilbao, creada en 1917 y con gran experiencia en este medio. Es en este caso la responsable de las vidrieras de Valdehornillo³⁸.



Figura 26. Ángel Atienza. Vidrieras verticales en Conquista del Guadiana y Torrefresneda.

³⁸ <http://vidrieras-de-arte.webnode.es/historia/>.



Figura 27. Vidrieras de Arte. Valdehornillo.

El conjunto rompe algunos de los moldes habituales, tanto en los formatos como el diseño interior de las figuras, que tiende a una marcada compartimentación y juega con diagonales para imprimir dinamismo. Cabe reseñar el original Tetramorfos dispuesto en vanos circulares.

Por un momento hay que recuperar en este tramo final la figura de Antonio Hernández Carpe, ya citado, porque es el autor de los vitrales en la iglesia de Vegas Altas. Especializado en los engarces de plomo, utiliza para este templo motivos cruciformes que alterna con otros diagonales de factura abstracta y muy dinámica.

Hemos reservado para concluir el ejemplo de Casar de Miajadas, que hay que diferenciar del resto porque sus vidrieras son de fecha más tardía, incluso fuera del marco temporal de actuación del INC³⁹. Están firmadas por Ramón Casillas, quien también realizó las de Guadajira, y por su entidad conviene reseñarlas. En el coro y con un cierre superior diagonal, la imagen de la Virgen del Pilar se alza en un entorno de elementos astrales, vegetales y constructivos muy inusual. En las vidrieras horizontales de la nave se suceden los diez mandamientos, sintetizados por imágenes en medallones con un original diseño.



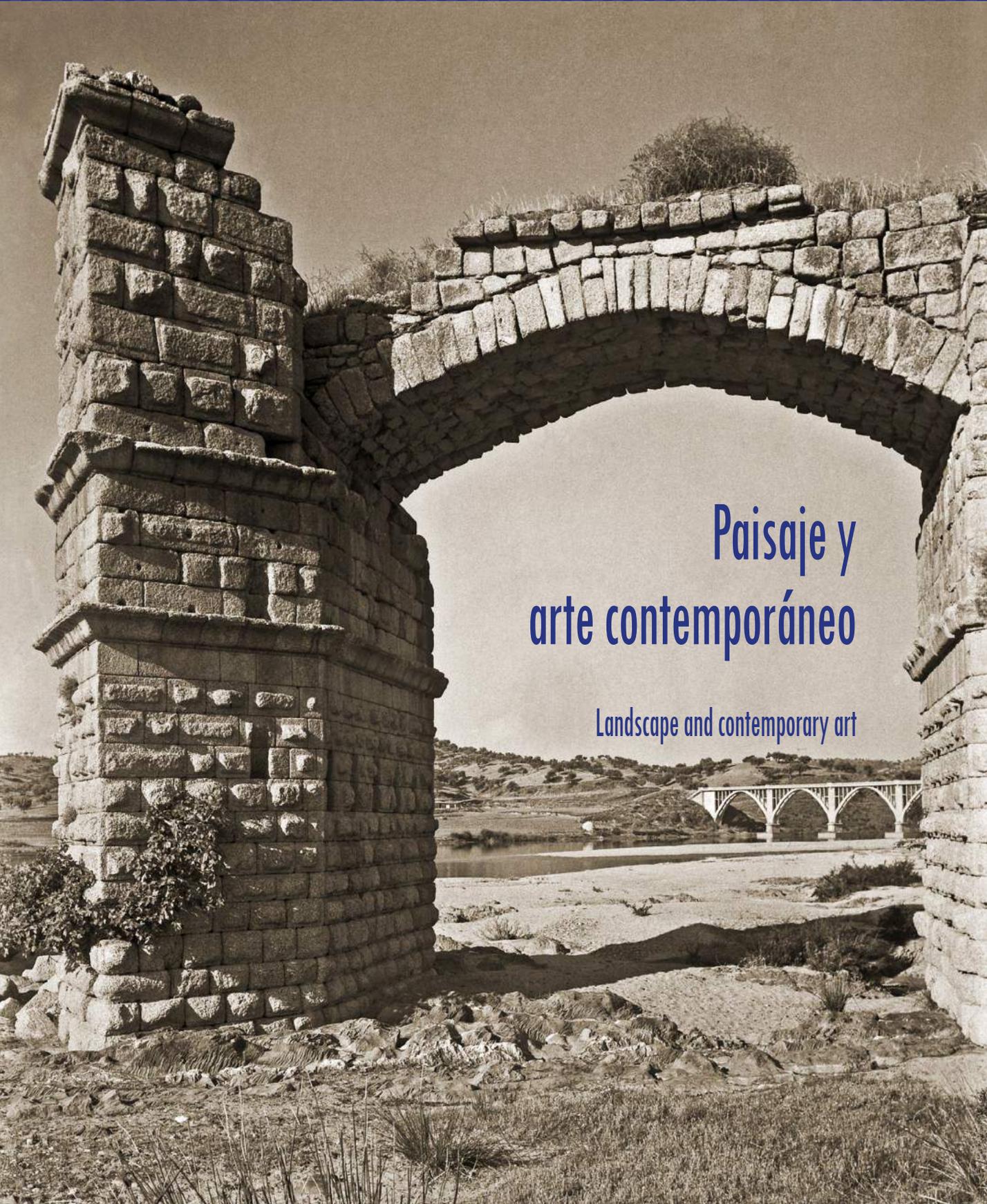
Figura 28. Casar de Miajadas. Vidrieras de Ramón Casillas con los Mandamientos.

Y hasta aquí el recorrido artístico por estas iglesias del INC, que desde el punto de vista patrimonial suponen una valiosa aportación, por la entidad de sus autores y su alto grado de modernidad, insólita en un entorno rural tan alejado de los centros artísticos relevantes⁴⁰.

³⁹ La iglesia es un proyecto de Jesús Ayuso Tejerizo, de 1962, pero en el vitral del coro aparece la fecha 83, sin que hayamos podido confirmar si su cronología es afín a las de la nave. Quedan por tanto aspectos por descubrir.

⁴⁰ Con la publicación ya en prensa hemos tenido noticia de un estudio descriptivo sobre las iglesias de la zona, firmado por el presbítero Teodoro Agustín López López, bajo el título: "Las parroquias placentinas del Plan Badajoz", del que dejamos constancia a efectos historiográficos. <http://www.chdetrujillo.com/tag/las-parroquias-placentinas-del-plan-badajoz/>.

Sección 4



Paisaje y arte contemporáneo

Landscape and contemporary art

Paisajes revisados. Visualidad, práctica performativa, místicas del agua

Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RESUMEN: Proponemos una reflexión sobre la redefinición plástica e iconográfica de los paisajes del agua desde la creación contemporánea y la cultura urbana, a partir de una doble perspectiva e invocando la pluralidad y libertad de opciones artísticas posibles en el contexto del arte moderno de finales del siglo XX y lo transcurrido del XXI. De un lado, nos interesa la mirada subjetiva de los creadores visuales sobre los paisajes del agua y/o el tratamiento particular de asuntos idiosincrásicos: la cascada, la fuente o la cortina de agua, entendidas bien como metáforas y/o temáticas por la pintura post- posmoderna y la escultura urbana, pero implicando también al ámbito performativo, la video creación y el videoclip. Es, en este último aspecto, donde las contribuciones de artistas multimedia –Bill Viola, en particular– describen y configuran una renovada “mística” del agua.

PALABRAS CLAVE: Agua; Paisaje; Pintura; Escultura; Video creación; Cultura Visual; Performatividad.

Revised landscapes. Visuality, performative practice, water mystics

ABSTRACT: We propose a reflection on the plastic and iconographic redefinition of the water landscapes from the contemporary creation and the urban culture, starting from a double perspective and invoking the plurality and freedom of possible artistic options in the context of the modern art of the late XX century and the elapsed of the XXI. On the one hand, we are interested in the subjective view of visual creators on the landscapes of water and/or the particular treatment of idiosyncratic matters: the waterfall, the fountain or the water curtain, understood as metaphors and/or thematic subjects by Post-postmodern painting and urban sculpture, but also involving the performance art, video creation and video clip. It is in this last aspect that the contributions of multimedia artists – Bill Viola, in particular – describe and configure a renewed “mystic” of water.

KEY WORDS: Water; Landscape; Painting; Sculpture; Video creation; Visual Culture; Performativity.

Ninguno de los cuatro elementos es tan fascinante y profundamente misterioso como el agua. Transparente, silenciosa, fluctuante, elusiva y con una asombrosa capacidad de absorber y hacer reverberar la luz, el agua siempre ha transmitido la impresión al ser humano de ser ella misma, también, un elemento silencioso, arcano, profundo, sumido en la complejidad de su propio mundo interior y por eso igualmente distante, enigmático e inescrutable. Sin embargo, el agua puede mostrarse no menos terrible y, desde luego, siempre presta a recuperar lo que le pertenece cuando su territorio ha sido osadamente invadido por quienes poblamos la tierra.

A lo largo de la Historia del Arte, los paisajes del agua brillan con luz propia dentro de un género¹ donde la visión/revisión de la Naturaleza ha constituido el punto de partida, una justificación o el pretexto, según se mire, para experiencias creativas mucho más allá de la pura visualidad, desde la exaltación de las pasiones, al mero ejercicio estético, el desafío compositivo y/o la conceptualización y la reflexión intelectual. Por supuesto, sin olvidar el experimentalismo que, justamente a través de los paisajes del agua impresionistas y sus antecedentes, conducirían al arte moderno. Merced al impulso prestado por las nuevas corrientes, opiniones y tendencias, los pintores se vieron incitados a convertir los parajes exteriores en laboratorio de pruebas y plataforma pictórica, en detrimento del estudio y sus luces ‘viciadas’.

Sin embargo, la percepción y estimación del paisaje ya habían vivido un auténtico revulsivo a partir del Seiscientos; sobre todo, desde el instante en el que artistas y espectadores fueron concediéndole cada vez más importancia *motu proprio*, consagrando su plena autonomía como género. Con ello, se otorgaba la pertinente dimensión estética y personalidad pictórica a un elemento del cuadro que, hasta entonces y en sentido literal, no había pasado de ser un decorado o, mejor dicho, un mero telón de fondo detrás de las figuras protagonistas sin vinculación directa aparente con ellas. Sin menoscabo de que continuase siendo entendido como un “escaparate al mundo”, en función de los consabidos imperativos académicos inherentes a la concepción del “cuadro-ventana” y el “cuadro-espejo”, también es cierto que nada volvería a ser como antes en cuanto algunos de los elementos configurantes tradicionales del paisaje fueron dotados de voz propia y cierto grado de independencia iconográfica dentro del conjunto, en el caso de la arquitectura, la atmósfera y, por supuesto, lo que aquí nos interesa: el agua.

El paisaje se configura, se diseña, se ordena, se planifica e, incluso, se improvisa. Pero también puede reescribirse, reinventarse, repensarse: revisarse, en definitiva. Invocando la pluralidad y libertad de opciones artísticas posibles en el contexto de lo moderno, nos proponemos reflexionar sobre una redefinición de los paisajes del agua desde la creación contemporánea, a partir de una triple perspectiva. Primeramente, la revisión desde lo pictórico que entraña la existencia de paisajes políticamente incorrectos. Desde ahí, nos adentramos en la capacidad transformadora del paisaje urbano mediante intervenciones artísticas donde la misma agua se convierte en cómplice de la escultura pública, a la hora de canalizar –y nunca mejor dicho– inquietudes y propuestas diversas conducentes a la configuración de un modelo de ciudad más sostenible y, en definitiva, más acogedor y gratificante para el desenvolvimiento de la actividad humana en todas y cada una de sus vertientes. Por último, nos sumergimos en auténticos paisajes virtuales donde las contribuciones de artistas multimedia –Bill Viola, en particular– describen y configuran una renovada ‘mística’ del agua, cuya hermenéutica y puesta en escena se antojan pletóricas de simbolismo y propósitos conciliadores/integradores de significados de ayer y mensajes de hoy.

Desde esta perspectiva plural, nos interesa especialmente la mirada subjetiva que los creadores visuales verifican a la hora de generar/revisar/imaginar/construir esos ‘otros’ paisajes del agua, valiéndose de los principios comunicativos y/o plásticos que siguen estando vigentes en la órbita de lo pictórico y que remiten al tratamiento particular de asuntos iconográficos tan idiosincrásicos en relación al elemento protagonista como la cascada, la fuente o la cortina de agua. Todos ellos serán entendidos y analizados, además,

¹ GARCÍA GÓMEZ, F., “Paraísos recobrados. El paisaje idílico y apacible entre el manierismo y el romanticismo”, en *Paraísos y paisajes en la Colección Carmen Thyssen. De Brueghel a Gauguin*, Málaga, Museo Carmen Thyssen, 2012, pp. 19-64.

en clave de metáforas susceptibles de cuestionarse/enriquecerse desde enfoques poliédricos abarcados por la pintura moderna y la escultura urbana, pero implicando igualmente al ámbito performativo, la videocreación, el discurso publicitario y el videoclip. Por eso mismo, somos plenamente conscientes de la existencia de un elenco de ejemplos de revisionismo paisajístico a través del agua mucho más numeroso y diverso que el aquí seleccionado, clasificado y estudiado, pero qué duda cabe que desde los planteamientos propuestos en este trabajo se abren diferentes vías de aproximación e investigación en torno al tema que irán generando sucesivas aportaciones que lo enriquezcan, completen y maticen.

REVISAR CUESTIONANDO

Una de las claves esenciales en todo posicionamiento de vanguardia es el conocimiento previo y exhaustivo de la tradición que se pretende desafiar, para transformarla, reinventarla y, a la postre, terminar vendiéndola con sus propias armas. Un excelente cauce para que el artista verifique la consecución de este objetivo es el recurso a presupuestos técnicos y procedimentales presuntamente ‘clásicos’, para que la revisión y el ejercicio cuestionador se antojen absolutamente clarividentes en su formulación, principios, expectativas y resultados. Ya sea por haber sido discutido o potenciado desde diferentes movimientos artísticos y/o por su irrefrenable impulso a recorrer el camino hacia la hibridación, santo y seña de la posmodernidad, el paisaje constituye un campo de acción determinante, por no decir clave, en los procesos dialécticos propiciados por el siglo XX a la hora de situar al artista ante una nueva encrucijada –diríase de corte poéticamente existencial– que ora le insta a levantar de cimientos otra realidad, o bien le empuja a deconstruir aquella misma que lo/nos envuelve.

No debe olvidarse en este punto el entusiasmo de la figuración posmoderna por crear imágenes, escenas, personajes, alegorías, situaciones, símbolos, espacios, enigmas... que supusieron no tanto una relectura de un bagaje heredado como una inequívoca reinención de la realidad, en su reivindicación constante de lo individual², lo vernáculo, lo autóctono, lo local... frente a lo colectivo, lo grupal, lo globalizado, lo universal... De hecho, “la destotalización del mundo moderno que exige eliminar la nostalgia del todo y la unidad”, en palabras de Vásquez Rocca, permitió verificar la desmitologización y el trasvase de los grandes relatos a las pequeñas historias³. La apuesta por el microrrelato conllevaría el ostracismo del metarrelato con la consiguiente diáspora narrativa de la que dimana el triunfo de la subjetividad y, a su vez, el cuestionamiento de cualquier conato de legitimidad con pretensión de erigirse en única, incontestable, absoluta, definitiva en suma⁴. Así las cosas, lo posmoderno no es ni vanguardia ni tradición, a las que quizás ni conoce ni entiende; convierte el yo del artista y sus vivencias en la única fuente de conocimiento, y pretende extrapolar de su percepción de la realidad (muy alejada de esa presunta ‘verdad’, que es tan compleja, amplia, diversa, ‘dispersa’ e imprevisible, cuanto atomizada y contradictoria, como la de aquellos hombres del mito de la caverna) una descripción de la realidad equiparable a la propuesta, respectivamente, por vanguardia y tradición. En este sentido, pocas temáticas como la del paisaje son, como veremos, tan susceptibles de percibirse/configurarse/ser/revisarse en definitiva –como decía aquel dicho– “según el color del cristal con que se mire”.

Asumida esta premisa, tampoco sería factible hablar ya tanto de ‘una’ Historia en mayúsculas (y como tal portadora y unitaria de la esencia humana), “como de las ‘diversas’ historias que testifican los otros tantos niveles y modos de reconstrucción del pasado en la conciencia y en la imaginación colectiva”⁵. Por tanto,

² LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 15.

³ VÁSQUEZ ROCA, A., “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 29, 2011-1 [Edición electrónica].

⁴ HABERMAS, J., *El pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990, p. 85.

⁵ VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 16.

la disolución de la Historia que deviene hacia la diseminación de las “historias” hace perder a aquella toda consistencia reconocible. Sería en este punto donde adquiere carta de naturaleza la dificultad del mundo actual a la hora de diseñar/estructurar/vertebrar/exponer un curso unitario de acontecimientos ya sea de manera literaria, filosófica, plástica o visual; un fenómeno que, por lo demás, habría sido provocado por un factor causal cierto: haber eliminado la unidad del discurso que hablaba del mismo, habida cuenta que:

“la historia contemporánea no es sólo aquella que se refiere a los años cronológicamente más próximos a nosotros, sino que es, en términos más rigurosos, la historia de la época en la cual todo, mediante el uso de los nuevos medios de comunicación, sobre todo la televisión, tiende a achatare en el plano de la contemporaneidad y de la simultaneidad, lo cual produce así una deshistorización de la experiencia”⁶.

Partiendo de la base de cómo cualquier propuesta artística quiere/aspira a ser ‘legítima’ y ‘verdadera’, es ese mismo componente el que nos permite desenmascarar la obsesión epistemológica por los fragmentos que, como no podía ser menos, fundamenta y nutre el legado posmoderno inherente a los paisajes revisados. En consecuencia, las obras artísticas aspiran a ser fenómeno concerniente al ser humano creador/receptor en toda su compleja, poliédrica y contradictoria identidad. Desde tal posicionamiento, se erigen en organizaciones imaginarias del mundo que trascienden su mera especificidad, naturaleza material y/o versatilidad conceptual repudiando, por tanto, cualquier suerte de clasificación, aislamiento y/o ‘fosilización’ que pudiera cernirse sobre ellas. Es más, al identificarse y ponerse en contacto con cuasi infinitos *modi vivendi* –por particulares y plurales que pudiesen resultar–, las “obras” se transmutan en “intervenciones”, activan sus claves y recursos lingüísticos y se comportan otra vez –y no sin cierto sentido “neobarroco”⁷– como “artefactos retóricos”⁸ que, hoy como ayer, quieren seguir formando –y de hecho, forman– parte de nuestro acontecer cotidiano⁹.

Así las cosas, la creación artística posmoderna, a diferencia del arte tradicional y de vanguardia, no aspira a “representar” (en el sentido consustancial a la propia definición de “hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene”); pretende utilizar el aparato discursivo de la tradición y la vanguardia con el único objetivo de hacer pasar el fragmento creado por una descripción equiparable a la obra de arte. Es sólo un instrumento de venta...; al conjugar con astucia referencias de distinta procedencia y diferentes intereses, comportándose a modo de auténticos *assamblages* que ‘cosen’ y vertebran retazos icónicos de potente impacto visual, donde la publicidad, la evocación de diferentes circunstancias individuales y/o colectivas, los relatos de imágenes surgidos desde la cotidianidad y las demandas sociales o bien el recuerdo de un pasado ilustre, más o menos arquetípico, encuentran acomodo para conformar un sistema interpretativo lleno de contundencia técnica y gestualidad expresiva, brillantez sensorial, fortaleza comunicadora y abierto a toda posibilidad significativa e intencionalidad irreverente. Si bien, como veremos, con innegables valores añadidos en el contexto de los paisajes revisados por el sutil componente desmitificador, crítico e ‘inofensivamente’ iconoclasta que conllevan, haciendo gala de su condición de fragmentos visuales que capturan otras tantas miradas fragmentarias, procedentes a su vez de ‘fragmentos’ singulares y unipersonales del ‘todo’ humano.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ MARZO, J.L., “Todo nuevo bajo el sol. La posmodernidad en el arte español de los años 1980”. Disponible en: <http://www.soymenos.net/TODO%20nuevo%20bajo%20el%20sol.pdf>. [Consultado el 14-12-2016].

⁸ RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ, F., *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 10-11: “mi análisis revela ante todo esa calidad de *artefacto retórico* que toda representación alcanza, en cuanto expresamente formalizada para ser objeto de una captación de los ‘afectos’ (como entonces se decía), o para recabar la aquiescencia de unas inteligencias que buscaban (y buscamos) proveernos de un sentido –de una red de relaciones– de aquello que rodea al hombre e interactúa con él”.

⁹ D’ACOSTA, S. (coord.), *El impacto de lo viejo. De cómo la tradición pictórica pervive hoy en la imagen* [catálogo de exposición], Sevilla, Fundación Cajazol, 2016.

Ya se dijo que la posmodernidad no es un “período” susceptible de etiquetarse/clasificarse bajo el prurito de contemplar “una época que se halle después de la modernidad como etapa de la Historia”¹⁰. A juicio de Gianni Vattimo, resulta bastante más clarificador afrontar la cuestión reconociendo el “post” de la posmodernidad como algo “espacial” antes que “temporal”, por cuanto en la sociedad de consumo, la idea de una renovación continua impuesta por la cuasi consustancial obsolescencia de todo cuanto hoy nos rodea (indumentaria, utensilios, tecnologías, edificios, entornos, aspecto...) “está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema; la novedad nada tiene de “revolucionario”, ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera”¹¹.

No es nuestra intención, ni mucho menos, entrar en una discusión tan complicada, enojosamente pantanosa y todavía irresuelta como la que envuelve la “condición posmoderna”. No obstante, recurrimos a las reflexiones generadas por dicho debate¹² en el empeño de hacer evidente el grado de compenetración, codeterminación y copertenencia que vida, producción y arte¹³ alcanzan en el contexto figurativo “post” posmoderno, en el que tampoco pasan inadvertidas sus relaciones con la secularización, entendida ésta como divisa de una sociedad superficial¹⁴ donde no existe lo “sagrado” o lo “absoluto”. La cultura visual proporciona al individuo-artista múltiples registros y recursos, en su lucha por hacer reflexionar al individuo-usuario desde distintos frentes, distintas miradas, distintas ‘verdades’, distintas perspectivas... propiciando una implicación casi total, en la proclividad del segundo para dejarse atrapar/seducir por el cúmulo de situaciones recreadas por el primero y los personales guiños de complicidad que éste también le concede ya sea a través del pastiche¹⁵, el *collage* o la parodia¹⁶.

Tres jóvenes artistas ejemplifican la revisión de los paisajes del agua, al tiempo de visibilizar y concretar en su producción pictórica las claves esenciales del trasfondo teórico planteado. A diferencia de Ramón David Morales (1977-) que opta por un discurso pictórico en clave de metáfora consumista y/o irreverente, José Antonio Jiménez Muñoz (1978-) y Roberto Infantes (1981-) verifican el proceso recurriendo al paisaje como propuesta ‘clásica’, aunque sacando a la palestra un componente irónico-crítico y/o desmitificador en su concepción e interpretación plástica. En cualquier caso, ambos se centran en el gran escenario de la feria de las vanidades humanas: la ciudad, captada en toda su complejidad dialéctica como plataforma de tensiones llevadas al límite que ora muestra su cara más amable, ora su condición de ‘engendro’ sumido en una bipolaridad desconcertante y permanente:

“La ciudad es la metáfora por excelencia de la contemporaneidad. Lo que signa la modernidad es la vida en las ciudades. El hombre (civilizado) no se entiende sin la ciudad. Envoltorio y sueño. Celofán del progreso y féretro. *Civis* y muladar. La ciudad es un artefacto que nos habita, que nos construye. Viven las ciudades en nosotros mal que nos pese o descreamos o huyamos. Ciudades que no son ni de los urbanistas, ni de los arquitectos, ni de los políticos, “ni de Dios ni de nadie” en los versos de García Calvo. Es la ciudad moderna el decorado de lo real, la apariencia de lo

¹⁰ VÁSQUEZ ROCA, A., art. cit. Del mismo autor, véase: “La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 12, 2005-2 [Edición electrónica].

¹¹ VATTIMO, G., *opus cit.*, p. 14.

¹² RODRIGO ALSINA, M. y MEDINA BRAVO, P., “Posmodernidad y crisis de identidad”, *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 3, 2006, pp. 125-146.

¹³ BERICAT ALASTUEY, E., “Fragmentos de la realidad social posmoderna”, *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 102, 2003, pp. 9-46.

¹⁴ JAMESON, F., *Teoría de la posmodernidad*, Valladolid, Trotta, 1998, p. 31.

¹⁵ MURCIA SERRANO, I., “La estética del pastiche posmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredrich Jameson”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, nº 15, 2010, pp. 223-241.

¹⁶ MEN, A., *Arte postmoderno*.

Disponible en: https://www.academia.edu/18877680/ARTE_POSTMODERNO. [Consultado el 11-01-2017].

real sublimado como territorio, el trazo de un trayecto histórico muy corto en el amplio arco de tiempo que constituye la historia del mundo; sin embargo identificamos ciudad y mundo, ciudad e historia, ciudad y hombre, *civis* y razón, *polis* y progreso¹⁷.

El 19 de febrero de 1924, Manuel Ruiz Aguirre y Luis Martínez de Tovar estrenaban en el madrileño Teatro Martín un sainete de tres actos en prosa, escrito por ellos bajo un expresivo título destinado a hacer época: “*Málaga, ciudad bravía...*”¹⁸. No debió discurrir mucho tiempo para que la sabiduría popular lo rematase tras los puntos suspensivos para convertirlo en todo un aforismo, tan demoledor como idiosincrásico, de la ‘identidad’ malagueña durante más de un siglo: “*Málaga, ciudad bravía, la de las mil tabernas y una sola librería*”.

En menos de 15 años de lo que llevamos del XXI, a nadie escapa la vertiginosa y espectacular metamorfosis experimentada por una ciudad milenaria que, desde la exitosa apertura del Museo Picasso en 2003, ha protagonizado a efectos mediáticos una proyección estelar sin precedentes, hasta hacer de ella uno de los destinos con mayor peso cultural en el panorama nacional español. A su consagración han contribuido sobremedida las propuestas internacionales de las sedes-franquicia del Centro Pompidou y el Museo Estatal Ruso de San Petersburgo como nuevos espacios del arte que han servido de revulsivo al proceso. A la vista de ello, es evidente que Málaga aspira hoy a dejar atrás el estigma de la “*ciudad bravía*” y ansía presentarse de cara al mundo –según rezan las campañas de *marketing* turístico– como la “*ciudad genial*” que apuesta por la cultura como eje estratégico prioritario para su desarrollo y que también se vende a sí misma como referente museístico y cultural, en connivencia con su propio crecimiento y una secuencia de intervenciones urbanísticas de hondo calado. Y eso, por más que durante años y años se mostrase amnésica y sistemáticamente ignorante de su propia Historia, desdeñosa con su ancestral legado y, consecuentemente, implacable destructora de su Patrimonio. Sin embargo, nunca es tarde si la dicha es buena.

Es esa Málaga del siglo XXI, con las luces y sombras de todo gran cuadro ‘barroco’ –por controvertido, desquiciado y antinómico– que se precie, la gran protagonista de los paisajes del agua revisados de José Antonio Jiménez Muñoz. Su iconografía hace causa común con esas ‘otras’ realidades urbanas, igualmente consistentes y válidas para demostrar lo tremendamente saludable que puede llegar a ser la crítica o la autocrítica, según se mire:

“Basta con mostrar alguno de los monumentos históricos de una ciudad para que el receptor identifique de forma rápida y fácil el lugar donde nos encontramos. Sin embargo, sirva la metáfora, no todo París es la Torre Eiffel. El arte de la pintura debe de ahondar mucho más, así como el retratista no debe de quedarse en el mero parecido estético, ha de captar el gesto, el carácter y hasta el propio alma del personaje representado, el paisajista ha de sacar la esencia, la atmósfera, y hasta el ruido de cada lugar. Es fácil representar un edificio emblemático y además hacer que la gente se identifique con él. Sin embargo es dificultoso representar la verdadera soledad en la que viven estos edificios fuera del turismo”¹⁹.

A través del soporte pictórico, el artista niega la univocidad de la Málaga-escaparate de los museos, de la calle Larios, del centro histórico, de Picasso, del Pompidou... para recordarnos que –sin menoscabo de tan feliz realidad y de sus triunfos y conquistas– la Málaga de 2017 continúa siendo la misma Málaga de los derribos, de los barrios marginales y degradados, de los desafueros y la especulación del suelo, de tantos y tantos “no-lugares” en definitiva, que todavía continúan siendo denuncia y un muy vivo reflejo de la incapacidad crónica (y más que manifiesta, una vez más) de la clase política en la resolución de problemas y lastres seculares:

¹⁷ LOARCE, J.L., “Ciudades irremisibles” [2009].

Disponible en: http://www.fucares.com/esp/c_roberto_infantes.php y <http://robertoinfant.es/>. [Consultados el 22-12-2016].

¹⁸ RUIZ AGUIRRE, M. y MARTÍNEZ DE TOVAR, L., *Málaga, ciudad bravía... Sainete en tres actos y en prosa, original*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1924.

¹⁹ Testimonio del artista [26-10-2016].

“En el estudio de este pensamiento, empecé a trabajar hace una década. Plasmar la esencia de cada lugar y la pureza de cada sitio. Aquellos lugares urbanísticos en los que habitan la población de forma cotidiana. Derribos y ejemplos fallidos de modernidad que se alejan del gusto del visitante o del turista, aquellos lugares a los que nadie importa si se derriban o modifican, pero que al fin y al cabo forman parte de la vida cotidiana de los que allí viven”²⁰.

De ahí que su propuesta paisajística pase, en primera instancia, por democratizar las temáticas convencionalmente seleccionadas en el género, expandiéndolas a otras zonas más allá de la ‘postal’, donde el verdadero pulso de la ciudad aflora en toda su vehemente y dramática intensidad:

“Ahí también se sitúa este pintor, con la obligación de plasmar y dar testimonio de aquello que lo rodea y en un momento tan contemporáneo como es el día de hoy en el que vivimos. Poner de manifiesto aquellos lugares conocidos por todos, pero donde no mira nadie, o no quieren mirar. Tras la realización de estas obras, de forma inconsciente, pude observar la memoria histórica de las mismas. Aquellos cambios incesantes del paisaje. Derribos, demoliciones, slogans, adaptación de nuevos espacios para otros menesteres”²¹.

En esta tesitura, no es desde luego casual ni caprichosa su preferencia por paisajes del agua alternativos, fluviales para ser más exactos. La propia historia urbana de Málaga sigue sin aprobar la gran asignatura pendiente implícita por la conflictiva relación de amor-odio que mantiene con sus dos grandes ríos: Guadalmedina y Guadalhorce. En especial con el primero de ambos, cuyo cauce (seco y desabrido la mayor parte del año) a día de hoy y desde finales del XV, abre literalmente en canal el tejido urbano y social de la urbe histórica en pleno corazón de la misma, a modo de deprimente y vergonzosa brecha en carne viva sin visos de resolución inminente. Parafraseando el título de la célebre novela fantástica de Michael Ende, la discusión bizantina que no conduce a nada y la cansina sucesión de dimes y diretes, proyectos, contra-proyectos, declaraciones, informes... en torno al asunto provocan que el debate sobre el río Guadalmedina sea *La historia interminable* o, lo que es lo mismo, un canto reiterado a la frustración y el absurdo.

En efecto, a raíz de la incorporación de la Málaga islámica a la Corona de Castilla en 1487, se consideró imprescindible la deforestación de la cuenca del río para roturar y cultivar las tierras. La pérdida del bosque original desposeyó a las laderas de la protección natural que regulaba antaño las crecidas del cauce, desencadenándose desde entonces un feroz proceso erosivo, gradualmente agravado por las precipitaciones torrenciales propias del clima mediterráneo²². Se daban así las condiciones propicias para un sinnúmero de avenidas, aluviones, inundaciones y riadas (conocidas popularmente como “riás”) que escriben incesantes tragedias en la historia de la ciudad a lo largo del Antiguo Régimen²³, el XIX y buena parte del XX. Y ello por más que, en 1765²⁴, el Maestro Mayor de la Catedral Antonio Ramos, el arquitecto Felipe

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Idem*.

²² FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, P., *El río Guadalmedina. Estudios preliminares*. Disponible en: <http://ciedes.es/attachments/article/4328/-%202006%20-%20El%20río%20Guadalmedina%20-%20Estudios%20Preliminares.pdf>. [Consultado el 18-12-2016]. MORA, R., *Propuesta de intervención en el Río Guadalmedina (Málaga) como entendimiento de la expresión de “nuestro territorio”*. Disponible en: https://www.centrodeestudiosandaluces.es/actividades/sitios/archivos/12953600561024519725_Mesa4_RubenMora.pdf. [Consultado el 19-12-2016].

²³ PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M^a.I., “El Guadalmedina en el siglo XVIII”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 5, 1982, pp. 171-194.

²⁴ *INFORME que se hizo a Su Magestad por la Junta, que fue servido formar en Málaga por Real Cédula de 25 de octubre de 1661 proponiendo los medios necesarios al reparo de la ruina que el día 22 de septiembre de dicho año experimentó esta ciudad con las crecientes de Guadalmedina y los daños que de nuevo amenazaba. Se añade en seguida otro informe del Maestro Arquitecto D. Antonio Ramos, y lo que acerca de él representó a la Corte el Ingeniero Director Don Josef de Crane, con motivo de lo ocurrido con el propio Río en el año de 1764*, En Málaga: en la Oficina del Impresor de la Dignidad Episcopal, de la Sta. Iglesia, y de esta M.I. Ciudad, en la Plaza, [1765].

Pérez y el ingeniero militar José Crane se esforzaron en presentar a la Corona interesantes alternativas para resolver un problema enquistado en el tiempo, que aún colea y parece haberse hecho eterno²⁵. La idea de Crane pasaba por desviar el río y aprovechar el cauce libre en beneficio de la ciudad formando un paseo con alameda que de haberse llevado a cabo, como sentencia la profesora Rosario Camacho, “hubiera sido de los primeros de España, anterior al del Prado de Madrid, cuyas obras comenzaron en 1768”²⁶.

La síntesis ha sido obligada, por cuanto justifica las pautas iconográficas de los paisajes de Jiménez Muñoz, como fundamento de una serie pictórica que inicia hacia 2006 y se prolonga hasta 2011 y que él mismo entiende en clave de compromiso social como individuo que le toca vivir en la modernidad del tiempo presente:

“Sirvan de ejemplo la serie realizada en torno al río de Málaga, aquella franja que divide ciudad de barrios y aun estando en el mismo centro, parece alejarlo de todo. Un lugar destinado al caos, donde conviven solares llenos de ratas y hoteles de cinco estrellas, caras pérgolas de acero y escaleras llenas de residuos y orines, un espacio fluvial donde la actuación urbanística decidió de forma utópica hacer fuentes y cortinas de agua y el ciudadano lo ha habilitado a su antojo como zona recreativa, paseo de mascotas o lugar idóneo de prostitución. Sin embargo no deja de ser familiar para todos, río y puentes que vertebran la ciudad, camino hacia cualquier dirección”²⁷.

Si existe un entorno capaz de reunir todos los ingredientes del paisaje pictórico políticamente incorrecto es la visión del cauce del Guadalmedina desde sus márgenes, que también incorpora la imagen de los puentes construidos en diferentes períodos para conectarlos. Desde allí asistimos al espectáculo de una ciudad destartada, a veces incluso fantasmagórica, inhóspita y desolada similar a un paisaje de guerra, cuyo impacto visual se acrecienta en el lienzo como resultado de la técnica suelta a base de facetaciones que delatan una irreprimible tendencia a la economía plástica y la abstracción, en su acepción más gestual e informalista.

Todos estos hitos han sido retratados por Jiménez Muñoz haciendo hincapié en la herida sangrante del cauce seco que no deja de supurar, con especial predilección por el entorno del Puente de Santo Domingo o de los Alemanes. Ésta, pese a todo, ‘carismática’ referencia urbana motiva las perspectivas captadas en *Pasillo Santa Isabel* (2007), *Sobre el Puente de los Alemanes* (2009), *Pasillo Santo Domingo* (2010) y *Un mercado provisional* (2011). Allí coexiste la imponente arquitectura del antiguo convento dominico, a modo de solitario testimonio de una grandeza soberbia venida a menos, con comedores marginales prefabricados, arquitecturas inconexas y desniveladas condenadas a vivir unidas como si de maclas se tratara, vallas publicitarias que anuncian las rebajas de conocidísimos imperios comerciales, paredones empapelados de anuncios y carteles, solares, andamios, plazas duras e inhóspitas donde la vegetación brilla por su ausencia y coches en frenética velocidad bajo un cielo cubierto de nubes, en cuyo horizonte se atisba la maltrecha Málaga barroca. Qué duda cabe que tan heterodoxos escenarios nos permiten seguir entendiendo al paisaje como un eco permanente de la memoria histórica del lugar, amén de oportuno testigo del paso del tiempo y de la presencia humana, cambiante pero siempre constante cuando de la ciudad se trata. Y la mayor paradoja es que se trata de paisajes del agua... sin ella.

Donde desemboca el Guadalhorce (2010) permite al pintor interpretar los paisajes del agua como reflejo de un estado anímico de la sociedad “post” posmoderna que, desde la ceremonia de la confusión y el desasosiego, implementa las posibilidades de la ciudad como campo experimental y “tierra de nadie” donde

²⁵ OLMEDO CHECA, M., “La obra de un rey. Málaga y el Guadalmedina”, *Péndulo. Revista de Industria, Ciencia y Tecnología*, Monográfico “Málaga hacia el siglo XXI”, 1999, pp. 135-147.

²⁶ CAMACHO MARTÍNEZ, R., *El manuscrito sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos del arquitecto Antonio Ramos*, Málaga, Academia de San Fernando-Colegio de Arquitectos, 1992, p. 90.

²⁷ Testimonio del artista [26-10-2016].



Figura 1. *Sobre el Puente de los Alemanes.*
José Antonio Jiménez Muñoz. 2009.



Figura 2. *Pasillo de Santa Isabel.*
José Antonio Jiménez Muñoz. 2007.



Figura 3. *Un mercado provisional.*
José Antonio Jiménez Muñoz. 2011.

deambular sin rumbo fijo. Si nos dejamos llevar por la información ‘oficial’, podríamos pensar que el artista ha elegido un entorno idílico, por cuanto el paraje conocido con dicho nombre es un humedal litoral de origen artificial ubicado en el delta aluvial del río Guadalhorce próximo a la ciudad de Málaga, considerado de elevado interés ecológico y paisajístico. La carretera N-340 atraviesa perpendicularmente este enclave seminatural, integrándolo en el corredor como una cuña de naturalidad y singularidad paisajística que rompe con el continuo urbano de la ciudad de Málaga y sus alrededores²⁸.

Sin embargo, desde la perspectiva de *Donde desemboca el Guadalhorce*, Jiménez Muñoz reivindica aquella filosofía de los no-lugares y la oposición entre “lugares” y “espacios”, oportunamente teorizada en el célebre libro de Marc Augé²⁹. El cuadro captura un fragmento de esos excesos de la sobremodernidad, que exaltan, por sistema, la provisionalidad de lo efímero y la individualidad solitaria del individuo que sigue creyéndose “mundo” aún en contextos que no generan relaciones sociales; ya sea en zonas de paso donde (nunca mejor dicho) cada cual va a lo suyo, ya porque sencillamente no hay “nadie”. En primer plano, el humedal se proyecta sobre el espectador con la espontaneidad de la naturaleza cuasi virgen. La tenaz resistencia del paraje a ver violada su prístina integridad refuerza el protagonismo visual del tronco que parece querer escapar de la tierra de la que nace y se desliza hacia el agua, adquiriendo, por tanto, resonancias metafóricas de honda significación. Un muro en calado ‘revestido’ por *graffiti* separa el paraje del *hinterland* humano, por lo demás muy presente detrás de la ‘pantalla’ a través de la vegetación domesticada, los bloques de viviendas y los centros comerciales que gravitan en torno a la carretera invisible. Unos postes eléctricos ante el paredón hienden el

²⁸ Vid. <https://n-340.org/patrimonio/items-patrimoniales/malaga/malaga/conjunto-guadalhorce/desembocadura-del-guadalhorce/>. [Consultado el 22-12-2016].

²⁹ AUGÉ, M., *Los “no lugares”: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 85.



Figura 4. *Donde desemboca el Guadalhorce*. José Antonio Jiménez Muñoz. 2010.

arenal, ‘conquistándolo’ y tomando posesión del mismo para el presunto mundo civilizado. Al fondo, la moderna arquitectura del Palacio de los Deportes actúa de testigo consentido, más que de testigo mudo, de una ‘invasión’ a la que es imposible hacer frente y ante la que nada se puede hacer. En este punto, los *graffiti* son huella silenciosa de quienes ahora no están, pero en cualquier momento pueden volver.

Compositiva y conceptualmente hablando, el muro es la frontera visual, ‘territorial’ y simbólica donde estallan múltiples antítesis que reflexionan sobre las lindes entre lo rural y lo urbano, la voracidad del afán urbanizador y la inquietante soledad de los no-lugares, la coexistencia de la calma y el estrépito del vecino aeropuerto, elementos que remiten a antinomias universales: silencio/ruido, ausencia/presencia. La integración de los *graffiti* en su rotunda ‘pureza’ testimonial, expresiva, subversiva, marginal, topológica... supone un valor añadido; sobre todo, cuando en los elementos residuales urbanos y las arquitecturas degradadas no se contempla tanto la metáfora como el elemento decadente, en cuanto expresivo de una decadencia literal, prosaica y carente de tintes pictorialistas. Llegados a este punto, la reflexión del artista sobre cuestiones diversas (socioculturales, antropológicas, económicas...) a través de la representación de la fisonomía más pura de los paisajes revisados parece entrar en contradicción con la vertiente más netamente artística del cuadro, por cuanto Jiménez Muñoz tampoco ‘renuncia’ a cierto aliento poético, en su conceptualización y definición plástica. Ante el dilema podríamos preguntarnos: ¿tendría ‘obligatoriamente’ que hacerlo?:

“También esos lugares, bajo el prisma de la pintura, pueden convertirse en obras hermosas por el ojo de su creador. El reflejo de aquella simbiosis entre la obra misma de la naturaleza y la humana, (la obra del creador y la del hombre como ser creado). Un concepto contemporáneo tomado de otros tiempos; hacer bella la muerte en lo efímero de la humanidad. Una invitación a la contemplación, a la observación de la majestuosidad del cielo en cualquier entorno cotidiano, las huellas que deja el agua cristalina o estancada. Una búsqueda incesante de buscar lo dinámico en las cosas más estáticas. Al fin y al cabo, una plasmación espontánea de lo real, de aquello que sucede donde se encuentra la vida”³⁰.

Los paisajes revisados del agua también encuentran hueco oportuno en la producción de Roberto Infantes. No detentan un protagonismo *per se* en cuanto a ‘problema’ específicamente abordado por el autor, aunque sí introducen sus matices singulares en un contexto iconográfico más ambicioso, que insta a la relectura diversa y moderna del paisaje desde un referente temático hegemónico y prioritario para él: la ciudad.

“Desde siempre he sentido una gran predilección por las ciudades y su arquitectura. Los edificios, esas esculturas creadas por el hombre que van originando y moldeando las urbes, algunos perduran en el tiempo, otros llegan a su fin y en ambos casos es el propio devenir de la ciudad el que da forma a las

³⁰ Testimonio del artista [26-10-2016].

cartografías actuales, siendo el paso del tiempo el encargado de perfilar su envolvente y estructura. Evolución y cambio constante cuyo final es actualmente desconocido para nosotros. Para llevar a cabo mi trabajo tomo fotografías de las ciudades que voy conociendo, bien por viajes planeados para tal fin, o porque existe una conexión especial con algunas de ellas [...] De mis viajes, recojo las impresiones que por ende he ido experimentando y que la ciudad ha ido revelando a mis sentidos. Me fascina pensar que hace tiempo otras personas moraron esas ciudades, imagino sus costumbres, su forma de construir con diferentes materiales, muchos de ellos ya en desuso, y las texturas que originan, todo ello se ha convertido en estos últimos años en el pasatiempo sobre el cual se apoya mi trabajo³¹.

Las cuatro series dedicadas al asunto – *Ciudades irremisibles* (2009), *Horizontes* (2013), *Ciudades diacrónicas* (2016) y *Ciudades* (2017)– reconocen en el hábitat urbano un signo del poder humano más depredador, donde la amalgama de hábitáculos se ve convertida por sus habitantes en escenario cotidiano de sus miserias y sus acciones. Las referidas fotografías tomadas por el artista a lo largo de travesías a distintos países y territorios autóctonos recogen las impresiones experimentadas y reveladas a sus sentidos y, desde esos planteamientos subjetivos, reflexiona los espacios desde una narrativa personal:



Figura 5. Sin título. Roberto Infantes. 2015.

“La plataforma y eje referencial de mi trabajo se articula sobre la capacidad perceptiva de los materiales utilizados y su adecuación al contexto donde están participando. Existen dos aspectos esenciales dentro de mi proceso creativo: La fotografía y la pintura. Dentro de mi propuesta constructiva encontramos: uno, la exploración de la ciudad, donde todos somos partícipes en el desarrollo de la misma, y dos, la intervención con diferentes materiales, donde la ciudad experimenta la transformación hacia un pensamiento emocional propio³².

Obtenida la prueba en papel fotográfico (en blanco /negro o color), se habilita la base experimental para ubicar la posterior ocupación plástica. En otras palabras, ‘traza’ una cartografía visual básica, intervenida *a posteriori* mediante el concurso intermatérico y multiprocedimental que la ‘destruyen’ para ‘reconstruirla’ y lograr un claro objetivo: “lo que pretendo es crear mi propia ciudad del futuro³³, “querer habitar fuera de nuestras fronteras, de ir siempre más allá de los límites³⁴, nos dice. Al preconizar una transformación radical del soporte primario de la obra, se imponen los valores esculto-pictóricos del conjunto y sus filiaciones con el *collage*, haciendo valer un elevado componente estético, no necesariamente incompatible con las inquietudes personales del autor:

“Este soporte de imágenes está pensado exclusivamente para servir de germen a mi labor creativa, donde diseño, cambio, transmutó y organizo un nuevo orden espacial en el que pretendo establecer una fuerte presencia de tridimensionalidad. Para ello me sirvo de teselas, madera, barro, hilos, lanas, metacrilato, palillos de helado, corcho, pequeños trozos de madera, diminutas espigas, cartulinas,

³¹ Testimonio del artista [23-01-2017].

³² Testimonio del artista [23-01-2017].

³³ Testimonio del artista [30-12-2016].

³⁴ Testimonio del artista [23-01-2017].



Figura 6. Sin título. Roberto Infantes. 2012.

papeles... elementos utilizados para engranar y enlazar la frontalidad lineal, que a su vez crean un universo que ubico en la fotografía en forma de relieve y que dota al papel fotográfico de esa tridimensionalidad. Ensamblan en ellos pequeñas edificaciones como flamantes miniaturas arquitectónicas que emergen, se acoplan y dan cabida a un inédito panorama paisajístico desde una remozada perspectiva diferente a la acostumbrada³⁵.

Tampoco lo sería el sentido de la disciplina que le insta a alcanzar un nuevo sentido de lo geométrico y de la consistencia de los volúmenes y perspectivas, por más que las obras reflejen el espacio en movimiento, en tensión de contrarios, al partir:

“[...] de bellas perspectivas de ciudades, de estéticos encuadres metropolitanos, de perfectas simetrías en blanco y negro, de reconocibles ángulos urbanos, en suma de testimonios de una arquitectura canónica conformada por verticales y horizontales, por líneas de fuga y geometrías de lo visible. Y a partir de ahí busca una trama interna y a la vez externa de lo real. Una suerte de trama de contradicciones que estarían, por un lado, en el concepto cromático con todo su poder –pero con un extraño y sutil buen gusto en su aplicación al soporte– frente a la negación fotográfica del color, y por otro en la recostura que se opera entre lo fotográfico y lo pintado; que a su vez retuerce un tanto lo visual al incorporar en algún caso la pintura incluso sobre la transparencia del cristal³⁶.”

Las ciudades de Infantes se sustraen, así, a cualquier tentativa de interpretación en clave de retrato de la memoria histórica, panorámica conclusiva y/o búsqueda de los no-lugares. Pero tales aspectos sí se perciben sugeridos en las obras, sin distorsionar el propósito inicial de redefinir la realidad del tejido urbano a costa de enfatizar, sobredimensionándola, la presencia misma de la ciudad. Y esto puede hacerse ya sea segmentándola o abarcándola en su totalidad, para incidir en “esa acumulación de acumulaciones que son nuestros modernos entornos urbanos para establecer una malla de nuevas reverberaciones semánticas. Como si al fenómeno de la ciudad edificada le empezaran a brotar argumentaciones posconstructivistas, incertidumbres en su cartografía real, grietas abisales que anunciaran un nuevo estatus de esa realidad nutricia que nos habita³⁷.”

³⁵ *Ibídem.*

³⁶ LOARCE, J.L., “Ciudades irremisibles” [2009]. Disponible en: http://www.fucare.com/esp/c_roberto_infantes.php y <http://robertoinfantes.blogspot.com.es/>. [Consultados el 22-12-2016].

³⁷ *Ibídem.*

Qué duda cabe que las ciudades y pueblos del arco mediterráneo configuran paisajes del agua participantes, en toda regla, de esta filosofía. No fueron pocas las localidades sacrificadas al becerro de oro de una mal entendida y salvaje explotación turística. Su maltrecha y caótica fisonomía actual visualiza, más que nunca, su condición de víctimas de la especulación inmisericorde y el desarrollismo brutal que acabaron para siempre con la plácida fisonomía de aquellos ‘paraísos’ diseminados por el litoral y su armónica relación con las calas y parajes naturales que les dieron vida:

“El edificio, en toda su pluralidad, es la petrificación de una necesidad natural y humana de apropiarse de un sitio habitándolo. Es la pintura, combinada con los collages de diversos materiales, la proyección de mi eterno deseo de conquistar la naturaleza, de esculpir la ciudad, siendo el hombre el protagonista. En mis obras encontramos masas de colores con líneas acentuadas que van construyendo la ciudad, donde la figura del hombre queda atrapada dando paso a las nuevas construcciones. Dejo constancia de un permanente desarrollo donde el paso de los años ha llevado a mi obra a habitar fuera de las fronteras del plano del papel, en el que metacrílatos que la recubre ha sido una de mis últimas conquistas”³⁸.

Sin duda, es éste un aliciente conceptual que amplifica el interés de Roberto Infantes por las aglomeraciones de bloques, viviendas adosadas, hoteles y apartamentos que engulleron literalmente la costa en Málaga, Marbella, Estepona o Benidorm, trayendo consigo, no ya la transformación real, sino una monstruosa metamorfosis de los paisajes del agua en emplazamientos de ocio masivo y masificado, revelando con ello la faceta más siniestra de la acción y el proceso urbano. *Torre del Mar* (2016), enclave de pescadores de la Axarquía malagueña, protagoniza una de las obras de Roberto Infantes más emblemáticas sobre el particular (junto a otras sobre la misma temática de 2014 y 2015) al captarse artísticamente desde un encuadre que nos sumerge de lleno en toda una ceremonia de lo caótico, lo insospechado, lo irremisible que enfrenta a la población con la paradoja de su propio nombre, pues el mar apenas se atisba entre la masa de asfalto y hormigón donde la naturaleza brilla por su ausencia. Sin pretender desvirtualizar el entorno imaginario, la conceptualización de la pieza a modo de auténtico ‘relieve’ pictórico cuestiona –porque así lo hace la intuición humana– la bidimensionalidad de la fotografía-base de la ciudad, para aprehender la tridimensionalidad consustancial a la ciudad, a la propia ciudad

“como espacio euclídeo que se materializa desde el momento en el que el espectador se la imagina u observa. Es entonces, justo en ese momento, cuando estos materiales o ‘ingredientes’ participan de las nuevas construcciones y del futuro de las urbes en la obra. La creación de amalgamas de líneas con diferentes materiales permite descontextualizar el espacio propio de la ciudad, y redirigirlas hacia un contexto idealizado, que permite multitud de lecturas y donde el tiempo será el encargado de plantear diferentes variaciones”³⁹.



Figura 7. *Torre del Mar*. Roberto Infantes. 2016.

³⁸ Testimonio del artista [23-01-2017].

³⁹ “Ciudades diacrónicas”. Disponible en: <http://mahatmashowroom.com/es/exposicion-ciudades-diacronicas/>. [Consultado el 15-07-2016].

No le falta razón a Ramón David Morales al autodefinirse como “un pintor DJ”. Al igual que el DJ en el ‘santuario’ del estudio o en plena ‘liturgia’ de las *dance-sessions*, es un creador que construye desde fragmentos ya creados, generando sinergias entre nuevos y viejos asuntos que traen como resultado iconografías originales y diferentes, muy en consonancia con el espíritu de la sociedad de consumo y las subculturas juveniles urbanas. Resultado de esta inquietud son pinturas donde lo rural y lo urbano, lo natural y lo artificial, lo inmanente y lo prosaico conviven en el propósito de transmitir ideas, emociones, sensaciones y vivencias a las que incorpora sus inquietudes, preocupaciones, obsesiones e ideas propias, entendiéndolas y extendiéndolas en el lienzo como reflejo identitario de quien vive en el mundo y reivindica el legítimo derecho de contar cosas del mismo porque, sencillamente, participa de su realidad cotidiana, de su inmediatez, de sus entornos y escenarios. Curiosamente, es el artista sevillano uno de los autores más interesantes a la hora de explorar las posibilidades plásticas de los paisajes revisados del agua. Según apuntábamos atrás, su gran aportación quizás sea la decantación por el componente significativo y transgresor que convierte el paisaje en símbolo, límite y concepto pleno de referencias universales y personales donde se reconoce un cúmulo de ficciones, analogías, metáforas, trampas y declaraciones junto a referencias y ‘débitos’ constantes a los períodos artísticos clásicos y modernos que existen en la obra y es necesario buscar⁴⁰.

Colección de cascadas dobles (2005-2006) pasa por ser su más emblemático trabajo sobre el particular. De entrada, la serie se configura a modo de un asimétrico políptico, integrado por veinte pequeños lienzos delicadamente trabajados en suaves tonos verdes y azules, con formatos diferentes y combinación de apaisados y verticales. La pieza que sirve génesis de la obra capta una vista de la famosa *Fallingwater House* (1934-1937) de Frank Lloyd Wright; ya de por sí, una ingeniosa falacia que se apropia de todo un icono de la arquitectura del movimiento moderno, al que, por ende, deconstruye y convierte en caricatura de sí mismo. Descontextualizado de sus compañeros, no estaríamos viendo aquí sino un paisaje convencional resuelto con cierta desenvoltura técnica. Sin embargo, desde el reconocimiento del cliché arquitectónico, más mediático que carismático en este caso, el artista nos desliza hacia las claves del verdadero juego. ¿Cuál es la ‘verdadera’ cascada? ¿La corriente de agua nacida bajo la casa u otra/s?, podría ser el interrogante

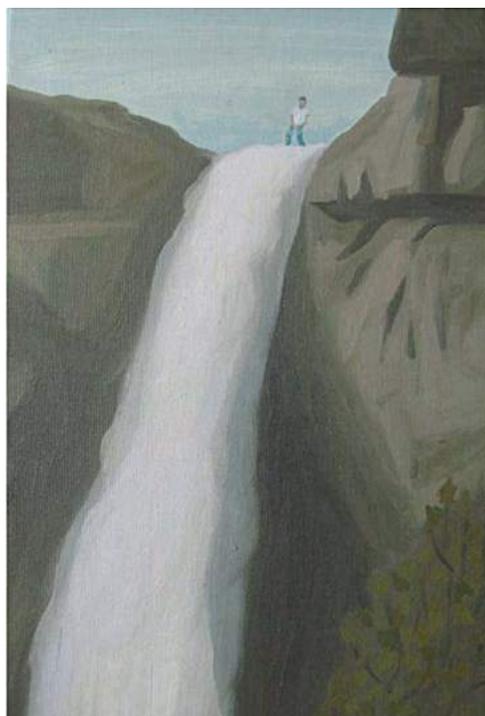


Figura 8. Colección de Cascadas Dobles.
Ramón David Morales. 2005-2006.

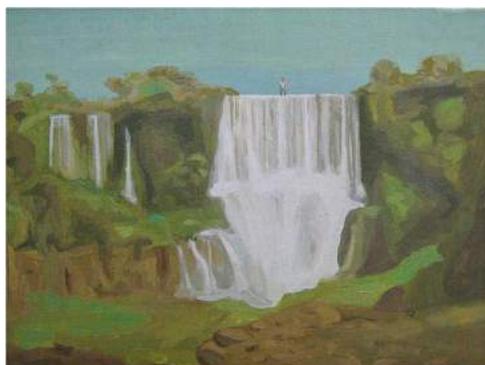


Figura 9. Colección de Cascadas Dobles.
Ramón David Morales. 2005-2006.

⁴⁰ REINA, J., “Ramón David Morales”, en TORRE AMERIGHI, I. de la (coord.), *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, vol. 2, p. 254.

de partida. Desde esa pista, la incógnita se responde por sí misma, pasando por la aparente repetición de una misma escena: una cascada y un joven con camiseta blanca y vaqueros azules orinando sobre ella en diferentes entornos, contextos, atmósferas, paisajes... impostando hasta 19 posibilidades pictóricas concebidas, casi, con la ingenua y sabia simplicidad de un exvoto y la economía narrativa de un poema breve.

Tamaño ejercicio de variaciones sobre el tema personalizan paisaje, cascada, orografía, celajes... pese a la reiteración de la estructura narrativa y el plano-secuencia que reproduce la micción del muchacho protagonista. De hecho, esta última es la 'otra' cascada que disputa hegemonía iconográfica a la

presuntamente 'verdadera', demostrando que ni tamaño, caudal, caída o longitud interfieren en su propósito cuando el atrevimiento y el desenfado campean por sus respetos. La inventiva del artista y el considerable trasfondo irónico de la situación facilitan que la tentativa desacralizadora salga más que airosa del lance e, incluso, provoque la sonrisa del espectador por el insólito y fresco desparpajo de la misma. Por extensión, *Colección de cascadas dobles* hace honor al trasfondo conceptual consustancial a las filias del autor, donde la vertiente accionista y performativa, los registros audiovisuales y digitales, el videoclip y las nuevas realidades humanas y sociales no se hallan ausentes a la hora de sugerir, inspirar, reconducir, motivar sus propuestas⁴¹. En este punto, la camiseta blanca del chaval se antoja sospechosamente denotativa de la identificación del pintor con su *alter-ego*⁴².

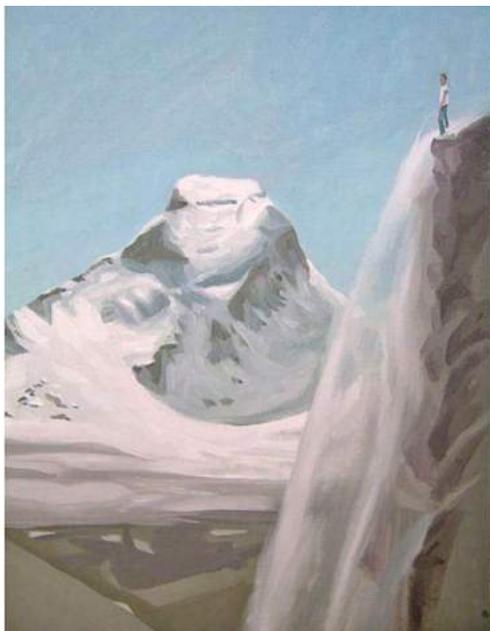


Figura 10. *Colección de Cascadas Dobles.*
Ramón David Morales. 2005-2006.



Figura 11. *Colección de Cascadas Dobles.*
Ramón David Morales. 2005-2006.

Tales cuestiones nos conducen al aspecto más fascinante de estos paisajes del agua: las conexiones interactivas tradición/modernidad, pintura/*mass-media* en *Colección de cascadas dobles*. Ramón David Morales refrenda tal aspecto en sus impresiones sobre esta obra, al apuntar tres referencias claves para entender el proceso de creación y, por extensión, la realidad objetual de la misma⁴³. La primera es una máxima de Heráclito: "No podemos bañarnos dos veces en el mismo río". La segunda, el título de un tema musical, tan irreverente y mordaz como sus cascadas: *Mi agüita amarilla*, incluido en el álbum *30 años de éxitos* (1986) de Los Toreros Muertos, banda de la movida madrileña con un particular y transgresor sentido del humor, políticamente incorrecto por sistema. Por último, la tercera notación proviene del largometraje *Last Days* (2005), dirigido por Gus Vas Sant.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² En 2005, presentaba una exposición con el título *Mi camiseta blanca manchada de pintura negra*, en la Galería Cavecanem de Sevilla.

⁴³ <http://www.ramondavidmorales.com/>. [Consultado el 30-04-2016].

Del filósofo griego proviene, en última instancia, una advertencia preliminar al espectador, ante la presunta intencionalidad del pintor en retratar: “La grandiosidad de la naturaleza frente a la pequeñez humana. La fusión con la naturaleza. Tal vez la verdadera comunión con ella”. Si las palabras del artista sevillano se interpretan literalmente y exentas de connivencia con la obra analizada y su significación, es evidente que nos llevaríamos a engaño: el producto plástico no es tanto ‘neorromántico’, como inequívocamente post moderno en cuanto a reflejar la dislocación subjetiva y contradictoria del sentimiento panteísta de la naturaleza y el sentido teológico aplicados al paisaje del Romanticismo. Es cierto que la visión (casi siempre, a escala diminuta) del joven protagonista de *Colección de cascadas dobles* hace casi ‘inevitable’, a simple vista, la comparación con los misteriosos personajes de los lienzos de Friedrich: *Monje junto al mar* (1808-1810) y *Viajero junto al mar de niebla* (c. 1818), en particular. Sin embargo, superada esta impresión inicial, lo más lícito y coherente es reconocer en tan antológica (y premeditada) afinidad iconográfica una mera cita o, mejor dicho, todo un homenaje de Ramón David Morales a un modo de concebir la relación mundo/individuo, interesante para un artista moderno en cuanto metáfora de la inmensidad y pluralidad de fuerzas desconocidas –naturales o no– que se ciernen, rodean y amenazan al ser humano del XXI; pero distando un abismo de ese sentido intimista, místico, apocalíptico, envolvente, emotivo y también profundamente religioso que situaba al hombre frente a su destino, desconocido e inescrutable, ocasionándole una inquietud que, solamente el diálogo profundo con Dios, a través de la meditativa contemplación de la naturaleza, era capaz de resolver. Por tales razones, y porque no vivimos en el XIX, no nos podemos bañar dos veces en el mismo río.

Al film de Gus Van Sant corresponde devenir la hermenéutica de *Colección de cascadas dobles* a un plano existencial, aunque con matices, secundando/inspirando al mismo tiempo la ilación iconográfica y estética que rige la relación naturaleza/individuo en las pinturas de Morales. En efecto, un artista introspectivo (interpretado por Michael Pitt) al que las obligaciones profesionales y el peso de la fama van conduciendo hacia un creciente sentimiento de aislamiento, decepción y pesimismo inicia un camino sin posibilidad de retorno. El realizador se muestra especialmente receptivo y propenso a recrearse en amplias perspectivas paisajísticas de exteriores donde el protagonista, en su huida de todo y de todos, se muestra empujado entre árboles imponentes y densos bosques que surcan los senderos en una sinfonía de verdes y azules. Lentamente, llegará por un terraplén hasta una cascada, que cabe interpretar como un oasis de paz interior del personaje y un gratificante *impasse*, en la bruma de las últimas horas antes de su misterioso fallecimiento en trágicas y extrañas circunstancias.

En este sentido, quizás el chaval de *Colección de cascadas dobles* se sumerja en la naturaleza buscando también momentos de huida/evasión del mundo, nuestro mundo. Ahora bien, eso no quiere decir, ni mucho menos, que piense en abandonarlo. Al menos, hasta que no llegue su hora. Es, entonces, cuando deberemos acordarnos de la letra de *Mi agüita amarilla*, auténtico *carpe diem* de un *modus vivendi* urbano materialista, inconformista, y aún rebelde e incipientemente contestatario, donde los relatos filosóficos y trascendentes, simple y directamente, no existen:

“Y me pongo a pensar
Donde irá, donde irá,
Donde irá, donde irá
Se esparcirá por el mundo
Pondrá verde la selva
Y lo que más me alegra es que mi agüita amarilla
Será un líquido inmundo”⁴⁴.

⁴⁴ Disponible en: <http://www.melomanet.com/Los-Toreros-Muertos/30-Anos-De-Exitos/Mi-Aguita-Amarilla.htm>. [Consultado el 12-01-2017].



Figura 12. Ramón David Morales.
Documental pictórico. Construcciones artificiales. 2005-2007.



Figura 13. Ramón David Morales.
Mochilas para cruzar el paisaje. 2005-2007.

Los paisajes del agua revisados también informan otros proyectos artísticos de Ramón David Morales, entre 2005-2007, aunque sin el peso específico del analizado. En *Documental pictórico. Construcciones artificiales* se propone “clasificar y representar distintos tipos de construcciones artificiales, paisajes ficción, espacios falsos que emulan la naturaleza. El hombre los construye para que sean ocupados en momentos de ocio, consumo, espectáculos y celebraciones. Siempre somos invitados a la fiesta más larga. Macro escenarios ficticios para la vida real”⁴⁵. Por su parte, *Mochilas para cruzar el paisaje* conjugan pintura y escultura, recreando de forma lúdica y jocosa objetos, situaciones y personajes cotidianos en el contexto figurativo informal de una excursión figurada. Su utillaje apela constantemente a la paradoja conceptual, vivencial y visual de la experiencia, a lo largo de “14 mochilas y 14 pinturas de paisajes. La construcción de cada mochila está asociada al medio natural por el que se va a desarrollar el viaje. Distintas mochilas para distintos paisajes y distintos elementos que construyen esa naturaleza. Podría ser el escaparate de una inquietante agencia de viajes que nos invita al tránsito campo a través. Ahora que la Guía Campsa ha pasado a llamarse Guía Repsol. Buen viaje”⁴⁶.

Invernaderos, lagunas heladas, grutas, complejos acuáticos, espacios deportivos, rocódromos, parques de skate, señalizaciones y también las cascadas (aunque aquí contrahechas, por no decir fosilizadas) son oportunamente descontextualizados por el artista, desde la frialdad analítica que brinda el distanciamiento de las cosas y el tratamiento iconográfico a base de formas escuetas y elementales. En consecuencia, las obras dan fe de esos espacios de la naturaleza domesticada por la banalidad, que rompen la armonía de la naturaleza en estado puro y terminan haciendo de ella una ficción. Desde la ausencia de escrúpulos del proceso, surgen estos escenarios (con presencia o ausencia del agua) que sancionan la modificación del entorno por los intereses humanos; eso sí, invocando los simulados y ¿felices? estados de bienestar que pululan por esos “nuevos hitos de una naturaleza domesticada, inanimada, que vive en la apariencia de ser y en los dobleces de la frivolidad imitativa que decora nuestra sociedad”⁴⁷.

⁴⁵ <http://www.ramondavidmorales.com/>. [Consultado el 30-04-2016].

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ TORRE AMERIGHI, I. de la, “Artificios naturales. Vista de la exposición “Rocas y piedras en la mochila”, *ABCD. Las letras y las artes*, 26-07-2008.

INTERVENIR TRANSFORMANDO

A nadie escapa que la escultura ya ha dejado de ser ‘aburrida’, cual le reprochaba Baudelaire⁴⁸. En el contexto moderno se erige en colaboradora imprescindible de arquitectos y urbanistas⁴⁹ y, en numerosos casos, actúa de referente de prestigio en las intervenciones más sobresalientes del panorama actual⁵⁰. Las posibilidades de éxito se multiplican cuando el objeto escultórico recurre a una aliada infalible: el agua. A partir de entonces, la ciudad logra visualizar con mayor intensidad el no siempre fácil objetivo de presentarse/ser sostenible, hermosa, gratificante, accesible, dialogante y acogedora, en definitiva, con los individuos que la habitan y, no lo olvidemos, tienen y mantienen en ella su hogar. El siglo XXI ha consagrado la idea de las intervenciones-estrella que definen la nueva ‘postal’ de las ciudades a través de referentes tan espectaculares como apabullantes. Pero no olvidemos a las ‘pequeñas’ intervenciones que han logrado ‘transfigurar’ por completo territorios, recovecos y eriales urbanos⁵¹ valiéndose de la magia e intimismo de los paisajes del agua. Incluso algunos entornos ‘intocables’ a efectos patrimoniales no han podido resistirse a sucumbir a su encanto.

Uno de los espacios con mayor trasiego y personalidad del centro histórico de Málaga, la Plaza de Uncibay, no fue definitivamente recuperado para la ciudad hasta finales de los años 80 del pasado siglo XX. En tiempos contemporáneos, la plaza (en realidad un ensanche viario) fue redefiniéndose con edificios civiles de particular interés y diferente signo estético. Por su volumen, belleza e importancia, destacaría el construido por el arquitecto gaditano Antonio Sánchez Esteve para alojar un carismático establecimiento cinematográfico: el *Málaga Cinema*. Inaugurado en 1935, el inmueble asumía un discurso arquitectónico expresionista-racionalista⁵², de singular impacto visual merced a la fachada curva que giraba hacia la alledaña calle Casapalma, asimilando su impronta a la de un fantástico buque, osada precursora del llamado “estilo



Figura 14. Perspectiva actual de la Plaza de Uncibay. Málaga.

⁴⁸ BAUDELAIRE, Ch., “¿Por qué es aburrida la escultura?”. Vid. *Salones y otros escritos de Arte*, Madrid, Visor, 1996, p. 177 y *Curiosidades estéticas*, Madrid, Júcar, 1988, p. 133.

⁴⁹ MADERUELO, J., *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Mondadori, 1990.

⁵⁰ SOBRINO MANZANARES, M^a.L., *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Madrid, Electa, 1999.

⁵¹ FERNÁNDEZ QUESADA, B. y LORENTE, J.P. (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

⁵² SEGUÍ PÉREZ, J., “Málaga Cinema. Expresionismo-Racionalismo”, *Jábega*, nº 4, 1973, pp. 38-40 y VERA VALLEJO, I., “Primeros atisbos de lo moderno, 1927-1936”, en MÉNDEZ BAIGES, M^a.T. (ed.), *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*, Málaga, Geometría, 2012, pp. 122-125.



Figura 15. *Acteón y sus perros.* José Seguiri. Plaza de Uncibay. Málaga. 1989.



Figura 16. *El Baño de Diana.* José Seguiri. Calle Granados. Málaga. 1989.



Figura 17. *Estela con cabezas de perro.* José Seguiri. Calle Granados. Málaga. Mural trasero de *El Baño de Diana*. 1989.

del relax⁵³. Tras una sonada trayectoria en la vida social, el *Málaga Cinema* fue clausurado en 1974 cediendo el testigo al impersonal edificio de oficinas levantado sobre el solar⁵⁴.

Desde ese momento, y durante más de una década, el entorno no pudo mostrarse más desabrido, estéticamente hablando. El hermoso y delicado proyecto de José Fernández Oyarzábal y Luis Bono hizo posible, en 1989, la radical transformación del ensanchamiento triangular que constituye la 'plaza' en sí, en una superficie estructurada en un doble nivel con márgenes alabeados u ondulantes. Si la irregularidad es la nota dominante de este espacio, la ubicación de los potentes elementos escultóricos de bronce realizados por José Seguiri (1954-) sistematiza y racionaliza el diseño, favoreciendo la extroversión e integración de la plaza en confluencia con el parcelario circundante, mediante la definición de direcciones axiales marcadas por hitos. Es aquí donde los surtidores y conductos del agua sirven de vectores o, mejor dicho, hilos conductores a la hora de vertebrar la secuencia discursiva y propiamente urbanística del conjunto.

La fuente circular con el grupo de *Acteón y sus perros* es el nudo del que nacen dos ejes perpendiculares que conectan el corazón de la Plaza de Uncibay con la fuente de la calle Granados (comunicándolo a su vez con la calle Beatas) y el extremo opuesto de la plaza, donde despunta un obelisco en la intersección de las calles Calderería, Caspalma y Méndez Núñez. Los centros neurálgicos de estos enlaces perspectívos son la fuente del *Baño de Diana* –al fondo de la calle Granados y en correspondencia argumental, literaria e iconográfica con el grupo de *Acteón*) y el referido obelisco, a cuyos pies se encuentra el grupo del *Rapto de las Sabinas*. Si *Acteón* y las *Sabinas* son conjuntos exentos, la fuente de Diana simula una estela en altorrelieve, de cuyo respaldo manan cinco surtidores de otras tantas cabezas de perro. El esteticismo de acentos mediterráneos se plasma en la ejecución del proyecto y no sólo aflora en el cuidado de los detalles, como los pavimentos de mosaico figurado y el cromatismo de los revestimientos a base de cerámica azul, sino también en la sugestiva relectura en clave posmoderna del papel vertebrador desempeñado secularmente por el obelisco en calidad de referencia vertical, distribuidor de espacios y punto focal.

⁵³ RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J.A., SANTOS, D. y CANAL, C., *El estilo del relax. N-340. Málaga h. 1953-65*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 1987, pp. 23-24.

⁵⁴ LARA GARCÍA, M^a.P., "La arquitectura de los cines malagueños", *Isla de Arriarán*, nº 4, 1994, pp. 67-78.

En refuerzo de la actuación arquitectónica y planimétrica, la belleza formal y el valor representativo adquirido por las esculturas de José Seguiri en el diseño de Oyarzábal y Bono refrescan la memoria y enseñan al espectador de hoy las gestas de aquellos personajes legendarios que cumplen sus destinos a la sombra de los dioses; aunque, en numerosas ocasiones, los dioses se comporten de un modo más vulgar y desvergonzado y lleguen a ser, incluso, más imperfectos que los mismos humanos que ven pasar sus días excluidos del Olimpo⁵⁵. Así las cosas, la filosofía suscrita por pintores y escultores como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Durán, Jaime Aledo, Carlos Forn, Sigfrido Martín Begué o Evaristo Bellotti, junto a la mirada libre sobre el mito, la alegoría y la tradición emblemática proporcionan a Seguiri el terreno abonado para la reflexión y el replanteamiento conceptual. Por idéntica vía, insiste en la anulación de barreras físicas (que son igualmente psicológicas) entre las estatuas y el público, reclamando el suelo como lugar expositivo y democratizando sus funciones para compartir el nivel de calle, las vicisitudes y el ritmo del transeúnte. Junto a esta declaración de intenciones, las esculturas ejercen de elementos dinamizadores y lúdicos de la vida cotidiana, desenvueltas entre el mobiliario urbano en el escenario de la plaza, de tal forma que puedan ser rodeadas, tocadas, manipuladas e incluso convertidas en circunstanciales ‘juguetes’ para regocijo del público infantil y no tanto.

El canon monumental y la maciza complexión de las figuras no impiden su cercanía al público, merced a un sabio y delicado arcaísmo al que contribuyen las anatomías achatadas y gordezuelas, los rasgos esquemáticos, los ojos almendrados y las histriónicas y atemporales sonrisas congeladas. La crítica ha señalado y subrayado numerosas influencias en la poética de Seguiri⁵⁶, aunque deben matizarse a través de la analogía (ya casual o premeditada) de sus desnudos con la escultura erótica de la India y las herméticas piezas etruscas. Semejante bagaje se revela lleno de gracia y proclive a la exteriorización de los sentimientos, cuando Seguiri lo aplica a figuras de textura desinhibida, a la hora de destacar la suavidad y desnudez de la carne y las delicias de la sexualidad mediante caprichosos escorzos y gestos espontáneos que aspiran a transmitirnos la fogsidad y el poder afirmativo de la vida que infunde el amor carnal⁵⁷.

La lectura del primer grupo de estatuas se corresponde con el eje Plaza de Uncibay-Calle Granados unificado por el canal que enlaza los surtidores dispuestos en sus extremos. Junto al primer estanque, el joven Acteón acompañado de sus dos perros contempla atónito el baño que la diosa Diana y sus ninfas protagonizan en la fuente de la calle contigua. La orientación del grupo hacia este punto establece un diálogo visual y plástico que persigue captar la atención del espectador, dirigiendo su visión hacia el motivo que provoca la sorpresa y seduce simultáneamente al personaje. Siguiendo el guión de las *Metamorfosis* de Ovidio y otras fuentes grecolatinas, el joven príncipe Acteón, que cazaba en el bosque, fue a parar casualmente a la gruta donde se bañaban Diana y sus acompañantes. Al percatarse de la presencia del intruso, la enfurecida diosa le arrojó agua al rostro, transformándolo en ciervo. Los perros, confundidos por la nueva apariencia de su amo, lo devoraron. Posteriormente, los frenéticos ladridos de desesperación que los perros daban al no encontrar a su amo compadecieron al centauro Quirón, quien modeló una estatua de Acteón en su forma de hombre, a cuya vista los animales se tranquilizaron y dejaron de aullar.

Los grupos de *Acteón* y el *Rapto de las Sabinas* marcan los nódulos de un eje transversal dentro de la plaza, al tiempo que el primero de ellos la amplifica hacia un ámbito inmediato, a través del eje perpendicular que conecta a *Acteón* con el tercer grupo de estatuas. En cambio, el *Rapto de las Sabinas* protagoniza el viraje de la plaza hacia la confluencia de las calles Calderería, Casapalma y Méndez Núñez, casi en el punto donde la fachada del desaparecido *Málaga Cinema* hacía lo propio. Este segundo bloque

⁵⁵ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*, Málaga, Universidad, 2005, p. 547.

⁵⁶ ALFAGEME RUANO, P., “Pepe Seguiri en bronce”, *El Correo de Andalucía*, 05-12-1994; HUICI, F., “Pepe Seguiri, mitos del deseo/ En el tejido de Eros”, en José Seguiri. *Esculturas*, Málaga, Universidad, 1994; MORENO ROMERA, M. Y MORENO RODRIGO, M.A., “La plástica de nuestro tiempo”, en *Medio Siglo de Vanguardias*, Sevilla, Gever, 1994, p. 253; CASTAÑOS ALÉS, E., “El espacio como metáfora del tiempo”, *SUR*, 18-06-2004; BUSUTIL, G., *La suite de Calipso. José Seguiri*, Málaga, Galería Javier Marín, 2004; VIRGILIO MONTAÑEZ, M.: “Pepe Seguiri”, *SUR*, 16-07-2004.

⁵⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *opus cit.*, p. 550.

escultórico y el obelisco garantizan la continuidad visual con el resto de la plaza, pero evidencian una diferencia argumental en la lectura del relato iconográfico que permiten leerlo como lo que realmente es: una historia diferente, ilustrativa de otra secuencia del mundo antiguo, procedente no ya de la mitología griega sino del pasado romano primitivo referido por Tito Livio y Plutarco.

Por último, el *Baño de Diana* compone una exultante y jovial sinfonía a los encantos del cuerpo femenino, multiplicado en las graciosas figuras de las ninfas que se zambullen en las aguas de la fuente acompañando a la diosa. La espontaneidad de los movimientos y el derroche de sensualidad informan el tratamiento de los personajes y contrastan con el modelado abrupto de la superficie rocosa que antecede a la cascada, así como con el hieratismo icónico y deliberadamente arcaizante de las cinco cabezas de perro que sirven de surtidor en la parte trasera de la estructura. La reflexión posmoderna juega con la ambivalencia conceptual del mobiliario urbano, por cuanto la fuente se antoja como estela o menhir, a la par que como forma abstracta que sorprende con su presencia el transitar del viandante y sirve de filtro entre diferentes espacios. Por su sugerente sentido de la segmentación, arcana fantasía y fascinante dimensión *underground* no es de extrañar que la estela de los perros propiciase una ambientación tremendamente atractiva para el videoclip del tema *Galvanize* (2004), incluido en el álbum *Push the Button* del dúo británico de música electrónica *The Chemical Brothers* y dirigido por Adam Smith.

No abandonamos Málaga, por cuanto en los años 90 surgía la iniciativa de recuperar la memoria del cantante folclórico Miguel Frías de Molina, conocido por el apelativo de “el rey de la copla”. Exiliado en Argentina desde los años cuarenta, el mito y la leyenda acompañaron siempre su figura, jalonada de triunfos en los tablaos y teatros especialmente durante los años treinta. Diversos segmentos sociales de la ciudad demandaban erigir un hito callejero en el castizo barrio de Capuchinos al que pertenece la calle Palafox donde naciera el artista. La ubicación del monumento en una mediana triangular sita en la encrucijada de la Plaza de Capuchinos con las calles Carrera de Capuchinos, Empecinado, Capuchinos, Eduardo Domínguez Ávila y Alameda de Capuchinos plantea un interesante e inofensivo ‘conflicto’, al introducir una significación conmemorativa bien diferente a la del resto de iniciativas llevadas a cabo en el entorno. De entrada, la plaza estaba históricamente supeditada a servir de figurado pórtico a la antigua iglesia conventual de la Divina Pastora. Sin embargo, desde el último tercio del XIX hasta hoy se ha reinicido repetidamente en la acción sacralizadora sobre ella, con el pretexto de convertirla en una suerte de simbólico repositorio de la memoria secular y reciente del barrio. El resultado fue que la Plaza de Capuchinos reuniese en escaso margen temporal sobre el mismo terreno el *Triunfo de la Inmaculada* (1877-1880/1921), diversos retablos cerámicos con imágenes religiosas y los desafortunados monumentos al párroco *Juan Estrada Castro* (2000/2011) y *Fray Leopoldo de Alpanseire* (2007). Con la ubicación del correspondiente monumento, otro vecino ilustre, Miguel de Molina, también demandaba un lugar estratégico y digno en dicho enclave, acabando por poner en entredicho (y en evidencia) pero sin acritud la intensa ‘colonización’ sacra del mismo.

Aunque la andadura del monumento de Miguel de Molina arranca de 1997, el fracaso de la suscripción popular para sufragar los costos del proyecto traspasó su financiación al Consistorio. Gracias a la desinteresada donación de su trabajo por parte del autor, el académico y escultor gallego Suso de Marcos (1950-), en 1999 se aceleraban los trabajos encaminados a habilitar la estructura arquitectónica necesaria para la ubicación del retrato del cantante. Estilísticamente, la

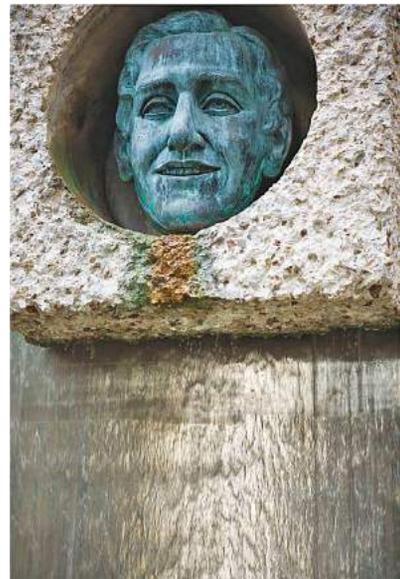


Figura 18. Monumento a Miguel de Molina. Suso de Marcos. Plaza de Capuchinos. Málaga. 1998-1999.

pieza parte de una concepción híbrida que combina la vertiente racionalista inherente a la abstracción geométrica, con la figuración realista frecuente en los rudimentos del retrato. Del mismo modo, el conjunto combina su papel de hito ordenador del espacio urbano circundante con una función ornamental binaria, deducible de su doble condición de monumento y fuente, propósito al que también contribuye la mezcolanza y conjunción de los materiales empleados: bronce, hormigón y acero inoxidable.

Sobre la base de un muro de hormigón armado de acero inoxidable pulimentado, sobresalen dos paralelepípedos vaciados de hormigón armado de acabado rústico. Situados en la delantera y trasera del memorial, presentan sendas perforaciones circulares o cubos que alojan, respectivamente, el positivo y el negativo del rostro del cantante, ejecutados en bronce con criterio realista, modelado simplificado, especial valoración de la rotundidad de los volúmenes y un tono de idealización que pretende incidir en los valores humanos del homenajeado⁵⁸. Discurriendo por el chapado del muro de hormigón, una manta de agua recuerda los dos océanos –el físico y el metafórico– que separaron a Molina de su ciudad y de los suyos en lo geográfico y lo personal. La cascada demuestra, así, nuevamente, su eficacia escenográfica en lo visual y su contundencia en lo conceptual, al hacer referencia a la distancia entre Málaga y Buenos Aires (lugares de nacimiento y óbito del artista) y al abismo moral que hizo de Miguel de Molina una víctima de la represión política y la homofobia que condenaba y estigmatizaba su reconocida condición homosexual con el vituperio y el maltrato físico.

La relación del agua con los fundamentos escultóricos modernos ha cosechado un triunfo más que emblemático gracias a Cristina Iglesias (1956-) y el proyecto *Tres Aguas*, encargado por Artangel y la Fundación El Greco 2014 para un escenario excepcional: la ciudad histórica de Toledo. De entrada, el pensamiento de la artista pasa por expresar rendida admiración a los dos supuestos que le sirven de punto de partida. De una parte, la comunión de Toledo con las aguas del Tajo como factor determinante de su fundación y desarrollo a lo largo de su trayectoria secular. Por otro lado, la exaltación del ideal de convivencia entre las tres culturas –islámica, hebrea y cristiana– que sirve de explicación a su prestigio y florecimiento, a través de un *modus vivendi* singular donde la cultura del agua se materializó mediante una red de aljibes, baños y fuentes para beneficio y disfrute de sus habitantes.

Tan ambicioso proyecto requiere la construcción de un itinerario dividido en tres secuencias que van enumerando y construyendo sobre el tejido urbano todo un relato plástico, visual y simbólico que también acaba siendo espacial, literario y místico por la riqueza de matices intimistas que reúne y el cúmulo de emociones y sensaciones que logra despertar en el espectador. A través del trinomio arquitectura-agua-escultura, se suceden tres expresiones distintas que se funden en una, ofreciendo al mismo tiempo una secuencia de perspectivas dinámicas por el obligado discurrir desde un punto a otro de la ciudad y de experiencias de reflexión ligadas a la atmósfera específica de cada parada en el camino. Como si de un trayecto iniciático se tratara, hay un requisito imprescindible para percibir esta realidad en su espléndida razón de ser: recorrer el circuito completo y comprobar el secreto que nos aguarda en cada uno de los tres hitos: la Torre del Agua a orillas del río, el Convento de Santa Clara en la zona alta y la fuente creada por Cristina Iglesias en la Plaza del Ayuntamiento en pleno espacio público. Por el contrario, las otras dos fuentes se albergan en habitáculos completamente cerrados e investidos de la carga poética, inherente a espacios restringidos y casi inaccesibles al común de los mortales que laten en el silencio profundo de las clausuras.

Desde una faceta puramente procedimental, la artista explota la carga efectista, textural y conceptual de los tres elementos responsables de materializar la intervención: la piedra, el metal y el agua. La piedra aporta la noción de pervivencia, cohesión y perdurabilidad inherente a la fábrica arquitectónica de la alberca que hace las veces de contenedor de la experiencia artística. El metal introduce el cromatismo elusivo, metamórfico y mágico de robustas formas arborescentes que nacen en el fondo y se muestran relucientes al ser incididas por la luz. Una vez más, se delata el decidido interés de Cristina Iglesias por redefinir y poner en

⁵⁸ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *opus cit.*, pp. 396-397.



Figura 19. *Tres Aguas*. Cristina Iglesias. Plaza del Ayuntamiento. Toledo. 2014.

valor las posibilidades ‘espaciales’ de lo escultórico, en detrimento de las cualidades volumétricas que le son consustanciales. La escultura es volumen en esencia, pero no resulta tan frecuente interpretarla conceptualmente a modo de campo expandido, en aras de cuestionar lo que tiene de estrictamente ‘objetual’ para abundar en sus relaciones con lo espacial y lo arquitectónico.

Finalmente, el agua es el elemento huidizo que fluye y cambia constantemente, merced a un calculado ejercicio de apariciones y desapariciones. El agua discurre a través de canales y penetra en el suelo como si fuese repentinamente absorbida en un torbellino, haciendo titilar las superficies brillantes de las esculturas subyacentes que despiertan teatralmente a la luz simulando el lecho de un río cubierto por la maleza⁵⁹. La exposición de Cristina Iglesias en el MNCARS, *Metonimia* (2013) ya dejaba de manifiesto la vocación integradora de las esculturas de la artista respecto al contexto arquitectónico/lugar en que se ubican. Topología y topografía establecen una simbiosis con el ejercicio plástico de Iglesias que, a efectos visuales, termina planteando un juego en el que la realidad y la apariencia se entrelazan, se funden y se confunden no sin cierto efectismo ‘neobarroco’. De este modo, creaciones como *Tres Aguas*, ven activados sus recursos ‘persuasivos’ para sugerir mundos ficticios y generar auténticos microcosmos. En última instancia, la cuestión de fondo es conseguir hacer olvidar los fines utilitarios del estanque o fuente como infraestructura hidráulica y de abastecimiento, subvirtiendo su función primaria en pro de una resemantización que las reconvierte en escenografías que propician la observación reflexiva y la elevación mística mediante la experiencia contemplativa.

Por extensión, las “intersecciones entre lo natural y lo cultural, sombras, cascadas, remolinos y follajes, en las que la idea de refugio resulta la metáfora más recurrente”⁶⁰, adquieren en *Tres Aguas* una eficacia visual de insospechado alcance. El deseo de la artista de incorporar el propio río a la escultura generada ‘orgánicamente’ a través de los diferentes espacios, aquilata su excelencia como una propuesta artística más que válida para procurar la revitalización de la ciudad, llevándola hasta sus últimas consecuencias mediante el elemento vivificante por excelencia, por el que todos los seres viven y sin el cual no existe vida alguna.

⁵⁹ COLOMINA, B.; LINGWOOD, J. y WARNER, M., *Cristina Iglesias. Tres aguas*, Madrid, Artangel-Turner, 2015.

⁶⁰ *Cristina Iglesias. Metonimia*. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cristina-iglesias-metonimia>. [Consultado el 04-10-2016].

PERFORMATIVIDAD Y MÍSTICAS DEL AGUA

Más allá de la escultura, la pintura o la intervención arquitectónica, la curiosidad del artista moderno por probar toda suerte de herramientas a su alcance para canalizar e impulsar proyectos, le movió a experimentar, sin ambages ni temores, con los formatos audiovisuales⁶¹. El video le descubrió una de las vías de experimentación y reflexión más conclusivas para continuar interrogándose con ironía o despecho sobre el significado de las cosas, los eternos enigmas existenciales y, en especial, sobre un problema nada nuevo, aunque revitalizado sobremanera por el universo mass-mediatico: la alienación del ser humano. Videocreación y *performance* forman, así, un *tándem* impecable para analizar la repercusión sociológica y antropológica de este fenómeno tan de nuestro tiempo, cuya eficacia y repercusión artística quedan hoy fuera de toda duda. Por eso mismo, constituyen la vía procedimental por excelencia de los 'paisajes virtuales' del agua, de los que ya tenemos constancia, incluso, en inolvidables y 'clásicos' ejemplos del accionismo.

En junio de 1966, Bruce Nauman (1941-) traslada su residencia y estudio a San Francisco. De allí sale una pieza singular, consistente en un neón rodeado de un texto en espiral con un mensaje premonitorio: "El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas"⁶². Por aquellos días, el artista vive inmerso en un proceso de transformación interior, que derivará en su incondicional 'conversión' a la modernidad. Para Benezra el acontecimiento es el producto simbólico de "una convicción juvenil en sí mismo como artista dispuesto a seguir una gran tradición, aunque por entonces ya había llegado a poner en duda, e incluso rechazar, elementos importantes de esa tradición, así como a cuestionar su propia actividad y planteamiento"⁶³.

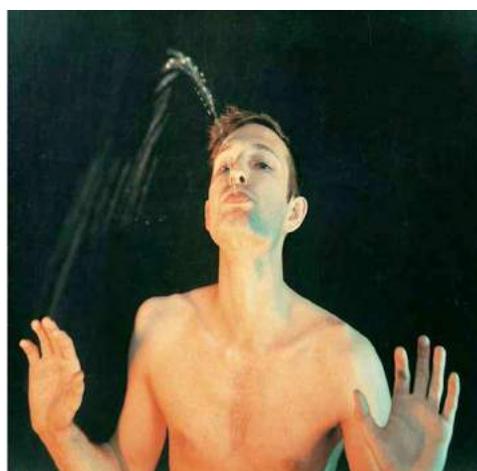


Figura 20. *La fuente*. Bruce Nauman. 1966-1967.

No tardará mucho en demostrarlo, merced al revulsivo que la obra irreverente y sarcástica de Man Ray causa en Nauman, al contemplarla en el Museo de Arte de Los Ángeles⁶⁴. El resultado inmediato de la experiencia será una serie de once fotografías, entre las que despunta *Autorretrato como fuente* (1966-1967). El artista se refleja a sí mismo con el torso desnudo, los brazos abiertos y lanzando por la boca un chorro de agua hacia arriba. La intensa iluminación logra que su presencia corpórea se recorte con nitidez en el fondo oscuro. De esa manera, somos conscientes de su afán por remedar jocosamente la pose de una estatua clásica que sirviese de peregrino surtidor a una fuente, a imagen y semejanza de tantas y tantas diseminadas por plazas, palacios y jardines del mundo occidental. Es evidente que la intención de Nauman es ridiculizar la tradición académica de los escultores públicos, obsesivamente empeñados en la exaltación del desnudo heroico masculino, aunque sin caer en la cuenta de la inmensa paradoja implícita por esta cuestión, de la que asimismo (desde otra óptica) se hacía partícipe al desnudo femenino.

⁶¹ PÉREZ ORNIA, J.R., *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*, Barcelona, RTVE-Ediciones del Serbal, 1991.

⁶² Entre otros títulos recientes sobre el artista, vid. BLUME, E., *Bruce Nauman: Live or Die*, Köln, Du Mont Buchverlag, 2010; SLIFKIN, R., *Bruce Nauman: Going Solo*, UK, Companion Editions- Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery-Reed College, 2012 y LEWALLEN, C., *Bruce Nauman: Inside the White Cube*, London, White Cube, 2013.

⁶³ STORR, R. y BENEZRA, N., *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue*, Minneapolis, Walker Art Center, 1994.

⁶⁴ ENCICLONET, "Bruce Nauman".

Disponible en: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=nauman-bruce>. [Consultado el 19-01-2017].

¿Acaso nos hemos percatado realmente del trasfondo ridículo (y aún comprometido, contraproducente u obsceno) de tantas estatuas surtidoras, una vez caída la venda de los ojos y desgarrado el velo de lo sublime? Al despertarnos del ‘sueño’ estético conoceremos/reconoceremos –como nos propone Nauman– la verdadera realidad (por cierto, nada heroica ni solemne) representada en esas esculturas. Cuando esto suceda, solamente veremos niños que orinan, atletas griegos que juegan en un parque acuático lanzando agua a adversarios inexistentes o insinuantes ninfas-objeto que exprimen sus senos a la vista de todos, cual (auto)ofrecida mercancía para el deleite/consumo erótico globalizado⁶⁵. Además de servirle de base en sus investigaciones con/sobre el cuerpo, Nauman revela en esta imagen sus excelentes y casi recién estrenadas aptitudes como seguidor/admirador de Ray, habida cuenta de desenmascarar en ella la contradicción intrínseca a la ‘aburrida’ escultura histórica, su aburguesamiento y enquistado servilismo al imperio de lo oficial y políticamente correcto⁶⁶, al tiempo de criticar el orden establecido socavando sus bases, como toda ruptura verdadera que se precie debe proferir según decíamos al principio.

Bill Viola (1951-) es mucho más que un nombre de referencia del arte moderno. Conectado históricamente con la afirmación del video-arte como propuesta lingüística y soporte creativo, a partir de los años setenta del siglo XX⁶⁷, sus antológicas incursiones en este campo han propiciado un auténtico baño de regeneración para las propuestas audiovisuales, obligándolas a adentrarse en el siempre fascinante mundo de los significados sin detrimento del más refinado esteticismo y elegancia formales. Es, asimismo, un artista multimedia que ha sabido lanzar un aviso a navegantes al personificar en su evolución como individuo y como artista toda una lección de sabiduría conceptual y sensibilidad estética. Al reivindicar, mediante la propia autoexigencia, la necesidad de volver a contar socialmente con el compromiso del artista, su capacidad analítica vuela más allá de la pura mirada y adopta diversos posicionamientos a través de una producción puesta al servicio de la reflexión permanente acerca de las preocupaciones, experiencias, sensaciones y sentimientos de la condición humana, en inflexiones tan críticas y decisivas cuales el nacimiento y la muerte, sin dejar de explorar asimismo sus íntimas ilaciones con la espiritualidad, el misticismo y la consciencia. La inapreciable colaboración de Kira Perov, productora, editora, fotógrafa y esposa del artista será no menos decisiva en la selección de las fuentes de inspiración de sus obras.

Es sabido el peso específico ejercido en la evolución personal y artística de Bill Viola por el famoso seminario de representación de las pasiones⁶⁸ o afectos del alma que tuvo como escenario el J. Paul Getty Institute en 1998 y que tuvo como estudiante invitado al propio artista. Allí fue consciente de la validez de recuperarlas para el arte moderno⁶⁹, a la par que enriquecía su formación intelectual desde una perspectiva poliédrica que le hizo sentirse fascinado por la mística islámica e hindú y la obra de escritores cristianos tan carismáticos como el Maestro Eckhardt y San Juan de la Cruz. Aparte del conocimiento directo de las fuentes literarias y los antológicos tratados para dibujar las pasiones de Charles Le Brun y John

⁶⁵ MORÁN TURINA, J. M., “De cómo Venus se convirtió en mujer”, en MÍNGUEZ CORNELLES, V. M. y RODRÍGUEZ MOYA, I. (eds.), *Visiones de Pasión y Perversidad*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2014, pp. 58-73. Parfraseando inteligentemente el título de aquel clásico del cine, dirigido en 1948 por William A. Seiter y protagonizado por la inolvidable “diosa” Ava Gardner, este trabajo nos acerca a la historia de las obsesiones masculinas por ‘desnudar’ a las deidades femeninas del aura pretendidamente divina, que las hace presuntamente distantes e inaccesibles y las reviste de una impronta más ‘apetecible’ y humana. Como sagazmente señala el autor al recordar la poesía urbana de Javier Krahe, Joaquín Sabina y Alberto Pérez (reunidos en *La Mandrágora* y plasmada en el tema *Villatripas*), la moraleja y la clave de la cuestión radica en, cómo a la hora de la verdad, fue la exuberante lugareña Jacinta –en definitiva toda una verdadera “Venus” de carne y hueso– luciendo todas sus naturalidades en el pilón, la que terminó haciendo las delicias y venciendo en buena lid a la Venus de mármol erigida en la plaza pública por los vecinos del pueblo rival.

⁶⁶ MADERUELO, J., *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca, Universidad, 2012, p. 17.

⁶⁷ *Bill Viola*.

Disponible en: <http://www.grandpalais.fr/fr/article/qui-est-bill-viola#channel=f3e40096413e66c&origin=http%3A%2F%2Fwww.grandpalais.fr>. [Consultado el 17-10-2016]

⁶⁸ WALSH, J. (ed.), *Bill Viola. Las Pasiones* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundación “La Caixa”, 2004.

⁶⁹ AZNAR, Y., “Bill Viola: repertorio de pasiones”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII: Historia del Arte*, nº 17, 2004, pp. 355-373.



Figura 21. Exposición *Martyrs*. (*Earth, Air, Fire, Water*). Bill Viola. 2015. Instalación en Auckland Castle. County Durham.

Bulwer, Viola se interesaba por autores contemporáneos vinculados al mundo universitario e investigador, como David Freedberg, Leo Steinberg o Victor Stoichita y sus emblemáticas y harto revolucionarias aportaciones a la historiografía acerca de los usos, valores, funciones, mecanismos y resortes de las imágenes –especialmente las de carácter religioso– en el seno de la tradición artística occidental. Una formación, en definitiva, tan rica como heterogénea que, con evidente curiosidad científica, supo acertadamente rematar con el estudio directo de la pintura religiosa de los siglos XV, XVI y XVII. A ella deberá, en gran medida, su amor por el primer plano y su incisiva capacidad de reflejarlo con una precisión taxonómica, tan hondamente escrutadora como exquisita en su insistencia por mostrar la belleza de las cosas:

“Esta cuestión ya la hallamos en la religión islámica. El Corán enuncia: ‘Dios ha inscrito belleza en todas las cosas’ haciendo referencia a una cualidad escondida, presente en todos los elementos. El mundo contemporáneo reduce la belleza al aspecto exterior, pero a mí me interesa su unión con el concepto de Verdad, tema tratado en la Antigüedad y muy recurrente en las discusiones filosóficas renacentistas”⁷⁰.

Evidentemente, la figura de Bill Viola no puede aprehenderse en un espacio limitado. Sin embargo, es completamente obligada su inclusión en este trabajo, dada la importancia categórica adquirida por el agua dentro de su producción videográfica, en calidad de constante iconográfica y conceptual, amén de vehículo definidor de auténticos ‘paisajes’ virtuales. Asimismo, nos interesa su afán permanente en reivindicar y legitimar la significación adquirida por el concepto de “neobarroco” en la cultura visual de nuestro tiempo, en cuanto reflejo del desconcierto y la desestructuración de una sociedad en crisis. Es, en este punto, donde el significado profundo, al tiempo que ‘sencillo’ del agua, captada en sus vídeos en todo el misterio de su belleza en superficie o en la plenitud exultante de la cascada y la cortina de agua, se antoja (nunca mejor dicho) literalmente “elemental”. No en balde, la imagen del agua invoca unos componentes de significado universales que, desde la hermenéutica más profunda y sin incompatibilidad alguna

⁷⁰ PORCEL, V., “Conversación con Bill Viola”, *Quaderns de la Mediterrània-Cuadernos del Mediterráneo*, nº 12, 2009, pp. 256-257.

respecto a ella, conectan sin fisuras con los mecanismos cognoscitivos de un público, culturalmente adicto al *visual thinking*⁷¹ y no menos culturalmente consciente de sus connotaciones salutíferas, vivificantes, purificadoras y, no lo olvidemos, también ‘sacramentales’:

“No me interesa hacer arte para los especialistas, sino para todo el mundo. Cuando vamos al cine, no necesitamos que nos coloquen en la entrada una cartela con largas explicaciones sobre el significado de la película. Si queremos profundizar en su contenido, podemos obtener más información, pero no es un requerimiento imprescindible para comprender el film. Con el arte debería suceder lo mismo”⁷².

A propósito de esta cuestión, capital para la construcción por Viola de los ‘paisajes virtuales’ del agua, basta recordar que la etimología de “bautismo” procede del griego βαπτίζειν (*“baptizein”*); esto es “sumergir”, “anegar”, “zambullir”, “bautizar”, “lavar”, “bañar”, “estar hundido”, “ser/estar ahogado”. En efecto, si recibir el bautismo es condición previa para que la persona pueda beneficiarse de los restantes sacramentos, ello es debido a que el bautismo propicia su unión a Jesucristo, la libera del Pecado Original y de todos los pecados personales y le permite resucitar con el mismo Jesucristo a una vida nueva y sin fin. Más adelante volveremos sobre la cuestión, pero no puede extrañarnos que la hermosura simbólica del agua y el rito bautismal como metáfora de iniciación-vida-muerte-resurrección haya cautivado intensamente a Bill Viola, hasta el punto de recurrir al mismo permanentemente desde los años 90 al momento presente, o lo que es lo mismo desde *The Messenger* (1996) a *Inverted Birth* (2014) y *The Trial* (2015). La razón para ello no es otra que la espiritualidad que brota de su discurso artístico, por lo demás tan enraizado con sus lecturas y los estudios realizados sobre la base gestual, expresiva, plástica y retórica de la propia iconografía sacra:

“La religión y el arte son parecidos, ambos se ocupan de la esencia del ser humano. Mientras que las instituciones monoteístas tienen problema para entablar un diálogo, los artistas pueden servir para unir las civilizaciones. Ahora parece que estamos a punto de confluir en un cúmulo de desastres: el ecológico, el económico y el pandémico. Las nuevas generaciones no deben tener miedo, al contrario. Cuando todo desaparece, llega el momento de inventar. [...] Cualquier ser humano, aunque no sea del todo consciente, tiene una espiritualidad que forma parte de su naturaleza. La sientes incluso en las cuevas prehistóricas”⁷³.



Figura 22. Exposición *Martyrs. (Earth, Air, Fire, Water)*. Bill Viola. 2014. Instalación Cathedral de San Pablo. Londres.



Figura 23. *Martyrs. (Earth, Air, Fire, Water)*. Bill Viola. 2014.

⁷¹ YOUNGBLOOD, G., *Metaphysical Structuralism. The Videotapes of Bill Viola*. Los Angeles, Voyager Press, 1987.

⁷² PORCEL, V., art. cit., p. 257.

⁷³ *Ibidem*.

Así las cosas, la compleja naturaleza mística del bautismo en clave hermenéutica, teológica, moral, semántica y/o existencial se antoja (por no decir resulta) decisiva a la hora de analizar, reconocer y comprender la significación místico-sacramental del agua en los 'paisajes virtuales' de Bill Viola. Como artefactos retóricos en toda regla, son las mismas creaciones videográficas las encargadas de desarrollarla mediante sucesivas paráfrasis, relecturas, recapitulaciones y matizaciones sobre el tema, desglosando una serie de ítems en torno al componente semántico y ritual del bautismo, a los que es muy necesario considerar y tener en cuenta. A saber:

- Sumergirse/Ser sumergido
 - Transfiguración/Cambio
 - Muerte/Sepultura/Resurrección
 - Purificación
 - Nacimiento
 - Regeneración
 - Deseo de la Gracia
 - Ser lavado/ Lavarse
- Sumergirse/Ser sumergido. Si atendemos al sentido exacto de la forma verbal griega βαπτίζω, de la que deriva "baptizo", nos situamos ante un *modus moriendi* particular: "causar la muerte por ahogamiento"; lo que implicaría a un agente externo, cuyo cometido es perpetrar sobre el sujeto pasivo la acción de "ser ahogado".
- Transfiguración/Cambio. Otra forma verbal βάπτω, cuya transliteración es "baptó", introduce un matiz altamente significativo sobre el particular: el acto de "sumergir/se" como tal se aproxima a la idea de "bañar/se", en cuanto a la sensación del individuo de sentirse más bien "mojado" por el agua, que "hundido" en ella. Tal circunstancia también asimila "baptó" a "teñir", con especial énfasis al componente material y metafórico que equipara este verbo al cambio drástico experimentado por una tela al ser "bañada" o "mojada" en el recipiente lleno del tinte. Es evidente que, desde esta acepción etimológica, se distingue en el individuo un antes y un después de semejante 'transfiguración'. Su inmersión en el agua lo identifica públicamente con Cristo y su muerte y visibiliza ante la comunidad el cambio operado en él, de modo similar al que experimenta el tejido gracias al producto que le confiere otro color o, lo que es lo mismo, otra dimensión 'vital'.
- Muerte/Sepultura/Resurrección. El bautismo verifica la evocación de un ciclo sempiterno que asimila la muerte al hecho mismo de bajar a la profundidad del agua, permanecer 'sepultado' unos instantes en ella y resurgir del agua hacia el territorio de la luz: "Con Cristo hemos sido sepultados por el bautismo para participar en su muerte, para que así como Él resucitó de los muertos por la gloria del Padre, así también nosotros vivamos una vida nueva"⁷⁴.



Figura 24. *The Trial*. Bill Viola. 2015.
Foto: Kira Perov.
Imagen: Bill Viola Studio.



Figura 25. *The Messenger*.
Bill Viola. 1996.

⁷⁴ Romanos 6, 4.

- Purificación. Corresponde al trasfondo netamente penitencial del sacramento, en virtud del cual el agua se erige en recordatorio del Diluvio Universal, la travesía de Israel por el Mar Rojo y el rito hebreo de la circuncisión. Los tres episodios son sintomáticos de un viaje iniciático hacia otro contexto diferente al *statu quo* prístino, donde prima el esfuerzo, el sacrificio, el sufrimiento, la inquietud propiciatoria y la voluntad de despojarse de todo aquello que, por superfluo y sobrante, impide el acceso fluido a lo divino: “Pues en Cristo habita toda la plenitud de la divinidad corporalmente y estáis llenos de Él, que es cabeza de todo principado y potestad, en quien fuisteis circuncidados con una circuncisión que no es de mano de hombre, no por la amputación corporal de la carne, sino con la circuncisión de Cristo”⁷⁵.



Figura 26. *Anika*. Bill Viola. 2008. Foto: Kira Perov. Imagen: Bill Viola Studio.

- Nacimiento. El “hombre viejo” ha de sepultar su cuerpo mortal en la muerte de Cristo, de donde se sale por la resurrección con Él como “nueva criatura” y “hombre nuevo”: “Fuisteis sepultados con Él en el bautismo y en Él fuisteis también resucitados por la fe en el poder de Dios que le levantó de entre los muertos”⁷⁶.



Figura 27. *Ocean Without a Shore*. Bill Viola. 2007. Foto: Kira Perov. Imagen: Bill Viola Studio.

- Regeneración. Haciendo valer la interpretación literal de la Sagrada Escritura, numerosas confesiones cristianas protestantes aducen el “conocimiento de causa” propio del adulto como requisito indispensable para recibir el bautismo y, consecuentemente, validar en primera persona la ‘prueba’ que supone el nacimiento del “hombre nuevo” que emerge del sacramento: “Al oírle se sintieron compungidos de corazón y dijeron a Pedro y a los demás apóstoles: ¿Qué hemos de hacer, hermanos? Pedro les contestó: Arrepentíos y bautizaros en nombre de Jesucristo, para remisión de vuestros pecados, y recibiréis el don del Espíritu Santo”⁷⁷.
- Deseo de la Gracia. El rito del agua se une al deseo de conversión/transformación que la preparación doctrinal alienta en el individuo. Separando lo imperfecto de lo que es perfecto, se consuma la unión con lo divino: “Quien no nazca del agua y del Espíritu, no puede entrar en el reino de los cielos. Lo que nace de la carne, carne es; pero lo que nace del Espíritu, es espíritu. No te maravilles de lo que te he dicho: Es preciso nacer de arriba”⁷⁸.
- Ser lavado/ Lavarse. El agua es la única materia capaz de visualizar el sacramento. Se debe, por supuesto, a la integridad, transparencia y pureza que posee por naturaleza y la hacen válida a la hora de convertir en feliz realidad el anhelo del individuo en quedar limpio, de ser inocente, en definitiva.

⁷⁵ Colocenses 2, 9-11.

⁷⁶ Colocenses 2, 12.

⁷⁷ Hechos de los Apóstoles 2, 37-38.

⁷⁸ Juan 3, 5-7.

Los Salmos contienen dos referencias emblemáticas al agua como elemento propiciador de la limpieza de alma y cuerpo, con valores extensivos a la virtud sacerdotal y la remisión de los pecados, respectivamente. En el primer caso, el texto sirvió de base a la fórmula ritual empleada por el celebrante en la purificación durante la misa: *Lavabo inter innocentes manus meas et circumdabo altare tuo, Domine* (“Lavaré entre los inocentes mis manos y rodearé tu altar, Señor”⁷⁹). Por su parte, el texto penitencial por excelencia, incorpora en su inicio una expresiva referencia a la fuerza regeneradora de toda limpieza que



Figura 28. *Visitation*. Bill Viola. 2008.
Foto: Kira Perov. Imagen: Bill Viola Studio.

resulta imposible sin el concurso del agua: *Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum. Dele iniquitatem meam. Amplius lavame ab iniquitate mea et a peccata mea munda me* (“Misericordia, Dios mío, por tu bondad. Por tu inmensa compasión, borra mi culpa. Lava del todo mi delito, limpia mi pecado”⁸⁰). Con independencia de que el bautismo sea administrado por inmersión o infusión existe un factor ritual de capital importancia, irrenunciable en la liturgia del sacramento: el agua ha de correr por la cabeza del bautizando para significar, a vista de todos, el verdadero lavado del alma.

Como veremos, Bill Viola sabe conferir una dimensión personal a la significación místico-sacramental del agua, en su poliédrica y profunda riqueza simbólica. La naturaleza quieta y sosegada del elemento favorece que sus ‘paisajes virtuales’ del agua se muestren propensos a crear en el espectador la sensación envolvente de respirar una atmósfera completamente “sacra” o “sagrada”, en cuanto rotunda y literalmente expresiva de lo que “está dedicado a una divinidad o a su culto”, “está relacionado con la divinidad, con la religión, con sus misterios o con fuerzas sobrenaturales” o bien de lo que es “digno de veneración y respeto”. Por esta causa, sus videoinstalaciones se han acomodado a la perfección a la solemnidad y recogimiento de los diferentes espacios sacros que las han acogido⁸¹, hasta el punto de protagonizar visiones inolvidables desde sus soportes minimalistas (sobresalen los altares-pedestales diseñados por Norman Foster para su presentación en San Pablo de Londres) que contrastan y desafían a las doradas estructuras reticulares tradicionales divididas en predelas, calles y cuerpos, demostrando que el último capítulo en la historia del retablo no está escrito o por escribir, sino que está escribiéndose en estos momentos.

Al proyectar los videos en *loop*, el artista define una secuencia cíclica de cada narración que la reconduce, indefectiblemente, al punto de eterno retorno. De esta manera, se facilita al espectador el conocimiento íntegro, regular y predecible de la historia, con independencia del momento en el que haya comenzado a visionarla, pues siempre habrá ocasión para retomarla por el principio. La aplicación de este criterio trae también

⁷⁹ Salmos 26 (25), 6.

⁸⁰ Salmos 51 (50), 3-4.

⁸¹ Catedral de Durham, Capilla de Auckland Castle en County Durham, Catedral de San Pablo de Londres, *Seu Vella* de Lleida, Oratorio de San Gall en Venecia, entre otros.



Figura 29. *Three Women*. Bill Viola. 2008.
Foto: Kira Perov. Imagen: Bill Viola Studio.

consigo dos aspectos interesantes. Por un lado, y en conexión con la problemática histórica del retablo, la videoinstalación compendia, condensa y desarrolla narrativamente en el mismo cuadro escénico las historias que, en siglos pasados, precisaban de un número indeterminado de paneles pictóricos y/o escultóricos para poder ser descritas en sus pormenores y contadas con detalle. En este punto, las imágenes móviles facilitan y abrevian un proceso comunicativo imposible e impensable de resolver en otras épocas por la carencia de tecnología punta.

De otra parte, la ‘rutinaria’ repetición del vídeo establece una analogía intencionada con la idea del

rito y el concepto de ritual, al entenderse aquel como un desarrollo dramático singular donde lo solemne y lo místico convergen en una puesta en escena del hecho sagrado canalizado a través suya. El rito (al igual que la videoinstalación) es susceptible de ser guionizado y convenientemente acotado en forma escrita por un ceremonial que hace posible su repetición uniforme e indefinida, al mismo tiempo que lo secuencía, lo codifica, lo perpetúa y, en última instancia, lo cierra sin fisuras haciéndolo inalterable. No olvidemos que de su ‘inmovilismo’ también se infieren las nociones de permanencia y eternidad⁸².

La capacidad de las videoinstalaciones ‘sacras’ de Bill Viola para convertir en espacios ‘sagrados’ aquellos que no lo son ni nunca lo serán por vocación/definición da fe del éxito clamoroso de estas fórmulas; es más, da exactamente igual el lugar como ubicación entendida en sentido estrictamente topológico. La metamorfosis sobrevendrá cuando el espectador se sumerja en una oscuridad ritual (propia del cine) y concentre la totalidad de sus sentidos en la historia que se le presenta y le contará cuanto tenga que decirle sobre el objeto de reflexión propuesto.

The Messenger 25 (1996) es, quizás, uno de los primeros grandes hitos en la construcción de la mística del agua que rezuman los ‘paisajes virtuales’ de Bill Viola. De entrada, este trabajo fue creado ex profeso para la hermosa Catedral de Durham, no sin polémica añadida por la desnudez integral del protagonista masculino, que recuerda aquella otra que ya recibiera ruidosamente, en 1983, la publicación original del antológico ensayo de Leo Steinberg sobre la sexualidad de Cristo⁸³. La arquitectura gótica se disponía a presentar al público un novedoso ‘retablo’, donde un hombre joven con barba (guiño consciente a la imagen arquetípica de Cristo) con los ojos cerrados emerge de la opaca profundidad del agua. Al principio, solamente se divisa una sombra informe, pero conforme avanza hacia la superficie van adivinándose sus formas y rasgos característicos. Al llegar arriba respira, abre los ojos, toma una bocanada de aire y vuelve a cerrarlos para iniciar

⁸² RIGHETTI, M., *Historia de la Liturgia* (2 vols.), Madrid, BAC, 1955, vol. 1, pp. 24-25. Según el autor, se denomina “rito” al conjunto de fórmulas y de normas prácticas que deben observarse para el cumplimiento de una determinada función litúrgica. De la misma manera, se llaman “ceremonias” a cada una de las partes que componen un rito y que se proyectan a las actitudes del cuerpo, los movimientos que acompañan la pronunciación de las palabras o los gestos señalados o previstos en cada ocasión. Finalmente, las normas que reseñan e indican las ceremonias o la manera cómo deben realizarse son las “rúbricas”, de *rubrum*: “rojo”, por escribirse las indicaciones en tinta de este color desde la Edad Media, tanto en los manuscritos como en los libros impresos.

⁸³ STEINBERG, L., *La Sexualidad de Cristo en el Ate del Renacimiento y en el olvido moderno*. Barcelona, Herman Blume, 1989.

de nuevo su trayecto hacia el fondo. La visión del cuerpo en el agua transfiere un renovado sentido e iconográfico al concepto barroco del “cuerpo flotante”. Sin embargo, al sustituir el aire por el agua, Bill Viola renuncia a la idea de “ascensión” o subida al cielo que era propio de aquel, para abundar en la de inmersión/emersión del cuerpo a través del agua, vista como fluido de muerte/resurrección en consonancia con la espiritualidad del ciclo bautismal.

La inmersión adquiere un protagonismo absoluto en *Ascension* (2000) y la videoinstalación para ópera *Tristan und Isolde* (2005). Dentro de los ‘paisajes virtuales’, Bill Viola manifiesta especialmente en ambas su atracción por el componente “maravilloso” de los “paisajes sumergidos”. El recuerdo permanente de lo que, teóricamente, pudo ser una experiencia traumática con fatales consecuencias para el artista siendo un niño, se reinventa de su mano con óptimas posibilidades artísticas:



Figura 30. *Inverted Birth*. Bill Viola. 2014.
Foto: Kira Perov. Imagen: Bill Viola Studio.

“Tenía solo seis años y lo que me pasó –jugaba a la orilla de un lago y un remolino se lo llevó hacia el fondo– fue muy vívido e hiperreal. El paisaje sumergido es el mundo más maravilloso y pacífico que he visto nunca. Es como una eternidad. Todavía trato de volver a una belleza y misterio que nunca he olvidado”⁸⁴.

Además de rememorar una ceremonia bautismal como parte del “ritual de purificación de dos amantes para profundizar en sí mismos con honestidad y humildad”, *Tristan und Isolde* introduce en su registro iconográfico el diálogo/tensión con el fuego, enemigo mortal y antítesis del agua. No es la primera vez que Viola recurre a ambos contrarios, con valores polisémicos variables dictados, en cada caso, por la significación específica de cada relato. *The Crossing* (1996) reflexiona sobre la autodestrucción individual, valiéndose de una pantalla doble donde un hombre camina hacia el espectador y se detiene. Entre un estruendo terrorífico, desaparece envuelto en llamas en una de las pantallas, al tiempo que un diluvio lo invisibiliza en la otra. Al estar íntimamente ligada al “yo” egoísta, la autodestrucción, en palabras del artista, “se convierte en un medio necesario para alcanzar la trascendencia y la liberación”⁸⁵. Muy

⁸⁴ BARRIGÓS, C., “Bill Viola: Tristan und Isolde es de lo mejor que he hecho nunca”. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20131228/54397608288/bill-viola-tristan-und-isolde-es-de-lo-mejor-que-he-hecho-nunca.html>. [Consultado el 27-12-2016].

⁸⁵ WALSH, J. (ed.), *opus cit.*, p. 40. Más adelante (p. 174), y a propósito de cuanto venimos diciendo arriba, el autor transcribe una interesante conversación entre Bill Viola y Hans Belting (autor del célebre ensayo *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*) en la que el artista defiende el continuismo neobarroco sin fisuras entre las estrategias iconográficas históricas y las fórmulas de la creación mass-mediática moderna. Al postular la idoneidad que, a su juicio, revela el discurso y estructura de los retablos, encuentra en ellos un instrumento completamente válido y eficaz a la hora de experimentar en su obra tanto con el desarrollo narrativo como con la expresión de sus propias inquietudes y reflexiones personales: “las *predellas* siempre me han fascinado. Suelen ser imágenes pequeñas, por lo menos más pequeñas que los paneles centrales que, como acabas de decir, tradicionalmente muestran el estado ideal, eterno, de una persona. En las *predellas*, en cambio, se describe una secuencia cronológica, y para ello se divide la línea temporal en imágenes individuales, cada una de las cuales expresa un acontecimiento clave en la historia vital del santo o de la persona que están representando. Para el ojo contemporáneo parecen *storyboards* de cine. En sus versiones a gran escala, que son los frescos narrativos en frescos, tienen un parecido aún mayor con la forma artística contemporánea que desciende más directamente de ellas: el cine”.

diferente, es la presencia de la dualidad fuego-agua (ahora junto a tierra-aire) en *Martyrs. (Earth, Air, Fire, Water)* (2014), concebido a modo de predela en cuatro actos, donde dos hombres y dos mujeres se ven sometidos a otros tantos suplicios que rememoran las escalofriantes escenas y ejercicios de sadismo, tan gratas a la Reforma Católica y el contexto postridentino de su gran apologista Gabrielle Paleotti. Al agua le corresponde anegar detrás de una cortina de agua al personaje masculino que (cual émulo consciente de la crucifixión de San Pedro) abre los brazos colgado cabeza abajo.



Figura 31. *Ascension*. Bill Viola. 2000. Foto: Kira Perov. Imagen: Bill Viola Studio.

El agua como principio de vida, expiación, símbolo de renacimiento y frontera entre mundos es el leitmotiv de *The Innocents* (2007), *Ocean Without a Shore* (2007), *Anika* (2008), *Three Women* (2008) y *Visitation* (2008). La cascada/cortina de agua es el agente plástico/simbólico dominante y absoluto en esta galería de creaciones memorables, donde el artista prosigue con las contraposiciones dialécticas al jugar con la teatralidad de las imágenes borrosas y enfocadas, en paralelo a la dualidad cromática por excelencia: “En mis trabajos utilizo el blanco y negro cuando quiero hablar directamente del alma, y el color para presentar los aspectos más sociales”⁸⁶.

En *The Innocents* y *Ocean Without a Shore*⁸⁷, Viola reflexiona sobre la muerte por medio de personajes (trasunto actual de Adán y Eva, en el primer caso) que surgen de la oscuridad y atraviesan una cortina de agua hacia la luz. Ya en nuestro mundo, toman conciencia de que su presencia física es transitoria y, por propia voluntad, regresan a las sombras. La conjunción de blanco/negro y color genera experiencias visuales tremendamente seductoras por los juegos de texturas, emociones e impresiones que se derivan. Es, simplemente, fascinante contemplar la plasticidad con la que las formas fantasmagóricas y diluidas de los personajes (que ya se adivinan detrás de la manta de agua) van adquiriendo corporeidad y plenas naturalidades humanas, conforme rasgan la pantalla traslúcida para cruzar a nuestro mundo y, por la misma regla de tres, vuelven a ser gradualmente ‘inundadas’ en pugna permanente con el agua para retornar al inframundo.

⁸⁶ PORCEL, V., art. cit., p. 257.

⁸⁷ Literalmente, “Océano sin orilla”. Título inspirado en el místico sufí Ibn Arabí.

Inicialmente *Anika*, *Three Women* y *Visitation* comulgan de presupuestos conceptuales análogos, si bien con matices diferenciadores relevantes y decisivos en la lectura de conjunto final. Al igual que las videoinstalaciones anteriores, el agua marca la línea divisoria que separa la vida terrena del más allá. El reino de las sombras es, asimismo, el *hábitat* natural de los personajes, todos ellos femeninos en estos últimos ejemplos. Sin embargo, una insólita melancolía parece apoderarse entonces de las protagonistas, cuando reciben la señal de retornar al origen y no ocultan al espectador su resignada resistencia a acatar el mandato trascendente. En cambio, anhelan favorecer el coloquio con el mismo y le dirigen lánguidas miradas que, en última instancia, demanda del mismo su conmiseración en el trance haciendo valer una retórica persuasiva a través de los afectos que, cual si de una obra plástica barroca se tratara. La niña de *Three Women* (auténtica trasposición en clave de género del clásico tema de *Las Tres Edades del hombre*) es el personaje que mejor encarna tamaña contradicción. Al comprobar las bondades del mundo de los vivos, persiste en llevar a efecto un incipiente conato de ‘rebelión’ a su destino, sofocado por las otras dos mujeres que, envueltas por la manta de agua, la reclaman con insistencia porque ha llegado la hora.

Inverted Birth (2014) y *The Trial* (2015) revelan una doble preocupación en el terreno plástico y metafórico. Viola evoca páginas históricas del accionismo, al reflexionar sobre las etapas del despertar humano, como constatación dramático-visual de un ciclo de iniciación, cambio y progreso. Una serie de violentas transformaciones van sucediéndose sobre los cuerpos, al ser bañados por fluidos de naturaleza y cromatismo diferente. El agua y la sangre colaboran a tan impactante espectáculo, en una prueba que en *Inverted Birth* fluctúa en intensidad cuando “romper aguas” es el final y no el principio de un proceso obstinado en desandar el itinerario vital que nos trae a este mundo.



Figura 32. *Anima Sana in Corpore Sano* (ASICS). *Sound mind Sound Body*. Publicidad Vitro Robertson. Los Ángeles. 2011.

Un último apunte desde la creación mediática de signo publicitario. En 2011, la marca de calzado deportivo, ASICS (acróstico de *Anima Sana in Corpore Sano*) lanzaba la campaña *Sound mind. Sound Body*, donde varias personas liberan estrés, preocupaciones, miedos y molestias generales gracias a la práctica deportiva. La imagen publicitaria muestra un atleta en plena carrera, en el instante de atravesar una cortina de agua de la que sale sonriente y regenerado, física e interiormente, según reza el slogan *running cleanses the mind and body* (“correr limpia el cuerpo y la mente”), dejando atrás los lastres psicológicos, laborales, económicos, ... que amenazan nuestra supervivencia diaria en la jungla de asfalto.

Desde la perspectiva del siglo XXI, el anuncio insta al individuo a conquistar la plena armonía que respiramos cuando la mente y el cuerpo están en paz, traduciendo en términos mediáticos la búsqueda griega de la *areté* (“bondad” o “excelencia”) a través de la disciplina corporal y la conjunción de habilidad, conocimiento, emoción y sentimiento⁸⁸. Al igual que el atleta griego en su momento, el deportista responde hoy a un orden ético que aspira a la perfección moral, personificada en aquel individuo *kalós* y *agathós*; esto es, físicamente “hermoso” e interiormente “bueno”⁸⁹. En un mundo sin valores, el deportista canaliza un conjunto de habilidades y destrezas básicas de cara al logro de unos retos, al dictado de un afán de continua superación personal⁹⁰. Pero lo más interesante es comprobar la persistencia de los valores simbólicos del agua como referencia iconográfica y temática presente, asimismo, en los paisajes virtuales publicitarios. Si el deporte, efectivamente, produce en el individuo un efecto euforizante, confortador, tonificante, purificador y libertador de tensiones que irradia positividad, energía, optimismo, jovialidad... desde uno mismo hacia los demás⁹¹, corresponde al agua (y solamente a ella) sumergirlo, bañarlo, ‘resucitarlo’ a las excelencias de esa ‘nueva’ y saludable vida que por ahora no será eterna, pero no por ello menos interesante y gratificante. Ya lo dijo en su momento Gaston Bachelard: el agua no es otra cosa que “la imaginación que alimenta la causa material”⁹².

⁸⁸ RIERA RIERA, J. y RIERA BRUGULAT, P., “Habilidad deportiva, cuerpo y consciencia”, en AA.VV., *Diversitas 72. La táctica individual en los deportes de equipo*, Girona, Càtedra d’Esport i Educació Física-Universitat, 2011, pp. 113-135.

⁸⁹ SEGURA MUNGUÍA, S., *Los Juegos Olímpicos. Educación, deporte, mitología y fiestas en la antigua Grecia*, Madrid, Grupo Anaya, 1992, pp. 59-60.

⁹⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post) barrocas sobre el cuerpo”, en GONZÁLEZ ROMÁN, C. (ed.). *A través de la mirada. Anatomía, Arquitectura y Perspectiva en la tradición artística occidental*, Madrid, Abada Editores, 2014, pp. 81-126, vid. pp. 82-86.

⁹¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Citius, Altius, Fortius. Deporte, dinamismo, cuerpo”, en GONZÁLEZ TORRES, J. (coord.), *Ortega Bru. Vanguardia, mística, rebeldía, sueños. Centenario (1916-2016)*, Málaga, CEDMA, 2016, pp. 65-80.

⁹² BACHELARD, G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1994, p. 7.

Los paisajes culturales del agua en Extremadura a través del “filtro” de algunos artistas visuales

María del Mar **LOZANO BARTOLOZZI**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

RESUMEN: La mirada de los artistas visuales sobre los espacios naturales transformados por el hombre, se ha visto plasmada en la creación de determinados paisajes estéticos, abordados con «la mochila» de cada trayectoria cultural, el contexto histórico, artístico, literario y la propia ideología del autor. En el texto se hace mención de pintores y escultores, fotógrafos y cineastas, y autores de performances que han dejado creativos testimonios sobre el espacio físico entre el Tajo y el Guadiana.

PALABRAS CLAVE: Paisajes del agua; artistas visuales; Extremadura.

Cultural Water Landscapes in Extremadura through the «Lens» of the Visual Artists

ABSTRACT: The way that visual artists looked at natural spaces that had been transformed by man is expressed through the creation of certain aesthetic landscapes – works which were carried out with the «lens» of each unique cultural moment in mind: the historic, artistic, and literary context, as well as the artist’s own ideology. In this presentation, we mention painters and sculptors, photographers and filmmakers, and performance artists who have left their creative mark on the physical space between the Tagus and the Guadiana Rivers.

KEY WORDS: The water landscapes; visual artists; Extremadura.

EL PAISAJE UNA CONSTRUCCIÓN MENTAL

El paisaje es una construcción mental inteligente que parte de la mirada de un observador¹. Una mirada científica, antropológica, artística; por medio de la pintura, la fotografía, la performan, el cine, la literatura, la cartografía; un observador que superpone en esa mirada todos los factores intrínsecos a él mismo. Factores que le atañen como individuo y como elemento perteneciente a un grupo social determinado. Pero se añade el agente exterior al hombre, la naturaleza, que al mismo tiempo forma parte de él en una lectura que nos llevaría hasta la filosofía presocrática. Por eso cuando la Convención del Patrimonio Mundial de la UNESCO del año 2008, define los Paisajes Culturales, lo hace como aquéllos bienes culturales que representan las «obras conjuntas del hombre y la naturaleza»².

Eso nos lleva a pensar en los paisajes inventados, encontrados o recuperados por los artistas, que contribuyen a su conocimiento, identificación, salvaguarda y valorización.

Este texto tiene como objetivo recordar algunas de las percepciones de determinados artistas en relación con el agua y el paisaje, en el espacio extremeño y en el arte contemporáneo. Algunos artistas como Yoko Ono, José Manuel Ciria, Andrés Talavera, César David o Hilario Bravo, que aportaron relevantes trabajos al respecto, los analizamos en una publicación anterior³ por lo que no nos vamos a referir a ellos, aunque podamos ver la abstracción del agua hecha recientemente por el artista contemporáneo que viven en Cáceres, Hilario Bravo, como introducción a esa creación de artista que puede ser conceptual y narrativa o tan simbólica, que nos hace sentir junto a un río sin localización, solamente por la evidencia de la palabra y el gesto. En la imagen del río de Hilario, se produce una onomatopeya fluvial por medio de trazos curvilíneos que forman meandros donde se sitúan las letras que componen la palabra Río, para reforzar la imagen, el sonido y la mirada dirigida a esa escenificación. Una escenificación habitual en Hilario Bravo que ha pintado en numerosas ocasiones los ríos⁴ además de otros elementos relacionados con el agua, con aproximaciones entre objetos y lenguaje gráfico, dando lugar a un universo surrealista⁵.

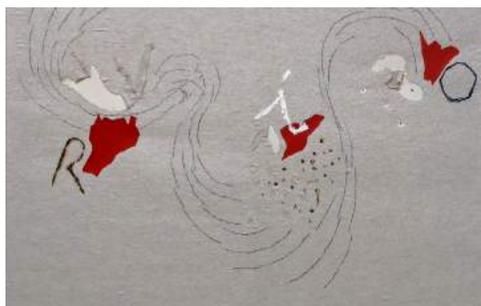


Figura 1. Hilario Bravo: *Río*. Lápiz, collage y fuego/tela, 89 x 116 cm, 2015. Foto cortesía del autor.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional de I+D+i 2013-2016, titulado: *La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura*. (HAR2013-41961-P, 2014-2017).

² INSTRUMENTO de Ratificación del Convenio Europeo del Paisaje (número 176 del Consejo de Europa), hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000. BOE núm. 31, de 5 de febrero de 2008.

³ LOZANO BARTOLOZZI, M^a M., «El paisaje hídrico en torno al Tajo y los artistas contemporáneos», LOZANO BARTOLOZZI, M^a M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2012, pp. 423-444.

⁴ BAZÁN DE HUERTA, M., «Roma desde el jardín», LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. et Alter, *La luce venuta da Roma. Artistas extremeños becados en la Real Academia de España en Roma*, Badajoz, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, 2000, pp. 61-69.

⁵ Una de las obras más recientes relacionadas con el agua de Hilario Bravo, es *El Libro de las Aguas*, libro de poemas y dibujos. Entre los dibujos se encuentran reproducidos algunos de los Cuadernos de apuntes que realizó durante su estancia como Becario de la Real Academia de Bellas Artes de España en Roma durante el curso 1995-1996, bajo el hilo conductor del Jardín simbólico.

La temática –como su título indica– se refiere a las nubes y las aguas y están inspirados en «Della natura, peso e moto delle acque», el llamado Códice de Leicester. Hilario Bravo recoge el reto de Leonardo da Vinci para elaborar toda esta serie de dibujos en los que refleja las aguas del lago Vico, el río Tíber, la catterna d'acqua de Villa Lante, en Bagnaia, las fuentes de Roma y en especial il Fontanone, vecino a la Accademia, así como toda esa sinfonía de lluvias que es Roma en invierno y primavera». <http://caceresentumano.com/el-libro-de-las-aguas-de-hilario-bravo/> [consulta 29/12/2016].

Porque además el río ordena la imagen, forma el eje de la representación del paisaje y de la vida. Como en el croquis del Catastro de Ensenada que representa Córdoba con el río Guadalquivir a modo de recurso fundamental y ordenador de la región geográfica y territorial.

Además el agua ha sido también el motivo de algunas obras realizadas en espacios museísticos extremeños en ocasiones recientes, de las cuales queremos señalar una de especial calidad estética. Agua y texturas contrastadas son los elementos que forman parte de

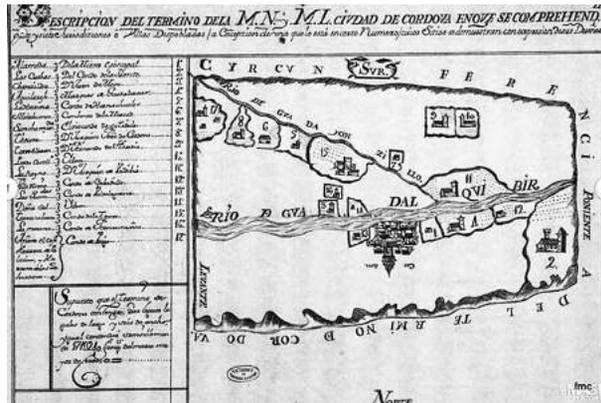


Figura 2. Plano de la ciudad de Córdoba para el Catastro del Marqués de la Ensenada.

la escultura de Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956), instalada en el Museo de Cáceres, coincidiendo con la celebración de Forosur Cáceres, 2013. Su obra *Pozo IV (Variación 2)* estuvo expuesta en el patio interior del Museo (Casa de las Veletas) entre el 25 de Octubre y el 24 de Noviembre. Un cubo o “pozo” muy minimalista de hierro dulce, encerraba una fuente formada por un relieve de resina de bronce con rugosas huellas entre las que se movía y sonaba el agua, gracias a mecanismos hidráulicos y eléctricos, que evocaba la acción de desgaste y erosión. Se trataba de una obra conceptual que invitaba a la contemplación, a penetrar en el interior del objeto, a escuchar la temporalidad del agua⁶. Pero sobre todo la autora la relaciona, como otras de la misma serie, con los jardines musulmanes y su valor del agua, que a ella le llena de sugerencias formales y estéticas. El palacio de las Veletas fue anteriormente el Alcázar islámico de la antigua *Quazris* (después de la reconquista cristiana: Cáceres), por lo que la finalidad de diálogo con el lugar y su historia se conseguía con plena simbiosis.



Figura 3. Cristina Iglesias: *Pozo IV (Variación 2)*. Hierro, resina, polvo de bronce, madera, agua, mecanismo hidráulico y eléctrico. Instalación en el Museo de Cáceres, Forosur Cáceres, 2013. Foto M^a del Mar Lozano Bartolozzi.

⁶ La obra de Cristina Iglesias es una variación de una serie que lleva realizando desde hace unos años, como se vio en la exposición retrospectiva: *Metonimia*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, febrero-marzo, 2013. FERGUSON, R., DE DIEGO, E., SANDQVIST, G., COOKE, L. y BRUNO, G., *Cristina Iglesias: Metonimia*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

Si bien sigamos con el objeto de nuestro trabajo que no va a ser exhaustivo sino una reflexión e interpretación para las que buscamos ejemplos no casuales, sino de una amplia trayectoria en relación con el paisaje del agua. Paisajes que nos aportan percepciones de distinta naturaleza. Simbólica, conceptual, pintoresca, literaria, y con distintas herramientas de las artes visuales, pues hemos preferido prescindir de los paisajes de ciencia como los que plasmara en sus fotografías el geólogo Hernández Pacheco⁷.

DE LOS PAISAJES DEL AGUA. MIRAR Y SENTIR EL RÍO GUADIANA DESDE LAS ARTES PLÁSTICAS

Comencemos nuestro relato que pretende ir creando bucles de unos artistas a otros. Lo hacemos a principios del siglo XX cuando el pintor Adelardo Covarsí (Badajoz, 1885 - Barcelona, 1951), situó dos niñas observando el cromatismo crepuscular del río Guadiana a su paso por su ciudad natal de Badajoz⁸. La pintura no fue muy fiel a la mirada urbana, sino que desde este campo de observación privilegiado, que sabemos frecuentaba, pues desde muy temprano el Guadiana



Figura 4. Adelardo Covarsí: *Atalayando*. 1906, Colección Particular de Dña. Pilar Obando, Badajoz.

será motivo de sus apuntes y cuadros definitivos en varios puntos de su recorrido⁹, inventó un paisaje aprovechando detalles que lo hicieran reconocible. Hablamos de un cuadro en el que presenta las figuras de espaldas, introduciendo al observador en una imagen muy bella, algo ya realizado por innumerables artistas a lo largo de la historia, lo que lo sitúa en una estética que comienza en el Renacimiento y llega a lo sublime en el Romanticismo. Un paisaje para la contemplación del espectador introducido así en la admiración por la naturaleza. Un cuadro lleno de melancolía y meditación gracias a la visión del agua como camino hacia sensaciones fugitivas. Un paisaje que nos seduce, porque como escribió Lily Litvak: «El paisaje no es la naturaleza pensada en su esencia sino percibida en su apariencia, en la contingencia de un punto de vista y un tiempo limitado»¹⁰.

Y si ampliamos el tema teniendo en cuenta que el paisaje, según definición del Convenio Europeo del Paisaje de Florencia del año 2000, es «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»¹¹. Covarsí al registrar su paisaje con veintidós años, nos transmite unos valores, empezando por la visión tipificada del paisaje pictórico.

Su título “*Atalayando*”, reviste una transversalidad significativa. Al ser una palabra de origen árabe, se religa a la historia de la propia alcazaba de Badajoz, que vemos en parte en la pintura, de fundación islámica. Entre las definiciones del diccionario de la Real Academia Española de la palabra *atalaya* leemos: «Altura desde

⁷ VV.AA., *Eduardo Hernández-Pacheco. Elementos del Paisaje. Fotografías 1907-1950*, Badajoz, Fundación Ortega Muñoz, Junta de Extremadura, 2015, Catálogo de la exposición producida por la Fundación Ortega Muñoz en del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

⁸ Colección Particular de Dña. Pilar Obando, Badajoz.

⁹ PERALES PIQUERES, R., «Paisajes», VV.AA., *Adelardo Covarsí*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2001, p. 152. «Desde muy joven Covarsí es pintor habitual de los alrededores de Badajoz, recodos del río Guadiana, puentes, riberas y todo aquello que tiene que ver con el agua y con la naturaleza que sirven al pintor como motivo de inspiración.

¹⁰ LITVAK, L., *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura 1849-1936*, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1998, pp.19-20.

¹¹ <http://ipce.mcu.es/pdfs/convencion-florencia.pdf> [Consulta 29/12/2016].

donde se descubre mucho espacio de tierra o mar», «Torre hecha comúnmente en lugar alto, para registrar desde ella el campo o el mar y dar aviso de lo que se descubre» y también: «Hombre destinado a registrar desde la atalaya y avisar de lo que descubre», ésta última acepción nos llevaría a la propiedad de esas niñas, que mirando con la visera de sus manos sobre los ojos, son descubridoras del paisaje. Ellas son la propia atalaya.

Pero también es una visión de su entorno con la finalidad reivindicativa del regeneracionismo noventayochista. Tema que ya estudió con profundidad Vicente Méndez¹². Pues Covarsí eligió ese recorrido curvilíneo del río, a semejanza de los pintores del 98, que optaron por el meandro del río Tajo junto a Toledo. La historiadora del arte Carmen Pena, que estudió a los pintores regeneracionistas de Castilla, destacó como en torno a las ciudades que plasmaron aquéllos y concretamente en el caso de Toledo, aparecía “la soledad del desmonte en el límite de la gran ciudad que había perdido su antigua muralla, situándola entre el pasado y el futuro... provocando con su imagen la melancolía y la sensación de pérdida que todos los cambios producen, que traen consigo todas las transformaciones, e irremediamente la modernización»¹³. Lo mismo nos inspira Covarsí. El pintor extremeño nos dejó además otros interesantes paisajes del agua, como el Molino caído en el Guadiana, Puente de Ajuda o algunos de los medallones que hiciera para el techo del Salón Noble del Casino de Badajoz¹⁴.

Sin embargo Francisco Lebrato que escribió una biografía sobre el pintor, dice respecto a su mirada sobre la ciudad de Badajoz: “Pintó sus alrededores, los bordes amurallados, el puente, sus alturas celestiales, su tanto alzado, algo en la Plaza Alta, y nunca he visto pintada la fisonomía urbana interior que pisaba él, sus conciudadanos y visitantes»¹⁵. Por tanto la ciudad que pisaba no le parecía motivo de evocación espiritual, sino el río, ese río Guadiana como lo era el Tajo para el pintor Aureliano Beruete o para Ignacio Zuloaga. Por el cuadro mereció una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en Madrid y Medalla de Plata en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908. Forma parte de su vertiente paisajística que practicó junto a los famosos cuadros de costumbres cinegéticas... donde lo narrativo supera a esa percepción estética de los paisajes.

Empecemos por tanto nuestro discurso con esta idea de tensión entre pintura y entorno.

Demos un salto en el tiempo y consideremos a uno de los artistas que más ha mirado y creado paisajes del agua. El pintor Javier Fernández de Molina, que lo hace en gran parte en el entorno del río Guadiana, convirtiéndolo en nicho de vivencias y complicidades intelectuales y poéticas. Ya en el catálogo de una de sus exposiciones el poeta Carlos Lencero escribe un cuento como dictado por el artista, confidente suyo, que menciona el río como tumba de un personaje, espejo de un mito que el pintor vino a resolver. Un cuento del que leemos: “De entre todos aquellos que fueron devorados por el Olvido, ninguno lo fue tan por su gusto como Al Mansur de Badajoz, un lisiado de ojos hermosos que se decía poeta y consumió sus días sin escribir un verso... Murió decapitado en el año 400 de la Ida del Profeta Mohamed. Su cuerpo fue arrojado al Guadiana y su cabeza a los gatos... muchos siglos después, en una casa bonita y calurosa... en la ciudad de Mérida, Javier el pintor, ha dibujado esos versos... se ha reído del Olvido...”¹⁶. Porque el Guadiana para estos poetas y pintores reúne las ideas de mito, historia y paisaje¹⁷.

¹² MÉNDEZ HERNÁN, V., «Costumbrismo y Regionalismo en la pintura de Adelardo Covarsí», VV.AA., *Adelardo Covarsí*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2001, pp. 45-51.

¹³ PENA, C., «La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España», PENA, C. et Alter, *Centro y Periferia en la modernización de la Pintura Española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p.46.

¹⁴ VV.AA., *Adelardo Covarsí, opus cit.*

¹⁵ LEBRATO FUENTES, F., *Covarsí. Primer centenario de su nacimiento 1885-1985*, Badajoz, Caja de Badajoz, 1987, p.56.

¹⁶ LENCERO, C., *Fernández de Molina. Pinturas 1985/87*, Mérida, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental Delegación de Sevilla, 1987, S/P.

¹⁷ Palabras tomadas del artículo de Claudia Macías Rodríguez, «Palabra y mito en *Los ríos profundos*», consultado en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/riosprof.html> [consulta 10/01/2017].

Un salto en el tiempo que nos lleva a los años ochenta-noventa, época de la Democracia y al Estado de las Autonomías que ayudan a los artistas nuevamente a identificarse con un territorio, pero ahora con el referente de las corrientes internacionales, y la abundancia de galerías, centros de arte y museos, algunos recién creados. Y entre esos artistas está el citado Javier Fernández de Molina (Badajoz, 1956), un pintor extremeño, formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y afincado en Mérida como profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Su estudio está junto a Morería, un gran yacimiento arqueológico a la orilla del río Guadiana. Pero lo que nos interesa es su experiencia en torno al citado río o sus afluentes. Gran parte de esa historia visual y estética comienza en el verano de 1980, al instalarse en «Sarteneja», una finca familiar en torno a un pueblo de Colonización: Pueblo Nuevo del Guadiana. Lo hace junto al pintor Antonio Galván y realiza paisajes con trazos gestuales y expresivos, además de algunos bodegones de parrilladas vespertinas. Un lugar que volverá a ser evocado cuando se publique: «Las Cuatro Estaciones, Sarteneja» (1991), un libro con dibujos de Javier y poemas de Carlos Lencero, de la serie *La Centena*¹⁸, una interesante colección de la Editora Regional de Extremadura dirigida por el poeta visual, Antonio Gómez y asesorada por Ángel Campos, Antonio Franco y José M^a Ródenas. Nuevamente una exposición del año 2010 es dedicada al lugar de Sarteneja, donde pinta una torre de origen islámico, utilizada durante un tiempo como palomar, que parece una nueva atalaya.

La pintura de Javier, gira plásticamente en el retorno a los valores del neoexpresionismo, la transvanguardia y sobre todo a la llamada pintura/pintura, situándose entre Miquel Barceló y José M^a Sicilia. Además realiza series pictóricas, como Sicilia, aunque se diferencia porque nuestro artista funciona pronto y para siempre como medio de conexión entre poetas, críticos y pintores. Eso ha hecho que todos sus catálogos estén intercambiando poesía y pintura. Además de experiencias de diálogo y amistad con otros actores de la cultura contemporánea. Como el caso de su admiración y fraternidad con el cantaor Camarón de la Isla.

Sus paisajes son pictóricos, de gran dinamismo en el trazo y muy poéticos. Cargados de tensión entre superficie y fondo. Aunque su pintura comienza siendo pastosa y después ralla en la levedad por las transparencias, las manchas y los trazos gestuales, que recuerdan a una escritura china, No es extraño que le concedieran en 1984 el premio de paisaje «Ortega Muñoz» del salón de Otoño de la Caja de Ahorros de Plasencia.

Ejemplifica así unos años, en que una generación de artistas nacidos o afincados en la región conviven entre ellos y con poetas y teóricos como germen aglutinante, para olvidarse de costumbrismos atávicos y participar de corrientes más internacionales y cosmopolitas. Si en el paisaje extremeño de comienzos del siglo pasado, tuvieron su influencia los escritores y pintores de la Generación del 98; en el de los años cincuenta, sesenta y setenta la tuvo el paisaje de Godofredo Ortega Muñoz. Ya en los ochenta hay escritores y poetas que buscan caminos y confluencias ideológicas y literarias, para un nuevo futuro y Javier lo tuvo siempre muy claro¹⁹. Su camino era el del debate pintura/poesía, desde una actitud reivindicativa, junto a poetas, autores y editores, que agitaron la cultura desde la región o fuera de ella, como Ángel Campos Pámpano (1957-2008), director de la revista *Espacio/Espaço Escrito*²⁰, con quien Javier comparte el libro: *Caligrafía, Guadiana* (1989) O el escritor, periodista y editor José Antonio Gabriel y Galán (1940-1993),

¹⁸ LENCERO, C. poemas y FERNÁNDEZ DE MOLINA, J., dibujos, *LAS CUATRO ESTACIONES. Sarteneja. Poemas*. Colección La Centena, nº 37, FERNANDEZ DE MOLINA, J., Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1991.

¹⁹ CANO RAMOS, J., «Secunda aqua», VV.AA., *Fernandez de Molina. Pinturas 1979-1993*, Badajoz, Asamblea de Extremadura-Junta de Extremadura, 1993. El autor destacó la serie sobre el «Guadiana», que consideraba romántica, simbolista y autobiográfica: "Pintar para Fernández de Molina es una forma de buscar el propio sentido de la vida, plasmar el atractivo de su misterio, saber que detrás de sus óleos y dibujos existe la sensación de que algo ocurre al margen de la tela o el papel... La disputa tenaz por detener las imágenes momentáneas de un universo acuático, en continuo movimiento, es el inicio más claro que nos ofrece para hacer factible una visión celeste, paradójicamente opuesta a sus naturalezas muertas", p.153.

²⁰ La revista *Espacio/Espaço Escrito* nace el año 1987 como Revista hispano-portuguesa de literatura en dos lenguas e incluye obras de artistas plásticos de ambos lados de la Raya. En la portada del número 1 se ofrece una obra de Javier Fernández de Molina. http://www.dipbadajoz.es/publicaciones/ivirtual/index_colecciones. La dirigía el escritor, traductor y profesor Angel Campos.

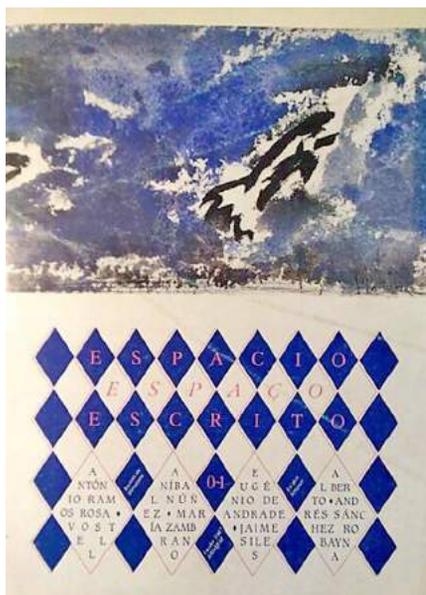


Figura 5. Portada de la revista *Espacio/Espaço Escrito*, nº 1. Año 1987.



Figura 6. Javier Fernández de Molina: *Barcas del Guadiana II*. Técnica mixta / papel, 42 x 30 cm, 1988. Foto cortesía del autor.

que dirigirá la revista *El Urogallo*²¹, en la que aparecerán artículos que difundan la cultura extremeña renovadora. Mientras que críticos como Michel Hubert y Fernando Castro Flores e historiadores como Javier Cano, Antonio Franco o yo misma, emulsionamos un panorama artístico que resultó indudablemente rico. Ciclos como «Nueva Imagen, 7 Pintores Extremeños»²², exposición comisariada en 1986, por Antonio Franco o «Nuevas experiencias de artistas extremeños», exposición colectiva en la Sala del Arenal de Sevilla con motivo de la EXPO92, pusieron en pie la trayectoria de un grupo de artistas entre los que se encontraba Fernández de Molina. Siendo comisaria yo de esta última escribí sobre el mismo en el catálogo: «En sus dibujos, pinturas, carteles, hay un fondo existencial que puede ser sentido en torno al río Guadiana, contemplado como lugar donde habitan los peces, como marco y borde donde celebran almuerzos en sus orillas, donde se varan las barcas, como particular mito poético y hedonista. Obras en las que une figuración y abstracción, realidad y magia, naturaleza y evocación poética»²³.

El río Guadiana otra vez. El río y sus peces. En 1988 realiza la serie de dibujos *Barcas del Guadiana I, II, III, IV. Cuerpos del Guadiana I, II, III, IV. Yuncos, I, II, III, IV*. En los que dominan trazos y manchas negras, grises y azules sobre fondo blanco, así como su firma igualmente protagonista. Para disfrutarlos tenemos que leer las palabras de Ángel Campos: «Sigue la barca ahí, azul o negra, como la presencia común de una metáfora. Impropia es la desazón de quien se sabe desvelado, absorto en el fluir del río, de quien conoce la sombra ritual de este vacío que es la barca ahí, azul o negra, esta derrota, esta huida imposible entre los juncos, río arriba...»²⁴. Al río, en la zona de Sarteneneja, Javier echará las cenizas de su padre, cuando fallezca, en un acto íntimo y poético para el cual Ángel Campos escribe otros poemas: «Blanco comienzo: la luz en «Sarteneja».

Así mismo Javier Cano destacó la serie sobre el «Guadiana», que consideraba romántica, simbolista y autobiográfica: «Pintar para Fernández de Molina es una forma de buscar el propio sentido de la vida, plasmar el atractivo de su misterio, saber que detrás de sus óleos y dibujos existe la sensación de que algo ocurre al margen de la

²¹ El número de diciembre de 1990 será dedicado a la Cultura Extremeña Actual.

²² FRANCO, A., *7 pintores extremeños: Nueva imagen*, Mérida, Junta de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura, 1985.

²³ LOZANO BARTOLOZZI, M^a M., *Nuevas experiencias de artistas extremeños Paexpo'92*, Badajoz, 1992, p.22.

²⁴ CAMPOS PÁMPANO, Á., *Javier Fernández de Molina. El paisaje de la mirada*, Badajoz, Consejería de Cultura, Junta de Extremadura, 1999, p.22. Y CAMPOS PÁMPANO, Á., Mérida, Asamblea de Extremadura, p.19. «Hay una barca azul o negra entre los juncos, río arriba. Y allí ha de seguir, /imperturbable, hasta que todo en la tela/ cruda se anuncie como agua.

tela o el papel... La disputa tenaz por detener las imágenes momentáneas de un universo acuático, en continuo movimiento, es el inicio más claro que nos ofrece para hacer factible una visión *celeste*, paradójicamente opuesta a sus naturalezas muertas»²⁵.

Pero Fernández de Molina, comparte la experiencia artística con otros artistas como el pintor Luis Ledo (Mérida, 1945) y el fotógrafo Ceferino López (Mérida, 1954). Juntos harán un vídeo del Guadiana, titulado «*Agua*», esta vez en la zona donde habitaba Luis Ledo que también tiene su casa-estudio, junto al río Guadiana.



Figura 7. Javier Fernández de Molina: *La voz del río (Arrozales)*. Mixta/papel. 50 x 70 cm. Reproducido en el libro «*Al Sur*». Foto cortesía del autor.

Más si algo les gusta a los artistas y a los escritores son los cuadernos y libros de viaje. En el caso de nuestro pintor sobresale el libro «*Al Sur*»²⁶. Resultado del recorrido que hicieron él y el escritor Justo Vila por la provincia de Badajoz el año 2003. Fue publicado con textos literarios de Vila y acuarelas y gouaches de Javier, al mismo tiempo que se mostraron en una exposición. Javier sigue siendo plásticamente gestual y evanescente, acuoso y volátil. Cabe destacar la visión del acueducto de los Milagros en Mérida. O de los campos de arroz, acompañados por las palabras del escritor: «En medio del arrozal centellean, como farolillos de una barca, las plumas rezagadas de unas pocas aves casi acuáticas. Mientras, el cielo enciende hogueras de púrpura apasionado y violáceos imposibles»²⁷. Los viajeros también describen su paso por los pueblos de colonización de las Vegas del Guadiana y los caminos que bordean los embalses... Los cuadros se exponen actualmente en la sede de la Diputación de Badajoz.

Para terminar esta aproximación a Fernández de Molina, digamos que en 2012 promovió el libro de artista: «*El Río Guadiana*», diseñado por él, con ocho grabados suyos, 13 poemas de Ángel Campos, titulados «*Un río*», más las prosas y versos de Carlos Lencero, titulados: «*Guadiana*», escritores ambos desaparecidos. Todos escritos a mano; un conjunto que estaba pendiente de publicar, resultado de un trabajo en común anterior, xilografiados y estuchados en una caja de madera de cerezo, que fue presentada por el profesor

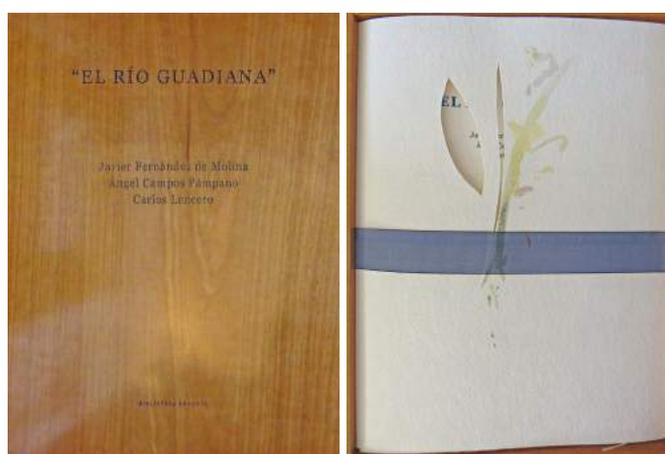


Figura 8. Javier Fernández de Molina, Ángel Cámpo y Carlos Lencero: «*El Río Guadiana*». Libro de artista, 2012. Foto cortesía del autor.

²⁵ CANO RAMOS, J., «*Secunda aqua*», *opus cit.*, p. 154.

²⁶ VILA, J., *Javier Fernández de Molina. Al Sur*, Badajoz, Diputación de Badajoz, Ifeba, 2003.

²⁷ *Ibidem*, p.35.



Figura 9. Javier Fernández de Molina y Ángel Cámos: «El Río Guadiana». Libro de artista, 2012. Foto cortesía del autor.

Miguel Ángel Lama. Él mismo lo analiza señalando el acróstico de los versos de Ángel Campos, que recomponen el título: El Río Guadiana. Y comenta a la vera de los Jaikús del Guadiana, de Carlos Lencero, cómo también a este río, verterán, siguiendo su deseo, las cenizas del citado escritor cuando fallezca.

Desde la belleza de esta obra tan evocadora, enlazamos con otro artista que mira el paisaje de la Serena y los pueblos de colonización con su huella identitaria. Porque en los últimos años se ha

extendido el interés por estudiar el fenómeno de la construcción de los pueblos de colonización que transformaron los paisajes, la economía y la sociología del mundo rural, tanto en Extremadura como en otras regiones de España. Nuestro propio grupo de investigación lo está haciendo, como se pone en evidencia en varias publicaciones ya realizadas. Eso significa que la historia del arte y de la arquitectura ha dado sus avances en el siglo XXI hacia direcciones con miradas más transversales, valorando este urbanismo de los años cincuenta y sesenta, que fue un campo de experimentación de interesantísimos resultados.

Pero nuevamente nos afecta la visión poética de los artistas. Creo que la más completa de estos pueblos, es la del pintor Miguel Calderón Paredes que vive en Don Benito, localidad donde nació (1950) y corazón de una de las zonas más partícipes de la colonización de la Vega del Guadiana. Miguel, un prolífico pintor que ha expuesto en numerosas galerías de arte, ha realizado sus particulares dibujos y pinturas en los que percibimos la colaboración de su amigo el historiador y comisario de exposiciones Javier Cano, que habita en la misma localidad. Y digo, percibimos, por los textos que ha escrito en sus catálogos y el debate que mantienen en sus charlas y vivencias. Varias muestras con sugestivos títulos han dado a conocer estas obras concebidas conformando series: «La ineludible presencia de la arquitectura: semblanza de los poblados de colonización. Pinturas 2009-2012»²⁸, «Paisajes habitados. Tierra, agua, colonos»²⁹, «Arquitectura en silencio».

Es una visión del paisaje rural de su entorno, pero también de un paisaje para la memoria intemporal y paradigmática. No solamente de una percepción estética sino de una percepción «antropológica» por las implicaciones



Figura 10. Miguel Calderón Paredes: *Ruecas*, óleo/madera, 40 x 40 cm. Foto cortesía del autor.

²⁸ CANO RAMOS, J., *La ineludible presencia de la arquitectura: semblanza de los poblados de colonización. Pinturas 2009-2012. Miguel Calderón Paredes*, Catálogo Exposición. Badajoz, Acorex y Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 2013.

²⁹ CANO RAMOS, J. «Paisajes habitados. Tierra, agua, colonos» y ALONSO DE MOLINA, O., «Pintura al vacío», en *Paisajes habitados. Tierra, agua, colonos. Miguel Calderón Paredes*. Catálogo Exposición, Badajoz, Consejería de Educación y Cultura, Ayuntamiento de Don Benito, 2014. ROMÁN ARAGÓN, L., «Arquitectura del silencio» y ALONSO DE MOLINA, O., «Pintura al vacío», en *Arquitectura del silencio. Miguel Calderón Paredes*, Catálogo Exposición, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2014.

políticas, sociales, de producción agraria, así como arquitectónicas y urbanísticas, de estas construcciones... teñidas con la propia experiencia de vivir en la zona.

Pero Miguel Calderón no incluye habitantes en sus paisajes agrarios y visiones urbanas. Refleja la tecnología de los depósitos, los molinos, los sembrados de arroz, y las iglesias y viviendas. Despojándolos de anécdotas y datos históricos, Y aunque hoy día vemos los poblados con sus habitantes, con su magnífica arquitectura limpia y racional, que intentamos revalorizar sobre todo desde la concienciación de sus propios vecinos, Calderón prefiere hacerlo

con la mirada metafísica. Una mirada casi onírica en la que la arquitectura es volumen en contacto con la luz y con la sombra. Es abstracción. Y el espacio da lugar a cortes de escenas, como si anduviéramos por ellas, siendo sus únicos espectadores. Pues son, como los propios títulos dicen, Arquitecturas en silencio.

Mientras que los paisajes son extensiones y reflejan lo que Javier Cano describe: «La penillanura de la Serena carece de límites fijos y el paisaje se extiende entre los ríos Zújar, Guadiana y Guadamez; ríos que con sus pantanos le otorgan una fisonomía diferente al resto de las llanuras tensas (aunque aparentemente pasivas) que convierten la zona en un entorno duro, no exento de dramatismo, que parte de la realidad y la trasciende»³⁰.

LIBROS DE ARTISTAS EN TORNO A LOS PAISAJES DEL AGUA

Si avanzamos más en este discurso, otro horizonte artístico es el de aquéllos que reafirman la existencia de un paisaje por su experiencia telúrica, porque lo tocan con sus propios pies y lo miran y sienten con sus propios ojos en distintas horas y días. Hablamos de la relación entre arte y naturaleza potenciada con los Nuevos Comportamientos Artísticos de los años sesenta y siguientes, relacionados con el arte Conceptual, el Land Art, el arte Povera, el Minimal Art. Donde los artistas reafirmaron la relación de la vida y el arte, comprendieron que el arte también era un arte moral y proclamaron los peligros de un planeta manipulado sin límites. Y es en Extremadura donde se han realizado interesantes proyectos al respecto. Los impulsos se han llevado desde el Museo Vostell en Malpartida de Cáceres, fundado por el artista alemán Wolf Vostell (Leverkusen 1932- Berlín, 1998) el año 1976, en el paraje natural de los Barruecos y unos antiguos lavaderos de lana³¹; y desde la Fundación Godofredo Ortega Muñoz, creada en el año 2004, con sede en el Museo de Arte Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz (MEIAC). Que tiene como fines «conservar, estudiar y difundir la obra y el legado artístico del pintor; [pero también] impulsar y divulgar proyectos que atiendan a las relaciones entre arte y naturaleza; y promover iniciativas que pongan en valor el paisaje y la imagen de Extremadura»³².

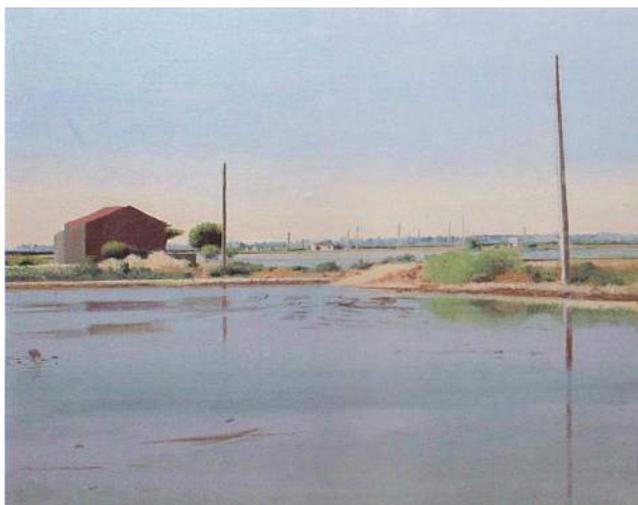


Figura 11. Miguel Calderón Paredes: *Lagunas para siembra de arroz. Huertas de Medellín (1)*, óleo/ lienzo, 73 x 92 cm. Foto cortesía del autor.

³⁰ CANO RAMOS, Javier, «Paisajes habitados. Tierra, agua, colonos», *opus cit.*, p.9.

³¹ VV.AA., *Museo Vostell Malpartida: Colección Wolf y Mercedes Vostell*, Catálogo, 1994, Mérida, Editora Regional de Extremadura, reed. 2008. GUARDADO, M., *Mi vida con Vostell, un artista de vanguardia*, Madrid, ed. La Fábrica, 2011.

³² <http://ortegamunoz.com/>

Por lo tanto, si es inherente a la Fundación difundir la figura del pintor, también se realizan proyectos de creatividad multimedia y transversal con criterios de calidad. Además la Fundación tiene un block de Arte y Naturaleza (AyN): «enfocado como plataforma de convocatoria y desarrollo de una red cultural de ideas, iniciativas y noticias al respecto». El proyecto está dirigido por António Cerveira Pinto.

Pero los proyectos a los que nos vamos a referir son libros de artista. Como los de Hamish Fulton (Londres, 1946), el artista caminante. Su trabajo se dio a conocer en la región con una muestra de 20 fotografías y varios textos expuestos en el MEIAC bajo el título: *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica. 1979-2008*. La muestra, no fue el trabajo de un comisario sino un trabajo conceptual del propio artista. Un montaje hecho a través de un documento en el que hacía constar la relación ordenada con pie de foto y medidas de las obras expuestas enmarcadas³³. Con una estructura narrativa ideada como historia visual de sus caminatas. Fulton que hizo caminatas por la Península Ibérica en compañía del artista inglés Richard Long y en solitario, se documentaba previamente, informaba, reservaba para su alojamiento hostales sencillos huyendo de los grandes hoteles de cadenas estándar. Porque su aproximación es propia de los artistas conceptuales, de la relación establecida entre el hombre y la naturaleza, de una nueva concepción del mundo. Siendo al mismo tiempo un artista Land Art puramente contemplativo que no interviene en el paisaje.



Figura 12. Exposición de Hamis Fulton en el MEIAC de Badajoz, 2008.
Foto cortesía de la Fundación Ortega Muñoz.

Además se presentó la edición de dos libros de artista, elaborados por encargo de la Fundación Ortega Muñoz. El primero, con el mismo título de la exposición, muestra las rutas realizadas desde 1979 a 2008 por la Península Ibérica. Y el segundo: *Río Luna Río* deriva de una caminata que el artista hizo por Extremadura en enero de 2008, encargada por la misma Fundación. Igualmente se hizo un tarjetón dedicado a este recorrido por la Vía



³³ Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Exposición: *El camino. Rutas cortas por la Península Ibérica. 1979.2008*. Abril 25 de abril / 30 de Mayo 2008. El documento y las fotografías de la exposición han sido facilitadas a la autora por la Fundación Ortega Muñoz.

de la Plata con la misma foto de la portada del libro *Río Luna Río*. La exposición era inseparable de los libros. Nos interesa especialmente el segundo libro. Un registro fotográfico resultado de: «Una caminata circular de veintidós días en Extremadura desde y hacia el río Guadiana en Badajoz vía Guadalupe con los pies descalzos contando cuarenta y nueve pasos sobre un suelo empedrado durante la noche de la luna llena de enero España octavo año del siglo veintiuno». Para hacer esta caminata el autor estuvo en la región entre el 12 de enero y el 1 de febrero de 2008. El libro contiene fotografías con textos escritos por el autor como axiomas y una auto-entrevista. En las contraportadas se muestra un collage realizado con etiquetas de botellas de aguas de las que utiliza en su caminar errante: «El agua me inspira como artista, el agua puede llegar a muchos lugares. Considero que las caminatas y las palabras comparten esa característica de independencia del agua». Varias fotos llevan el sobrenombre de «Agua de lluvia» y nos muestran charcos en el camino. Una percepción basada según él escribe en «el triángulo óptico de una carretera recta desapareciendo en la infinitud». Charcos que también se muestran con el sobrenombre: «No hay palabras en la naturaleza» o «Las caminatas son como las nubes vienen y se van». Fotos que no son fáciles de identificar con los espacios por los que anduvo: El Guadiana en Badajoz, Jerez de los Caballeros, Alburquerque, Guadalupe, Trujillo, Madroñera, Garciaz, Cañamero, Cañaverál, Jaraíz de la Vera, enmarcadas por un rectángulo o a sangre donde el marco está en el interior. En general una perspectiva euclidiana transmite armonía y profundidad. Aunque Fulton trata de invitar no a la contemplación sino a caminar, a recorrer el camino: «Caminar tiene la posibilidad de tocar muchos aspectos de la vida: relajación, ejercicio, meditación, salud; oxigenar el cerebro, transporte, deporte, marchas de protesta pacíficas, arte y mucho más». Porque como comentaba Javier Cano hablando de Calderón: «Mirar un paisaje es habitarlo, y desde dentro interpretar su existencia»³⁴. El tiempo es importante en su visión contra el uso abusivo del coche, los medios informáticos de comunicación, contra el miedo a la soledad. Por eso valora la comunicación con los lugareños.

Destaca así mismo una de las imágenes que parece una obra neoplasticista: *Río luna llena río*. Corresponde al título del libro y del proyecto. A la pregunta sobre este título afirma el artista: «Hice una caminata circular en Badajoz que comenzó y terminó junto al río (Guadiana). El punto a mitad de camino estuvo marcado por una luna llena muy brillante. Quiero poner de relieve la naturaleza, lo cual, en mi opinión, es hoy en día un acto político de una importancia capital». Aunque quizás la imagen que más poética resulta es la palabra Río muy grande y en azul claro sobre una fotografía del agua. Otra versión distinta del poder de la palabra a la de Hilarrio Bravo. Y hablando de la palabra, esta es a veces lo único que recoge en grandes vinilos como los que han sido expuestos en distintas ocasiones en la Fundación Helga de Alvear de Cáceres, al ser su galerista en España.

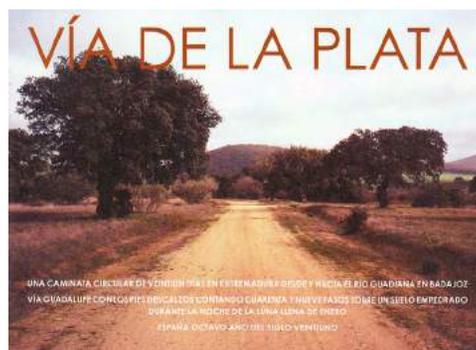


Figura 13. Tarjetón de la exposición, Hamis Fulton en el MEIAC de Badajoz, 2008. Foto cortesía de la Fundación Ortega Muñoz.



Figura 14. Hamis Fulton: *Río Luna Río*, Fundación Ortega Muñoz. 2008. Foto cortesía de la Fundación Ortega Muñoz.

³⁴ CANO RAMOS, Javier, «Paisajes habitados. Tierra, agua, colonos», *opus cit.*, p.12.

Fulton no quiso ser un turista, ni un fotógrafo documentalista sino un viajero, que no huye tampoco de las carreteras: «Las caminatas en la carretera me han parecido siempre muy contemporáneas, muy creativas (también son bastante adictivas)».

Otro libro de artista es el de Manuel Vilariño: «Fragmentos de un viaje». El fotógrafo gallego, realizó una exposición del mismo título en el MEIAC, el año 2013, con las fotografías de paisajes extremeños encargadas por la Fundación Ortega Muñoz y realizadas en el otoño de 2012. Vilariño (A Coruña, 1952), un artista que representó a España en la 52 Bienal de Venecia, hizo un libro con fotografías que es en parte un diario de viaje. Nuevamente habla de emprender un camino en solitario. Se trata de un canto poético que, como bien se ha comentado ya, recuerda a escritores como José Ángel Valente. Además el autor aporta una clasificación de sus propios paisajes que nos parece interesante considerar: 1. Paisaje como aventura personal. 2. Paisaje como pensamiento y concepto. 3. Paisaje como revelación. Mirar. 4. Fragmentos de un paisaje desgajados como pensamientos / conceptos de la gramática visual. 5. Paisaje como luz.

Hay que señalar además que la Fundación Ortega Muñoz celebró una exposición colectiva en el Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, titulada «Cum Pictura Poesis, *Libros de artista relacionados con la naturaleza*», desde noviembre del 2015 a febrero 2016, siendo el Comisario: Michel Hubert Lepicouché. Obras de Ortega Muñoz, Hamis Fulton o Fernández de Molina se unieron a las de Hilario Bravo, Emilio Gañán, Salvador Retana, Andrés Talavero, Ruth Morán, Carlos Medeiros, y otros en una muestra muy diversa³⁵.

PAISAJES DEL AGUA EN LA IMAGEN MÓVIL

Pero felizmente la imagen móvil nos ha llevado a poder captar el espacio real como paisaje intelectual. En el cine el concepto espacio temporal es distinto y la aproximación a los espectadores llega a ser muy envolvente.

Nos trasladamos ahora al otro espacio que ha impulsado desde los años setenta el arte y la naturaleza. Allí donde el citado artista alemán Wolf Vostell tuvo el encuentro con el impactante paraje de los Barruecos y fundó un museo en 1976. No vamos a hablar de dicha fundación pues son muchas las veces que lo hemos hecho³⁶, pero si recordar imágenes de la configuración de aquél paisaje como paisaje cultural a través de otros artistas que no son el propio Vostell. Primero mencionemos a la cineasta y fotógrafa alemana Ulrike Ottinger (Constanza, 1942)³⁷ que en 1976 realizó la película V.O.A.E.X. Una película que se ha proyectado en el Museo dentro de la exposición: «V.O.A.E.X. Un viaje de Wolf Vostell. 40 años de un museo sin muros» (septiembre, 2016-febrero, 2017). En el filme aparte de la fuente documental que significa al haber rodado todo el proceso de realización del ambiente V.O.A.E.X. (Viaje (H)ormigón por la Alta Extremadura), inaugurado el 30 de octubre de 1976, con el encofrado y desencofrado de lo que es una escultura-ambiente y las reuniones festivas de amigos artistas y críticos, que lo acompañaron, recoge unas imágenes que me interesan especialmente, por lo intimistas que son. En ellas captó a Vostell solo, en la charca de los Barruecos, viviendo su encuentro con el agua y la naturaleza. Unas imágenes que nos transmiten nuevamente una mirada de artista a un entorno que lo sobrepasa³⁸, desde la permanencia en

³⁵ <http://ortegamunoz.com/2016/04/cum-pictura-poesis/>

³⁶ LOZANO BARTOLOZZI, M^o M., *Wolf Vostell (1932-1998)*, Donostia-San Sebastián, Ed. Nerea, 2008, 2ª ed.

³⁷ <http://www.ulrikeottinger.com/> [consultada el 10/10/2016].

³⁸ Vostell expresó textualmente su relación con el paisaje extremeño y el interés que tuvo desde el principio del encuentro con los Barruecos de Malpartida, la simbiosis que le interesaba con la naturaleza y el pueblo: «Quiero decir que no solo quiero incluir a esas rocas que tienen varios metros de altura, sino el paisaje extremeño con sus hierbas y sus arbustos, con su sol, el calor y el frío, el viento, los animales que pueblan aquella región... Yo quisiera realizar con los animales una especie de Arca de Noé artística». «El campo de Extremadura tan filosófico. El aire es aire, el agua es agua, las estrellas son estrellas y las piedras son aún piedras».

un pequeño islote, hasta la acción de sus brazos que se abren en cruz para poder abrazar la naturaleza. Vostell y la realizadora se conocían desde los años sesenta por tener afanes creativos comunes que se plasmaron en algunas colaboraciones. Por ejemplo Ulrike realizó el filme documental del happening «Berlin-fieber – Wolf Vostell» (Fiebre berlinesa – Wolf Vostell) llevado a cabo en 1973. Esta amistad la llevó a venir a plasmar el acontecimientos de aquéllos días del otoño extremeño de 1976. La autora, hija de un artista pintor, que en otras películas trata temas de género y medio ambiente, se convirtió aquí también en pintora cineasta, de un paisaje que Vostell estaba convirtiendo en espacio cultural. Porque es imposible dejar de recordar a Caspar David Friedrich o a los pintores del 98, sin olvidar tampoco a Fulton o a Talavero, como pertenecientes a la misma corriente de un pensamiento humanista. Pero hay que añadir algo, y es que al fondo vemos cómo Vostell mira el paisaje con la instalación de su ambiente que tiene todavía el encofrado fraguando sobre el coche. El paisaje ya tiene el añadido de su obra tan filosófica y moral. El V.O.A.E.X. que representa la ruina

del coche aprisionado por el real y metafórico hormigón y por el paso del tiempo. Como los pintores del 98 contemplaban las ruinas de su pasado, los que contemplan esta escultura ambiente lo hacen de unas ruinas del presente. Unas ruinas con el recuerdo de la ciudad de Berlín, donde se levantó el año 1961 un muro de hormigón para separar personas, ideologías y poderes, que para Vostell supuso una inflexión en la trayectoria significativa de su obra. Y de las autopistas y carreteras, esas que tanto el mismo Vostell como Fulton pusieron en evidencia con su negatividad.

Otra cineasta, esta vez extremeña y de la última generación de directores de cine con una carrera que se augura brillante, empezada hace pocos años es María Pérez Sanz³⁹, que realizó el año 2015 la película/documental *Malpartida Fluxus Village*.



Figura 15. Ulrike Otinger: Fotograma de la película VOAEX, 1976. Cortesía de la autora de la película.



Figura 16. Ulrike Otinger: Fotograma de la película VOAEX, 1976. Cortesía de la autora de la película.

³⁹ <http://www.mariaperezsanzenet/BIO-CV> [consulta 27/09/2016]: María Pérez Sanz (Plasencia, 1984). Se trasladó a vivir a Cáceres con 8 años. Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Terminó sus estudios universitarios en Roma dentro del área de cine de La Sapienza. A la vuelta de Italia ingresó en la ECAM donde ha cursado los tres años de la especialidad de dirección cinematográfica. Sus cortometrajes han sido proyectados y premiados en numerosos festivales y museos de todo el mundo. Acaba de ganar el Gran Premio del Jurado a la Mejor Película en Jameson Notodofilmfest con su último cortometraje Ejercicio 2: Ficción.

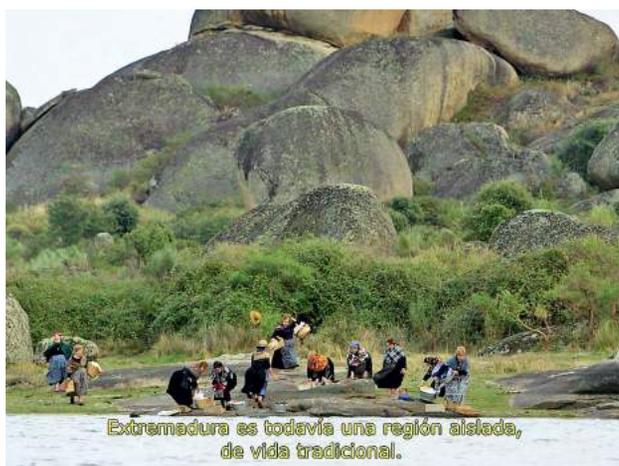


Figura 17. María Pérez Sanz: Fotograma de la película *Malpartida Fluxus Village*. Cortesía de la autora de la película.

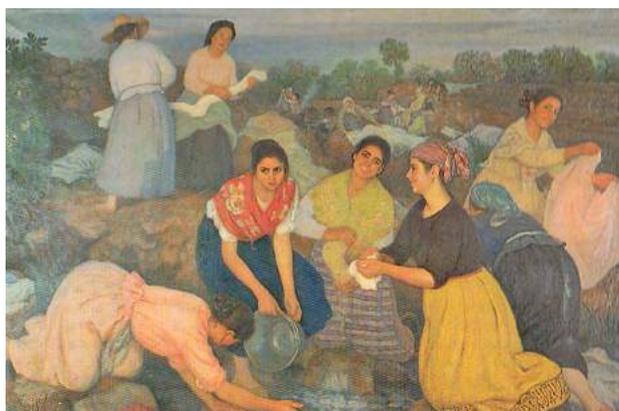


Figura 18. Eugenio Hermoso: *Lavanderas Extremeñas*, 1926, óleo/lienzo. Diputación Provincial de Cáceres.

extremeñas de Eugenio Hermoso (Fregenal de la Sierra, Badajoz, 1883-Madrid, 1963), pintadas noventa años antes⁴⁰. Una visión complaciente de las mujeres que lavaban en el río, con sabor regionalista, donde las figuras un tanto idealizadas destacan con su muestreo de posturas, brillantes colores y elementos castizos. La idealización de las jóvenes en una ocupación doméstica habitual con miradas sonrientes y llenas de vitalidad temporal, no oculta el atractivo de una obra bien realizada que asume retos de factura y composición escenográfica, consiguiendo con ella la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (1926), pero olvidando cualquier crítica de los problemas de este entorno agrario.

Aunque ahora esta actividad costumbrista la trae María Pérez al presente como si fuera un corifeo clásico en el que un grupo de mujeres cantan con sentimiento de grupo tribal. Un grupo que crean un paisaje cotidiano. La mirada de las mujeres trabajadoras del mundo rural, proporciona una relación especial por sus experiencias arraigadas en el territorio. Un territorio humanizado en un entorno rural que las identifica como grupo.

⁴⁰ Nos referimos al artista *Eugenio Hermoso*, un autor regionalista en la mayor parte de su producción. Vid: PIZARRO GÓMEZ, F.J., GÁZQUEZ ORTIZ, A., PERALES PIQUERES, R. y TERRÓN REYNOLDS, M.T., *Eugenio Hermoso*, Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, 1999.

La realidad de cómo se hizo me la contó María: «La escena de las lavanderas la hice con la Asociación de Amas de Casa de Malpartida que como sabes bien colaboraron con Vostell y con el Museo en algunas acciones. Acudí al lugar donde habitualmente se reúnen y charlé un rato con ellas para hablarles sobre la película y mi idea de que ellas participaran. Juntas decidimos que rodaríamos la escena de las lavanderas porque así pondríamos en contexto el entorno natural de los Barruecos y su historia ya pasada. Ellas recordaban ir allí a lavar no hacía tantos años y las canciones que solían cantar. La indumentaria que llevaban era la que llevaban entonces... Me cantaron muchísimas canciones, algunas muy bellas pero seleccioné esa porque es bastante contemporánea e incluye en sus estrofas al Museo Vostell entre las maravillas del pueblo (¡Tenemos Los Barruecos y el Museo Vostell! cantan ellas) y eso me parecía que tenía mucho que ver con lo que yo quería contar en la película».

Y añade María: «Es cierto que la escena de las lavanderas es tal vez la que menos tiene que ver con el resto de la película por su tremendo artificio y puesta en escena pero pensé que era una gran idea iniciar así la película desde la tradición para llegar a la vanguardia y de vuelta a la tradición. Jugando un poco a ser Vostell creando belleza con las cosas sencillas del pueblo y convirtiendo en performers a sus habitantes»⁴¹.

Por tanto no son las lavanderas de antaño, son protagonistas de una performance de hogaño y hacen también su obra fluxus, siendo conscientes de ello. En el paisaje de esta película las mujeres interactúan con el lugar. Es un paisaje habitado, por unas mujeres que trabajan y aunque ya no lo hagan de la misma manera aceptan la actuación sin ningún problema. La experiencia del paisaje culturizado es colectiva.

Pero la segunda parte está dedicada a tres artistas fluxus: Ben Patterson, Willem de Ridder y Phillip Corner, que volvieron a Malpartida años después de haber estado allí para hacer distintos happening relacionados con el agua, el día 26 de octubre de 2013, actividad realizada en el Museo Vostell Malpartida con motivo de la celebración de Forosur Cáceres 2013. Siendo autores de obras presentes en la colección Fluxus del Museo. En la película se ve entre otras escenas a Ben Patterson en una bañera con patos de plásticos y otros artilugios llenos de guiños y humor fluxus, aunque

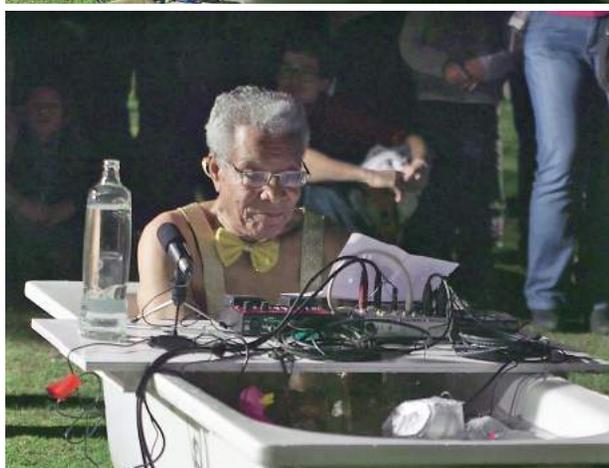


Figura 19. María Pérez Sanz: Fotogramas de la película *Malpartida Fluxus Village*. Cortesía de la autora de la película.

⁴¹ El propio Vostell también afirmó: «Yo podía haber hecho esto en cualquier lugar del mundo pero aquí he encontrado una constelación/ un paisaje que no se puede confundir con otro, los Barruecos». «Desde el principio fue mi intención comparar al mismo nivel cultural las obras de la vanguardia artística Fluxus-Happening con los rituales y comportamiento de trabajo del pueblo».

María le puso un fondo musical wagneriano correspondiente a la Muerte de Isolda de la ópera *Tristán e Isolda*, quizás pensando en recuerdos tan serios como los de Marat en su bañera, lugar de trabajo y muerte, según es visto en la pintura de Jacques-Louis David. Esta vez la narración es muy diferente. Aunque la dulcifica al terminar con una foto idílica, unos cisnes en la charca. Nuevo guiño social de la cineasta que juega con el paisaje transformado por la mirada cultural del artista.



Figura 20. María Pérez Sanz: Fotograma de la película *Malpartida Fluxus Village*. Cortesía de la autora de la película.

Como conclusión podemos afirmar que todos los artistas nombrados se han involucrado de una manera u otra con la naturaleza y nos han mostrado una forma de ver y configurar un paisaje desde distintas preocupaciones estéticas y sociales. Unos Paisajes cotidianos o reinventados. Además algunos de los artistas han querido incluir figuras con vida en el paisaje, otros lo han vaciado de latido humano pero han dado lugar al latido silencioso de la arquitectura o el propio medio ambiente. De esta manera muchos de los paisajes son fruto de la búsqueda de la soledad dentro de la naturaleza. Y sobre todo el hombre tiene una capacidad de mirar para producir una obra de arte o al menos para conducirnos a ella.

Migrantes... , injertos... La Fragua Residencia Artística como experiencia

Josefa CORTÉS MORILLO
MUSEO VOSTELL MALPARTIDA

RESUMEN: La reciente proliferación de residencias de artistas en España es un fenómeno nuevo que ha encontrado un espacio abierto a propuestas muy diferentes entre sí. El mundo rural puede ofrecer a los artistas la posibilidad de establecer vínculos e intercambios reales con el público, las tradiciones del lugar y la naturaleza que lo circunda.

La Fragua Residencia de Artistas (Belalcázar, Córdoba) es un espacio para el desarrollo de las artes en el medio rural, injertado en una comunidad pequeña. Sin embargo, a pesar de que parte de su actividad consiste en tender puentes hacia la colectividad que los acoge, su programación no se ve condicionada por su carácter periférico.

PALABRAS CLAVE: Residencia de artistas; arte contemporáneo; medio rural; tradición; identidad; naturaleza; vanguardia; injerto.

Migrants... , grafts... The Forge Artists Residency, an experience

ABSTRACT: The recent proliferation of artists residencies in Spain is a new phenomenon and it has found a space open to significantly different proposals. Rural environments can offer to artists a chance to establish effective exchanges and links with audience, traditions and Nature.

The Forge Artists Residency (Belalcázar, Córdoba) is a space for developing the arts in the rural environment and it is grafted in a small community. However, although part of their activity is to build bridges towards the community that hosts them, its programming is not conditioned by its peripheral character.

KEY WORDS: Artists residency; contemporary art; rural environment; heritage; identity; Nature; avant-garde; graft.



Antes de iniciar este artículo¹, me parece oportuno explicar la razón por la que La Fragua Residencia de Artistas será el colofón de un recorrido más o menos sinuoso por el fenómeno de las residencias de artista en nuestro país, con especial atención al arte contemporáneo en el ámbito rural. Existe para ello una doble motivación: en primer lugar, mi trabajo como técnico de arte en el Museo Vostell Malpartida, un museo que puede considerarse un referente de estas experiencias en este país. Un “injerto” fructífero condicionado, en gran medida, por el tránsito permanente en que vivió el artista fundador, Wolf Vostell, y que terminó por convertirse en uno de los dos polos de su existencia; el otro era Berlín.

El carácter de nuevo paradigma del Museo Vostell Malpartida se constata en cuanto cualquier visitante se adentra en la fábrica industrial que lo acoge, un edificio en simbiosis perfecta con las colecciones que en él se muestran y en diálogo permanente con el espacio natural al que pertenece. La certeza se acentúa si nos fijamos en la fecha de su inauguración: 30 de octubre de 1976. Se cumplen, pues, este 2016 los primeros cuarenta años de aquel punto de inflexión imposible de obviar en la evolución cultural, e incluso social, de esta región.

Y, ¿por qué es el Museo Vostell Malpartida un paradigma en el tema que nos ocupa?

Lo es por una razón fundamental: la idea primigenia de Wolf Vostell al considerarlo una escuela, un lugar de intercambio de conocimientos entre el público y los artistas, un espacio de convivencia de esos artistas y ese público con la naturaleza y la tradición del lugar al que pertenece. Y todo eso, en una geografía históricamente alejada de cualquier rastro vinculado a la vanguardia artística, la producción o la difusión del arte contemporáneo.

La idea de aprendizaje, de contacto con otros creadores y sus realidades, de interacción con los medios al alcance, de evolución, reside en el origen de este museo y fue puesta en práctica durante las SACOM (Semana de Arte Contemporáneo), tres citas de carácter anual que tuvieron lugar en 1978, 1979 y 1980, así como en el DACOM (Día de Arte Contemporáneo), realizado en 1983.

Ese fue su comienzo y estamos seguros de que en el horizonte del museo está recuperar y actualizar aquellas experiencias de arte contemporáneo y de convivencia entre creadores para desarrollar el concepto de residencia de artista en la actividad cotidiana de esta institución.

La segunda razón para abordar un acercamiento al arte contemporáneo en el mundo rural, centrándome precisamente en La Fragua Residencia de Artistas, es el hecho de que Javier Orcaray² y Gabrielle Mangeri, sus directores, llegaron un día cualquiera en 2010



Figura 1. Cartel para el Día de Arte Contemporáneo (DACOM) 1983, en el Museo Vostell Malpartida. Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Junta de Extremadura.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España), Plan Nacional I+D+i 2013-2016, titulado: *La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura (HAR2013-41961-P)*.

² Esta aportación en forma de conferencia, primero, y de artículo, después, ha sido posible en gran parte gracias a la generosidad de Javier Orcaray y Gabrielle Mangeri, directores de La Fragua Residencia de Artistas. Ambos compartieron con la autora la satisfacción y también las vicisitudes y tribulaciones de quienes entienden el arte contemporáneo como forma de vida, sea cual sea el lugar donde se crea, y experimentan la necesidad de hacer partícipe de esa realidad a la comunidad en la que se genera.

hasta el Museo Vostell Malpartida con inquietud por conocer cómo había sido el injerto, la acogida de esta experiencia en el pueblo y en el panorama cultural de la región. Querían conocer los detalles del proceso, entender cómo una propuesta radical y transformadora como el MVM había logrado sobrevivir durante décadas.

La ilusión y la determinación que ambos y un grupo de vecinos de Belalcázar mostraron aquel día se han transformado en seis años de actividad y de evolución de un proyecto que ha logrado afianzarse y mutar a la vez, estableciendo una nutrida red de conexiones internacionales con otros espacios de acogida para el arte contemporáneo.

Así las cosas, me interesa situar el fenómeno de la creación contemporánea en residencias de artistas en el contexto en el que se viene desarrollando los últimos 10 – 15 años, aunque la existencia de este concepto se remonta a muchos años antes de lo que pudiera parecer.

Javier Díaz-Guardiola³ señalaba en 2014 la importancia de la residencia de artista en la función de aportar los medios necesarios y el espacio para crear, así como su relevancia en la visibilidad de las obras y sus creadores. Se trata de una reflexión ciertamente genérica cuando pensamos en una residencia de artistas ubicada, por ejemplo, en un pequeño pueblo de Huelva o de Castilla la Mancha.

El binomio urbano/rural no puede ser el territorio donde se diriman las diferencias de un mismo concepto desarrollado en dos ámbitos diferentes, ambos complejos y con personalidad propia pero, hoy en día, mucho más interconectados y menos dispares de lo que *a priori* pudiera parecer.

Pero tampoco podemos negar que una residencia de artistas en el medio rural, como PACA Proyectos Artísticos Casa Antonio, en Trubia (Cenero, Gijón) o La Fragua, en Belalcázar (Córdoba), pueda ser considerada un injerto por los vecinos de la localidad y como cualquier elemento nuevo, sea de la naturaleza que sea, pueda responder al concepto de resistencia, un valor intrínseco al hecho de existir, a la vez que llegar a convertirse en elemento de activación y de enriquecimiento para su comunidad.

Noelia Centeno González, historiadora del arte que analiza la creación contemporánea en el medio rural desde la Universidad de Córdoba, lanza una interrogante –que entendemos fundamental– para la asimilación de estas iniciativas en el seno de la sociedad en la que nacen. Cuestiona la capacidad del arte para activar la acción y los valores locales desde una postura sostenible. Y ella misma ofrece una respuesta afirmativa:

*si proyectamos lo rural como patrimonio natural y cultural sobre el que situar una mirada estética sin prejuicios. De igual modo que, según la teórica norteamericana Lucy Lippard, la conexión vital del artista con el lugar es un modo cercano para sentir a la gente, el recíproco interés por mirar a su alrededor creativamente y dejar constancia de lo que ve o le gustaría ver en el entorno, puede devolver “los lugares a las gentes que hace tiempo que no los ven”. Y prosigue incidiendo que en las relaciones entre arte y cultura contemporánea, la cultura rural es la que está capacitada para preservar y mantener la memoria de valores y actitudes tales como la solidaridad, la identidad, la cercanía (...)*⁴.

Gilles Deleuze diferencia entre la cultura arborescente, la cultura del ser, la que hace de las raíces un impedimento al movimiento y del territorio un terreno vallado; y la cultura rizomática, la que multiplica las relaciones colaterales, crece y se amplía hasta donde llega su propia fuerza y su territorio, no conoce

³ DIAZ GUARDIOLA, J.: “Las principales residencias para artistas en España”. En http://www.abc.es/cultura/cultural/20140114/abci-cultural-m122-arte-residencias-201401141403_1.html. Consultado 15-08-2016.

⁴ CENTENO GONZÁLEZ, N.: “Scarpia, una experiencia de creación artística en el medio rural.” En http://www.upa.es/upa/_depot/_upload/imagenes00/Scarpia.pdf. Consultado 13-09-2016.

vallas porque se delimita por la propia potencia con la que es capaz en cada momento de ocupar el espacio y el tiempo que le corresponde habitar y vivir⁵.

A partir de iniciativas de origen dispar, estos puntos de irradiación de actividad que son las residencias de artista están sirviendo para abordar asuntos de vital importancia en la revisión del modelo de habitabilidad de las zonas menos pobladas, alejadas del concepto de ciudad. En su devenir cotidiano subyacen cuestiones como los desequilibrios territoriales, la renovación de paradigmas en la percepción el mundo rural –revisitando éste como lugar de acogida para nuevas oportunidades en momentos críticos como los actuales–, la dicotomía campo-ciudad, la recuperación de la memoria y de la tradición o la intervención en el paisaje.

Además de plantear la creación contemporánea como contexto e, incluso, como herramienta posible para la monitorización de la realidad social, económica o geopolítica del mundo rural, estos espacios se explican, según Eraso Beloki, sobre todo como *dispositivos conectores*, impulsores de un *patrimonio común e inmaterial de una comunidad afectiva difusa, casi siempre irreconocible, pero con una historia compartida*⁶.

La raíz del concepto de residencia de artista en el caso español, tiene como referente inicial la creación de la Real Academia de España en Roma en 1873 y que permanece activa en nuestros días. En Extremadura hemos podido conocer pormenorizadamente la actividad de esta institución gracias a la exposición itinerante “La luce venuta da Roma”, comisariada por María del Mar Lozano Bartolozzi en 2009 y en la que se atendía a la presencia de artistas y arquitectos extremeños en la Academia. En el catálogo de esta exposición Miguel Fernández Campó explicaba el origen⁷.

Durante el siglo XX se han sumado otras iniciativas públicas y privadas donde ha tenido cabida la creación artística. Baste señalar la propia Residencia de Estudiantes de Madrid, de 1913, o la Casa Velázquez, también en Madrid.

La primera iniciativa “ex – céntrica” fue Arteleku, en Donosti (Vizcaya), que permaneció abierta desde mediados de los años 80 hasta 2014; en este caso, tenía la doble condición de “ex – centricidad” ya que estaba en la periferia geográfica y a las afueras de la ciudad.

Después llegó Hangar, en 1997, en una antigua fábrica de Poblenuu (barrio de Barcelona), cedida por el ayuntamiento a la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña. Vino a paliar la escasez de talleres para artistas en la ciudad y pronto se centró en las nuevas tecnologías y proyectos multimedia, creando un Medialab y un archivo net-art. Actualmente, potencia el trabajo en red, junto a otros colectivos e instituciones nacionales e internacionales.

Podríamos hablar largo y tendido de muchas y prolíficas experiencias que hoy, desde los más diversos puntos de vista y fórmulas de gestión, jalonan el panorama de las residencias de artista en nuestro país.

Y es interesante reseñar la implicación de instituciones museísticas como el MAC (Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa) en La Coruña, el MACBA de Barcelona, La Laboral de Gijón o el Hotel-MARCO del museo de Vigo, en esta corriente de creación de espacios asociados a sus líneas de trabajo.

⁵ ERASO BELOKI, S.: “Elogio del deseo (Notas para Saioa Olmo)”. En <https://santieraso.wordpress.com/2014/09/15/elogia-del-deseo-notas-para-saioa-olmo/>. Consultado 13-09-2016.

⁶ ERASO BELOKI, S.: “Los últimos días de Arteleku de Loiola”. En <https://santieraso.wordpress.com/2014/05/15/ultimos-dias-de-arteleku/>. Santiago Eraso Beloki dirigió Arteleku entre 1986 y 2006. Consultado 15-09-2016. Santiago Eraso Beloki dirigió Arteleku entre 1986 y 2006.

⁷ *La Academia de España en Roma nace con la voluntad de institucionalizar el tradicional viaje de formación en Italia, ya realizado por grandes figuras del arte español (concepto de origen ilustrado, relevado por el romanticismo y desarrollado con la noción de Grand Tour), otorgando así la posibilidad de adquirir una educación artística en Roma.* FERNÁNDEZ CAMPÓN, M. “La Academia de España en Roma. Historia y arquitectura” en LOZANO BARTOLOZZI, M.M. (Ed.) *La luce venuta da Roma*, Badajoz, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2009, pp. 25-31.

La demanda de colaboración puede realizarse a cualquier ámbito y, aunque sea de forma parcial, las obras terminan siendo consideradas un poco del colectivo. En el camino, el proceso ha hecho que las partes hablen, se hagan entender. Centeno González señala que *muchas veces la labor pedagógica más complicada es con las instituciones, no con el pueblo. Faltan muchos apoyos y les convencen argumentos más pragmáticos: Esto genera economía.*¹⁰

Scarpia. Jornadas de Intervención Artísticas en el Medio Natural y Urbano, en El Carpio (Córdoba) creadas y defendidas por Miguel Ángel Moreno hasta 2016 desde 2001; el Centro de poesía visual de Peñarroya-Pueblo Nuevo (también en Córdoba), con 10 años de actividad constante; La Muga Caula. Encuentro internacional de poesía de acción y performance, en Boadella i les Escaules (Girona), creado en 2005 por Joan Casellas. Son sólo tres ejemplos de eventos generados en torno al arte contemporáneo arraigados ya en su lugar de origen. Todos ellos han surgido de la iniciativa privada que después ha pasado a implicar a los ayuntamientos a través de la respuesta y la participación de la población.

También tenemos el caso de Campo Adentro, un proyecto de Fernando García Dory, que defiende el reencuentro entre el campo y la ciudad como una de las claves para la transición de nuestras sociedades hacia la sostenibilidad en España, hoy. Se origina como una plataforma abierta a la investigación y la práctica de artistas (en programas de residencias que se ha desarrollado en 2011 y 2012), agricultores, intelectuales, agentes de desarrollo rural, gobernantes, comisarios y críticos de arte, entre otros actores del medio rural y urbano, para el encuentro, y de ahí trasladar sus contenidos al resto de la sociedad.

En este territorio fértil nos encontramos con La Fragua Residencia de Artistas.

Cuando Gabriell Mangeri y Javier Orcaray, una pareja joven formada por una neoyorquina y un belalcazareño deciden dejar su vida en Nueva York y retornar a este pueblo del Valle de los Pedroches, en Córdoba, con apenas 3.500 habitantes para poner en marcha una residencia de artistas internacional, ¿están buscando la vuelta al origen?



Figura 4. Cartel SCARPIA 2015. Foto cortesía www.scarpia.es.

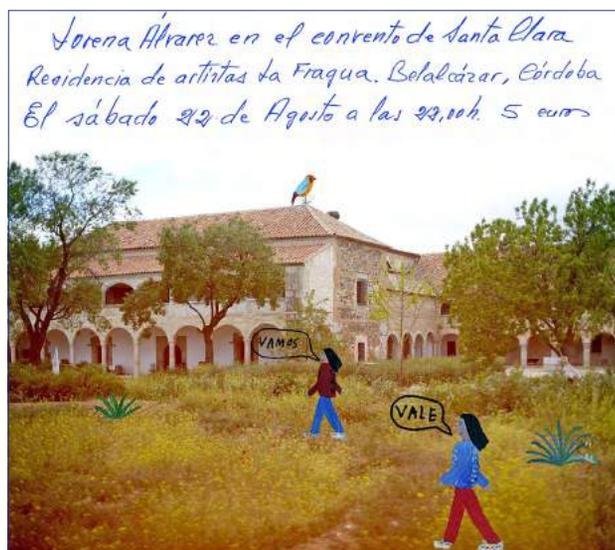


Figura 5. La artista Lorena Álvarez en La Fragua. Foto cortesía lafragua.eu.

¹⁰ *Ibidem.*



Figura 6. Dependencias del Convento de Santa Clara de la Columna sede La Fragua, Belalcázar (Córdoba).

Es posible que una respuesta afirmativa a esta cuestión sea sólo una parte de la verdadera respuesta. Se trata, como todos los casos que hemos mencionado y las decenas que quedan por mencionar e investigar, de creer en el ámbito rural como un terreno posible para la creación y para el acceso a la cultura contemporánea y tener un proyecto claro, además de la determinación suficiente para ponerlo en práctica.

Después de realizar un Máster en Teoría de la Cultura Visual, Javier Orcaray pasó tres años de formación vinculados a proyectos de residencias de artistas en Nueva York, concretamente en el ISCP (International Studio & Curatorial Program), un lugar de referencia internacional en este terreno fundado en 1994, en Brooklyn, que puede llegar a acoger a 35 artistas a la vez y cuenta con opciones de residencia de hasta un año, tanto para artistas como para comisarios.

Otro “espejo” en el que mirarse fue la Milkwood International, una residencia de artistas en la República Checa, en la zona de Bohemia que, por escala, se adecuaba más al proyecto que ideaban para Belalcázar.

Como ubicación posible, después de desechar la idea de ocupar el espacio de una antigua fragua rehabilitada propiedad de la familia de Javier, surgió la oportunidad de utilizar algunas estancias de un convento de clausura que la congregación de la Clarisas habían cedido al Ayuntamiento de la localidad en los años 80 para uso exclusivamente cultural. La corporación municipal, tras varias negociaciones, aceptó cederlo al proyecto de residencia de artistas contando con el necesario beneplácito de la comunidad religiosa.

Si la movilidad y la temporalidad son conceptos intrínsecos al de residencia de artista, dos de los rasgos de La Fragua como espacio para la creación son la huida de la teatralización de lo rural y el proceso de búsqueda de una identidad en permanente construcción.

Javier y Gabrielle llegaron a Belalcázar con la idea de que los binomios arte/agricultura y arte/paisaje iban a tener más peso del que el avance del proyecto les tenía reservados en realidad. Esta idea inicial empezó a cambiar en cuanto comenzaron a trabajar con los artistas, ya que la demanda internacional no se correspondía con esas líneas en gran medida. Los proyectos que recibían, en principio, fueron los que marcaron el camino a seguir. Después, se dieron cuenta de que les apetecía más trabajar con propuestas que tuvieran para ellos la premisa de tener que realizar un ejercicio de investigación para ser entendidas; enfrentarse a lo desconocido, en cualquier disciplina, se convirtió en un factor esencial a la hora de aceptar los proyectos.

Aunque La Fragua es una residencia de creación contemporánea donde, de manera transversal, se trabaja con la historia y, además, la historia más invisible y más personal, más apegada al espacio que la acoge. Sin embargo, a la vez, se ha planteado siempre como una residencia de artistas en el medio rural que no ve condicionada su actividad por esta circunstancia. Los temas que se tratan en ella son seguramente muy parecidos a los que se tratan en la ciudad (activismo, ecología, feminismo, entre ellos). Y la preocupación es a nivel global porque las problemáticas son globales. El uso de las tecnologías está en un nivel similar en un ámbito y en otro.

La red de colaboradores que mantienen en España no está integrada exclusivamente por residencias de artista sino por, sobre todo, otro tipo de propuestas que van desde **El Palomar** (el-palomar.tumblr.org), en Barcelona, un espacio queer; **Consonni** (www.consonni.org), en Bilbao, que realizan proyectos y además es una editorial; **Concreta**, (editorialconcreta.org) en Valencia, una plataforma de teoría sobre la imagen y **Debajo del Sombrero** (www.debajodelsombreo.org), en Madrid, un taller continuo para artistas discapacitados. Básicamente, es una red de entendimiento de la creación contemporánea y no importa que no sean residencias de artistas. **Casco Projects** (www.cascoprojects.org) es para ellos un referente y tampoco es una residencia de artista.

En los seis años de actividad que mantiene con este formato mientras tiende puentes hacia otras estructuras más dinámicas, La Fragua ha recibido a más de 180 creadores con la premisa de mantener una programación que incluya la alternancia en las disciplinas: performance, danza, instalaciones, instalaciones sonoras, escultura, fotografía, foros de debate, festivales, talleres.

ROOT
Goldie Poblador
Erika Boudreau Barbee
Una noche con artistas en residencia
Viernes 22 de agosto a las 20:30
con una performance de "From The Top" a las 21:00
LA FRAGUA artist residency

EN UN PALMO DE TERRENO.
TOPOLOGÍA, HABITACIÓN Y CONTRUCCIONES EN EL HECHO FLAMENCO
UN TALLER DE PEDRO G. ROMERO Y MARÍA GARCÍA RUIZ
5_6_7 DE SEPTIEMBRE
LA FRAGUA artist residency
Ayuntamiento de Belalcázar

Fotografía de André A. López. The gypsies of Spain. Text by Jan Voores. 1974

Figura 7. Talleres con artistas en La Fragua. Fotos cortesía www.lafragua.eu.

Una de las fórmulas que funcionan de forma inmediata es la convocatoria de becas. Cuando se concede una beca el criterio más importante es el del riesgo que la propia residencia ha de asumir a la hora de aceptar el proyecto.

Después de haber diseñado y puesto en práctica diversas modalidades, actualmente perviven la Beca UCO y la Beca Icaro para artistas con discapacidad, esta última de carácter bianual, creada para reivindicar la necesidad de emplear otras formas que vayan más allá del arte-terapia, tratando de seguir la estela de Debajo del Sombrero.



Figura 8. Carteles para la difusión de las becas de La Fragua. Foto cortesía www.lafragua.eu.

También está Cultoculinaria planteada como una propuesta de experimentación artística y de convivencia colectiva a través de la comida y los productos de temporada que la huerta de La Fragua genera.

Financiada desde su comienzo con fondos privados, el modelo de gestión al que realmente aspira La Fragua es el de la Cinemathèque de Tánger, un proyecto de comunidad de origen francés, estadounidense y marroquí dedicado a conservar la memoria fílmica del Norte de África y Oriente Próximo.

Orcaray considera que una buena estrategia para no desfallecer por el camino es la pertenencia a redes de conexión con otras iniciativas internacionales como, por ejemplo *resartist* (www.resartist.org) para la que es necesario abonar una cuota según el presupuesto del que disponga el proyecto, y *transartist* (www.transartists.org) de carácter gratuito. Poder estar integrado en estas plataformas, bajo su criterio, proporciona la seguridad de estar trabajando de forma correcta, más allá de que es fundamental encontrar la forma de comunicar el proyecto.

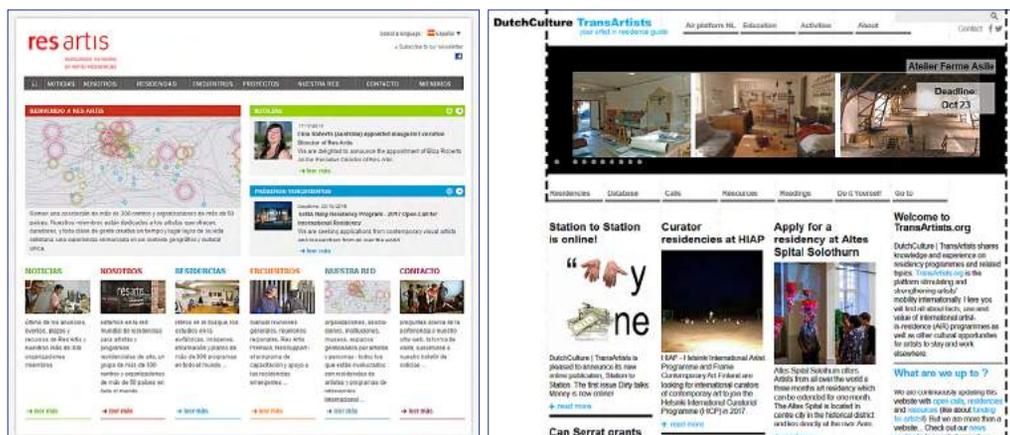


Figura 9. Las webs de las plataformas resartist y transartists ofrecen información sobre su red de residencias asociadas para artistas, comisarios e investigadores.

Una residencia de artistas que se sustenta únicamente de fondos privados (el inicio de muchos de estos proyectos, como ya hemos comentado) puede llegar a encontrar un camino de mayor viabilidad económica a través de compartir su proyecto con el Ayuntamiento de la localidad, logrando una mayor capacidad de gestión y acceso a fondos públicos. En el caso de Andalucía existen programas como Periféricos, de la Diputación de Córdoba, que aporta financiación a los proyectos de arte contemporáneo que se desarrollan en varios pueblos de la provincia, entre ellos Scarpia y el Centro de Poesía Visual de Peñarroya-Pueblonuevo.

La identidad en permanente construcción de La Fragua Residencia de Artistas podría derivar hacia un cambio de ubicación, fuera de Belalcázar, manteniendo los lazos de unión con el pueblo a través de iniciativas como la que se ha llevado a cabo entre agosto y septiembre de 2016 con el Festival Verbena, un acercamiento a la música y la danza popular con un formato muy expandido, llevándolo al terreno de los artistas en residencia durante el mes de agosto. Uno de sus apéndices, con prolongación en el tiempo y en complicidad con sus vecinos es el Archivo Verbena: espacio físico a recuperar en el centro de la localidad donde se irá depositando y catalogando el material que se genere.



Figura 10. Anuncio de una de las actividades del Festival Verbena, septiembre 2016.

Orcaray menciona las residencias comisariadas como una tercera vía de redefinición por la que podría transitar La Fragua. Funcionan mediante la proposición de temáticas concretas para que puedan ser desarrolladas a través de proyectos dirigidos por un comisario, quien que se encarga de la selección de los artistas y la gestión.

Como otras iniciativas (PACA Proyectos Artísticos Casa Antonino, La Muga Caula, Scarpia, El cementerio de arte de Morille, etc.), La Fragua desarrolla una personalidad propia, en su caso, a través de un modelo en permanente construcción y vocación internacional imprescindible. Un proyecto conectado a lo cotidiano y marcado por el interés en temas transversales que no estén condicionados por la marca espacial. Es uno más de esos injertos capaces de compatibilizar con cualquier lugar como espacio posible para el arte contemporáneo.

Puede ser que la construcción de identidades alternativas se haga más necesaria en el entorno rural. Quizá el período de crisis por el que estamos atravesando esté provocando una vuelta al origen, al paisaje, a la naturaleza. Pero ya hemos visto que la línea entre lo urbano y lo rural también se ha vuelto cada vez más difusa. Y que lo bucólica y pastoril que puede resultar la imagen de un pueblo perdido visto desde una gran ciudad, de cerca, pierde sus contornos paradisíacos para mostrarse más dura. Ciertamente. Los que somos "de pueblo" lo sabemos muy bien. Como también somos conscientes de que el mundo rural está inmerso en un proceso de evolución inexorable de este concepto tan denostado; que las comunidades pequeñas, alejadas de lo urbano, están realizando un esfuerzo muy meritorio para posicionarse

dentro de esa realidad poliédrica, cambiante y multiconectada que es la contemporaneidad, a la que el mundo rural también pertenece y urge encontrar la manera sostenible de permanecer. Y el arte contemporáneo es ya, desde hace años, una senda transitable, que se va ensanchando a la vez que redefine su trazado, entre el pasado y el presente de un mundo alejado de lo cosmopolita que aspira al futuro.

Para terminar, un fragmento de otro texto igualmente lúcido de Eraso Beloki que habla de la *irrenunciable necesidad del arte y el papel de los y las artistas y del arte como el mejor camino para salvarnos de los avatares de la vida rutinaria o la cultura ordinaria que nos encarcela o como la potencia estética y poética nos permite enfrentarnos a la realidad, para hacernos preguntas sobre su sentido y, quizás, transformarla*.¹¹

¹¹ ERASO BELOKI, E.: "El espíritu del siglo XX en Arteleku". En <https://santieraso.wordpress.com/2014/10/29/el-espiritu-del-siglo-xx-espaliu-en-arteleku/>. Consultado 25-8-2016.

Alejarse hacia las aguas y lo salvaje. Arte sonoro y radiofónico en la periferia. El ejemplo irlandés

Alberto FLORES GALÁN
MUSEO VOSTELL MALPARTIDA

RESUMEN: La investigación analiza un conjunto de experiencias, festivales y eventos producidos en la Irlanda más alejada de la centralidad, tanto en sus contenidos (arte sonoro y radiofónico) como geográficamente (buena parte de ellas se desarrollan en un entorno rural). Se analizan las motivaciones y características de estas iniciativas, así como repuesta social del entorno, y para ello se toma como punto de partida el célebre poema de William Butler Yeats “El niño robado”, de uno de cuyos versos más conocidos se ha tomado prestado el título. Se establecen paralelismos entre la ética que impulsó el nacimiento del Museo Vostell Malpartida y las iniciativas estudiadas, con el propósito de ilustrar la viabilidad de que el citado centro museístico extremeño y su diverso público puedan beneficiarse de propuestas similares.

PALABRAS CLAVE: Irlanda; periferia; evento; Museo Vostell Malpartida.

To the Waters and the Wild. Sound Art and Radio Art on the Edges. The Irish Case

ABSTRACT: The research analyses a number of peripheral Irish experiences, festivals and events in relation to content (sound art and radio art as tangential cutting-edge art tendencies) and context (they are also located in the geographical periphery and, in many cases, in rural areas). The study examines the motivations and specific features of these initiatives, also the feedback from their communities. Famous poem “The Stolen Child”, by William Butler Yeats, is taken as a starting point and one of its verses is the title of the paper. Parallels between the ethics of the early days of Museo Vostell Malpartida and the Irish events analysed in the paper are drawn aiming to study the feasibility of having this museum from Extremadura, and its visitors, benefited from similar projects.

KEY WORDS: Ireland; periphery; event; Museo Vostell Malpartida.



*Come away, Oh human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand.
For the world's more full of weeping
than you can understand.*

(William Butler Yeats, 1889)

El presente estudio parte de un “corredor patrimonial entre el Tajo y el Guadiana”¹ con el propósito de tender lazos entre la resistencia utópica del Museo Vostell Malpartida y algunas iniciativas de arte sonoro (y sus numerosos satélites) surgidas en la isla de Irlanda, centrándose principalmente en aquéllas que han nacido alejadas del centro o en un contexto rural. Nuestro análisis se inicia recordando los versos inmortales del poema “El niño robado”, una embriagadora defensa de la libertad que William Butler Yeats ambientó en los alrededores de Sligo y que invita a *escapar de las miserias y de los pesares*² de la gris cotidianidad del modo de vida urbano. Nos acercamos a la obra del gran poeta irlandés desde el “aquí y el ahora” y con la mirada puesta en el futuro³, aunque en cualquier caso nos remitimos al paisaje granítico de Los Barruecos como un espacio mágico situado fuera del tiempo.



Figura 1. Alejarse hacia las aguas y lo salvaje.

A Sound Map of Dún Laoghaire. Imagen de la playa de Sandycove, Dún Laoghaire. © Doreen Kennedy.

¹ Este trabajo se incluye en el proyecto: “La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura”. Financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España. HAR2013-41961.

² ZUBIAUR, I., “Encrucijadas, o la búsqueda de arraigo a la expresión”, en: *W.B. Yeats. Encrucijadas*, Madrid, Bartleby Editores, 2006, pp.13-14.

³ El estudio se encuadra en la sección del proyecto de investigación “La patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura” que aborda el análisis de experiencias de arte sonoro, performance, danza, etc. producidas en la periferia. Se examina la viabilidad de establecer una red nacional e internacional que aglutine experiencias de estas características, de la que forme parte el Museo Vostell Malpartida. Se persigue, en este punto, y en primer lugar, el conocimiento de las motivaciones, características, objetivos, problemáticas, inserción cultural y repuesta social de las iniciativas irlandesas analizadas, para poder establecer paralelismos y diferencias y, llegado el caso, trasladar estas iniciativas al Museo Vostell Malpartida y su entorno.

En este contexto, merece nuestra atención en primer lugar el llamado arte radiofónico (o radioarte), y lo hace justamente por su especificidad, *porque toma en cuenta la fugacidad del medio [radio], su dependencia de la tecnología y su existencia en el presente y sólo en el presente*⁴. Esta disciplina artística (radio hecha por artistas) se caracteriza por su voluntad de producir interferencias en un medio cuya parrilla de programación es generalmente demasiado previsible, y en consecuencia por su capacidad de generar un “extrañamiento”. Conviene recordar, en este sentido, que la creación hace cuarenta años (concretamente el 30 de octubre de 1976) de la célebre escultura-ambiente de Wolf Vostell “VOAEX” (Viaje (h)ormigón por la alta Extremadura) –piedra angular del Museo Vostell Malpartida– en el paraje natural de Los Barruecos fue entendida por algunas personas como *una intromisión en la naturaleza*⁵. Es cierto que entonces *Extremadura era una región alejada de la práctica de vanguardia artística, para la que este proyecto y la figura del artista resultaban “chocantes”*⁶, pero aún hoy la idea de interferencia continúa siendo válida en el ámbito que nos ocupa, pues el arte radiofónico es, antes que música o arte, *magia, subversión, vitalidad, volatilidad, sincronicidad*⁷. Alejémonos, pues, hacia las aguas y lo salvaje (*con un hada de la mano*) recordando que el Opel Admiral que ahora está ahora *aprisionado* (o no) fue conducido por el propio artista desde Berlín hasta Los Barruecos. Las conexiones de Vostell con el medio radio son muy diversas, pues alcanzan desde el *happening* radiofónico “100 Mal Hören und Spielen” (*Escuchar y jugar 100 veces*, WDR, Colonia, 19 de mayo de 1969) hasta a la ópera Fluxus multimedia “Il giardino delle delizie” (*El jardín de las delicias*) comisionada en 1982 por el Festival Pro Musica Nova de Bremen, que no pudo completarse en aquella ocasión⁸ quedado reducida justamente a una emisión radiofónica (a excepción del último acto, titulado “El Rocío”, que fue presentado en el Museo de Bremen). Consideramos, pues, que sobre el papel resulta pertinente plantear el potencial de las conexiones entre el Museo Vostell Malpartida y el arte radiofónico. Es posible, incluso, suponer que ambos son interferencias artísticas, tal y como se ha indicado.



Figura 2. Wolf Vostell, *Depresión Endógena*, Museo Vostell Malpartida, 1978, © Víctor Gibello.

⁴ IGES, J., “Arte radiofónico. Algunas líneas básicas de reflexión y de actuación”, en: VV.AA. *Arte radiofónico*, cuaderno central de la revista TELOS, nº 60, Madrid, Fundación Telefónica, 2004.

⁵ LOZANO BARTOLOZZI, M.M., *Wolf Vostell*, Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 2000, p. 56

⁶ *Opus cit*, 47.

⁷ AUFERMAN, K., “Radio Art. Breaking the Airwaves”, *The Wire* nº 320, Octubre 2010, Londres, p. 38.

⁸ El estreno mundial de la versión completa de la ópera fluxus tuvo lugar, justamente en el Museo Vostell Malpartida, el 27 de octubre de 2012, bajo la dirección musical de José Iges y la dirección artística de Mercedes Guardado, y con la interpretación del cantaor Pedro Peralta, el Coro Rivas y las sopranos Delia Agúndez, Anna Clementi, Rosario Cruz, Ariane Ješulat y Merran Laginestra.

El museo malpartideño es también un ejemplo de implantación del arte de vanguardia en un contexto rural y en el medio natural y por ello nos miramos en el espejo del festival internacional de arte radiofónico **HearSay Audio Arts Festival**, que desde 2014 viene celebrándose en la pequeña localidad irlandesa de Kilfinane (no llega a los ochocientos habitantes), en el condado de Limerick. El punto de partida de esta loable iniciativa del colectivo Grey Heron Media (fundado por Diarmuid McIntyre) y el proyecto colaborativo de productores de radio In the Dark fue el empoderamiento de la comunidad, la creación de un espacio compartido para que artistas sonoros de diversas procedencias (y con intereses muy variados) se influyan mutuamente y dialoguen con el público, en un ambiente de innovación, inspiración y colaboración. El festival se desarrolla en espacios que están separados por muy pocos metros (casi todos ellos en la calle principal de Kilfinane) y apuesta por el arte sonoro y radiofónico, pero también por el radioteatro o la *spoken word*. Su primera edición, celebrada en noviembre de 2014, presentó actividades tan diversas como una versión para la radio de algunos pasajes de la inmortal novela corta de Charles Dickens "A Christmas Carol" (*Un cuento de Navidad*), un concierto radiofónico de Ed Baxter (miembro fundador y director de programación de la emisora comunitaria londinense Resonance FM⁹) o la proyección del largometraje "Silence", dirigido por Pat Collins en 2012, que muestra *un viaje geográfico y psicológico*¹⁰ realizado por el paisajista sonoro irlandés Eoghan Mac Giolla Bhríde desde su ciudad adoptiva de Berlín hasta su Donegal natal (dos mil seiscientos habitantes). Se presentó entonces la primera edición del premio HearSay Audio Prize, que en sus cinco diferentes modalidades fue concedido a la estadounidense Julia Barton (Across the Waves Award), el irlandés Brendan Rehill (Ballyhoura Award), la estadounidense Karen Robins (Student Award), el británico Charlie Lyne (Story Award) y el irlandés Conor Reynolds (Jaw Drop Award). Las piezas sonoras de los artistas seleccionados se presentaron públicamente en un programa que incluyó también mesas redondas, conferencias, sesiones de escucha, *soundwalks* (paseos sonoros), *dark delights* (literalmente, "delicias oscuras", la cata a ciegas de *performances* sonoras) o la colaboración de parte del equipo de Resonance FM con residentes de Kilfinane en la "recreación de los días" de D'Wireless (una emisora pirata que operó desde el pueblo en los años noventa del pasado siglo). Y en general, los números de la primera edición de HearSay Audio Arts Festival abruma: cincuenta sesiones en quince localizaciones del pueblo que como el lector podrá adivinar, en muchos casos fueron habitaciones de particulares, iglesias, pubs, cafeterías, peluquerías o aulas del colegio local.

La edición del año 2015 siguió una senda previamente trazada pero ofreció sustanciales novedades: el estadounidense Brendan Baker (de Love + Radio) presentó una sesión sobre paisajes sonoros en un pequeño convento, los australianos Jesse Cox & Co. presentaron en vivo la pieza de radioteatro "Wael Zuaiter: Unknown", la italiana La Cosa Preziosa (residente en Irlanda) logró encontrar un punto de contacto aparentemente imposible entre el paisajismo sonoro y el yoga y se grabó en Kilfinane –en colaboración con el programa de radioteatro de la televisión pública irlandesa RTÉ "Drama on One"– un episodio de "The Truth" (serie de "películas para oídos" ofrecida por la cadena estadounidense de *podcasts* Radiotopia). Paralelamente, Resonance FM presentó "Natural Selection" (remezclas de grabaciones de campo realizadas en el pueblo), emitió en directo todos los días del evento y se mostró en vivo como The Resonance Radio Orchestra. Mientras tanto, Alan Hall (antiguo colaborador de BBC Radio y responsable de Falling Tree Productions) reflexionó sobre el sonido en los documentales radiofónicos, Bernard Clarke (director de "Nova", el programa de RTÉ dedicado al arte sonoro y las músicas avanzadas y experimentales) presentó "How Dare you Bring that Noise into our Homes?" (*¿Cómo te atreves a traer ese ruido a nuestros hogares?*) y las canadienses Kaitlin Prest y Sharon Mashili ofrecieron una *performance* construida a partir de sus investigaciones sobre el objeto sonoro.

⁹ La emisora de radio independiente más creativa del Reino Unido. Ver: NAUGHTON, P., "The Best Internet Radio Stations", en *The Telegraph*, Telegraph Media Group, Londres, 20 de febrero de 2016. <http://www.telegraph.co.uk/radio/what-to-listen-to/the-best-internet-radio-stations/> (consultado en mayo de 2016)

¹⁰ *Psycho-geographical journey*. Tomamos prestadas las palabras de Derek O'Connor en la hoja promocional de la película. Dublín, Irish Film Institute, Agosto de 2012.

La experiencia de HearSay Audio Arts Festival es un ejemplo a seguir. En rigor, su interés no parece ser tanto la radio como las posibilidades de escucha (cómo podemos llegar a escuchar) lo cual siempre debería ser celebrado, tanto en el arte como en la vida. Pero por encima de todo es también un festival de la comunidad local, que participa con entusiasmo *recogiendo a los participantes del aeropuerto, se ofrece a hacer té o sándwiches o aloja a los artistas invitados en sus propias casas*¹¹. En sus dos primeras ediciones, HearSay Audio Arts Festival ha logrado que las ideas de colaboración y creatividad sobre las que se sustenta alcancen tanto al público local como a artistas y productores radiofónicos de toda Irlanda (y, crecientemente, del extranjero) o a nombres de referencia que cultivan las muy diversas disciplinas de la radio más creativa (del arte sonoro al radioteatro).

Aunque toda obra radiofónica es por definición *un no-lugar*¹² –siguiendo el título de la contribución de Jérôme Noetinger y Gregory Whitehead al célebre libro “Experimental Sound & Radio”– la pequeña localidad de Kilfinane ha llegado a ser calificada por la artista radiofónica danesa Rikke Houd como “el Woodstock del audio”. Pero llegados a este punto debemos preguntarnos por el potencial de Malpartida de Cáceres y del Museo Vostell Malpartida (identificado por Wolf Vostell como *una meca del arte de acción y los medios*) de acoger actividades parecidas. Para ello acudimos en primer lugar a las palabras de José Iges, quien alude al programa “Ars Sonora” –fundado por él junto a Francisco Felipe en 1985, y refugio de los aficionados al arte sonoro en Radio Clásica– con las siguientes palabras:

*En un país como España, el sol es una realidad inevitable. ¿Pero podríamos decir lo mismo del nacimiento y la permanencia en antena de un programa como Ars Sonora?*¹³

Es cierto que ocupamos un terreno pedregoso, aunque por otra parte nos permitimos recordar también que cuando el artista conceptual mexicano Mario García Torres realizó en el año 2013 un conjunto de intervenciones *in situ* en espacios cuidadosamente seleccionados del Museo Vostell Malpartida lo hizo justamente para reflexionar sobre la noción de “lo remoto”. A priori, las posibilidades de Kilfinane de albergar un evento de la entidad de HearSay Audio Arts Festival también podrían ser exiguas... El proyecto podría parecer incluso más utópico que la propia existencia del radioarte, esto es, la idea quimérica de que una emisora de radio dedique al arte cada segundo de transmisión. Pues bien, si entendemos que el Museo Vostell Malpartida es también el fruto de una gran ilusión y convenimos que su ámbito de actuación está conceptualmente más cerca del trabajo de los más consumados artistas del radioarte (Luc Ferrari, Gregory Whitehead, Arsenije Jovanović, etc.) que del *spoken word audio podcasting*¹⁴ que ofrecen redes de difusión de *podcasts* como Radiotopia... ¿por qué no seguir el ejemplo irlandés? Recordamos que artistas como Philip Corner, Willem de Ridder, Slavek Kwi, Paulo Raposo, Esther Ferrer, Eduardo Polonio, Adolfo Núñez, José Iges o Concha Jerez (además del propio Wolf Vostell, lógicamente) han creado obras de arte para la radio, y que todos ellos han pisado el Museo Vostell Malpartida. Son bien conocidos entre nosotros a través de piezas en las colecciones del centro museístico, pero también gracias a *performances*, conciertos, conferencias o eventos fluxus.

Cambiamos de registro para detenernos en **Hilltown New Music Festival**, un evento de música contemporánea celebrado entre 2008 y 2013 en Hilltown House (en el condado de Westmeath, muy cerca de Castlepollard, localidad con poco más de mil habitantes, pero realmente situado “en el medio de la nada”),

¹¹ <http://www.hearsayfestival.ie/hearsay-why/4582037325> (consultado en abril de 2016)

¹² NOETINGER, J. y WHITEHEAD, G., “Radio Play is No Place”, en: WEISS, A., (ed) *Experimental Sound & Radio*, Cambridge, MIT Press, 2001, p.89.

¹³ IGES, J., “Ars Sonora en el contexto internacional”, en: IGES, José (ed), *Ars Sonora, 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, S.R.L., 2012, p. 179.

¹⁴ Véase (escúchese, consúltese) la serie *In Pod We Trust*, de BBC Radio 4, dirigida y presentada por Miranda Sawyer y emitida inicialmente en noviembre de 2015, con ejemplos de *podcasts* como Night Vale, Love + Radio, MyAfrica, Hardcore History, 99% Invisible, Home of the Brave, The Comedian’s Comedian, The Worst Idea of All Time, etc.

que desde 2009 contó con actividades de arte sonoro comisariadas por Anthony Kelly y David Stalling, responsables del sello discográfico Farpoint Recordings. Aunque el núcleo central del evento estuvo centrado en la *new music* (nueva música contemporánea) se dedicó también atención a la composición electroacústica, la música improvisada o las instalaciones sonoras y se proyectaron películas experimentales. Y así, en 2009 los citados Kelly y Stalling (que el año anterior se habían decidido a aceptar la invitación de realizar un concierto a dúo, a pesar de *no saber muy bien qué era y que no era*¹⁵ el lugar donde se desarrollaría el evento) coordinaron un programa de actividades celebrado tanto en el auditorio principal, en un pajar, como en diversos establos y otras localizaciones, que acogieron instalaciones sonoras de, entre otros, Tom Davis & Nicholas Ward, Anne O'Reilly, Dave O'Mahony o Amanda Feery.



Figura 3. Instalación sonora de David Toop realizada en colaboración con David Stalling y Anthony Kelly, *Flat Time*, Hilltown, 2012
© Anthony Kelly.

La edición del año 2010 fue más ambiciosa y se logró invitar a Linda O'Keeffe (que presentó el disco "Metamorphosis and Praxis", editado ese mismo año por Farpoint Recordings), a Rory Walsh, a la violinista alemana Barbara Lüneburg y a Jennifer Walshe, que también comisarió una selección de instalaciones sonoras del colectivo artístico ficticio del sur de Dublín denominado Grúpat (en realidad todas estas obras las firmó ella misma bajo seudónimos como Bulletin M, The Parks Service, Detleva Verens, Ukeoirn O'Connor, Flor Hartigan, Turf Boon o O'Brien Industries). Advértase que es éste el modo habitual de proceder de Walshe¹⁶, que al instalar piezas bajo nombres imaginarios *repite los gestos y lógicas del mundo del arte contemporáneo no solo multiplicando su persona y referencias estéticas sino, particularmente, reproduciendo la lógica de la hiperrealidad*¹⁷. Ya en el año 2011, Anthony Kelly y David Stalling invitaron a músicos del calibre de Johannes S. Siermanns o Alessandro Bosetti y al artista y profesor escocés Alan Dunn –reconocido por su actividad académica en Liverpool y Leeds o por el proyecto procesual "The Sounds of Ideas Forming"– que comisarió "A History of Background", una pequeña estación de escucha en la que los visitantes podían encontrarse con grabaciones de autores tan variados como Michelangelo Antonioni, Einstürzende Neubauten, Bo Diddley, Lee "Scratch" Perry, Brian Eno o Erik Satie.

Pero en cualquier caso, lo que es realmente destacable de Hilltown New Music Festival no es tanto su habilidad para atraer a la Irlanda más rural a los grandes astros de la experimentación sonora (en ediciones sucesivas recibirían a visitantes tan ilustres como David Toop o Asmus Tietchens) o la presencia continuada en sus atípicos escenarios de los nombres de referencia de la música irlandesa más arriesgada (David Lacey, Paul Vogel, The Quiet Club, The Quiet Music Ensemble, Strange Attractor, etc) sino la creación de las condiciones en las que obras de nueva creación o colaboraciones entre músicos de distintas disciplinas pudieran fluir con naturalidad en un entorno único. Los artistas sonoros a los que se comisionó la creación de instalaciones pudieron trabajar con el lugar durante muchos días, y de este modo pudieron

¹⁵ Entrevista a Anthony Kelly y David Stalling, Dún Laoghaire, 29 de mayo de 2016.

¹⁶ Véase CLARK, P., "Jennifer Walshe. Misshapen Identities", en: *The Wire* 321, Noviembre 2010, Londres, pp. 44-49. y VV.AA. *Grúpat. The Legend of the Fornar Resistance*, Dublín, Project Press, 2009.

¹⁷ PRIEST, E., *Boring Formless Nonsense. Experimental Music and the Aesthetic of Failure*, Nueva York, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 209.

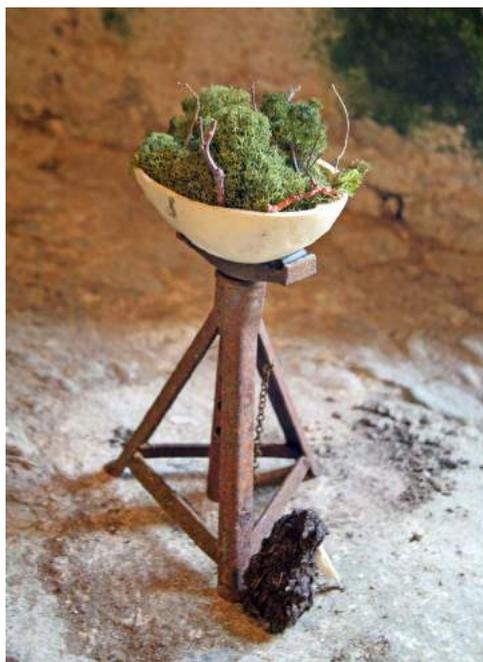


Figura 4. Irene Murphy: *World of its own Making*, instalación sonora, Hilltown, 2012 © Doreen Kennedy.



Figura 5. Johannes Sistermanns: *Intuition Room*, instalación sonora, Hilltown, 2011 © Doreen Kennedy.

responder con mayor fidelidad a las condiciones de los establos que acogieron sus obras. En realidad, el formato estuvo más cercano a residencias de una semana de duración, lo que permitió la incubación de nuevas ideas en un contexto atípico. Esta iniciativa fue experiencial y experimental al mismo tiempo, pues se exploraron nuevas formas de presentación e inventivas estrategias, modelos y lenguajes. También se invitó a artistas visuales a que trabajaran con el espacio y se ofreció a los artistas sonoros la posibilidad de presentar distintas facetas de su trabajo.

Regresando a España, debemos admitir el formato del Ciclo de Música Contemporánea del Museo Vostell Malpartida aún no ha permitido desarrollar numerosas iniciativas que reflejen la gran diversidad de enfoques presentes en el ámbito del arte sonoro. Aunque sus asistentes han podido disfrutar de una instalación sonora (realizada por el portugués Vitor Joaquim en 2011) y algunos conciertos –cuando las circunstancias lo han posibilitado– se han visto acompañados de actividades educativas o didácticas (Andreas Bosshard en 2002, Camadesapos en 2005, y Martín Bakero en 2013)¹⁸, las comisiones de obras de nueva creación no han sido aún muy numerosas (Telectu en 2002, Bernhard Günter en 2009, Miguel A. García, Roberto Mallo en 2010, etc.) Aunque el evento ha logrado presentar los debuts españoles de Koichi Makigami (2009), David Fenech (2010), Sei Miguel (2012) o David Ross (2014) las mismas dificultades presupuestarias que lamentablemente han distanciado el enfoque curatorial del evento de la composición y de lo académico (o que han imposibilitado que germinaran propuestas *dub* o *avant-rock*) están frenando un enorme potencial que puede ensanchar el perfil del arte sonoro mediante la presentación continuada de, por ejemplo, instalaciones y esculturas sonoras, *showcases* de sellos discográficos, conferencias y debates o encuentros inéditos con diversas permutaciones entre improvisadores. Nuevamente, el vivo fuego del ejemplo irlandés puede dirigirnos hacia nuevos horizontes.

¹⁸ Debe señalarse que el impulso de la asociación Amigos del Museo Vostell Malpartida permitió que Chefa Alonso impartiera un “Taller interdisciplinar de improvisación libre” los días 26 y 27 de septiembre de 2015, como actividad paralela a los conciertos programados en aquella edición.

Anthony Kelly y David Stalling también dirigen el archivo *online* **A Sound Map of Dún Laoghaire**, que recoge *grabaciones de campo, sonidos perdidos e historias sonoras*¹⁹ de la citada localidad de Dún Laoghaire, de 25.000 habitantes y muy cercana a Dublín. Una página web posibilita la consulta de una selección de grabaciones, que va creciendo gradualmente y se ve ocasionalmente complementada por contribuciones de músicos y paisajistas sonoros invitados (Bryan Robson, Karen Power, Guillaume Beauron) o de teóricos e investigadores (EL Putnam, La Cosa Preziosa o quien firma estas líneas). Asimismo, la sección “Lost Sounds” (*sonidos perdidos*) está dedicada a *la memoria de los sonidos y los paisajes sonoros del pasado*²⁰ e incluye extractos de grabaciones antiguas de Dún Laoghaire junto con descripciones de sonidos (por ejemplo, campanas) que ya sólo están en la memoria de algunos habitantes. Por su parte, la sección “Folk Stories” (*relatos populares*) contiene grabaciones de la voz de residentes de la localidad describiendo anécdotas e historias personales²¹.



Figura 6. *A Sound Map of Dún Laoghaire.* Imagen que acompaña a una grabación realizada por Gerry Cosgrave en 1976. Repicar de campanas de la iglesia de St. Alphonsus & Columba, Ballybrack. © Anthony Kelly.

Proyectos *online* públicos y colaborativos de estas características son relativamente frecuentes en todo el mundo, aunque hasta la fecha aún no han surgido iniciativas similares en Extremadura. Sin salir de nuestro país, citamos (a modo de referencia) el Mapa de Sonidos del País Vasco -conocido generalmente como *soinumapa.net*-, surgido en 2004 como consecuencia de una residencia realizada en Arteleku por la artista sonora Luz María Sánchez y desarrollado por Audiolab, coordinado por Xabier Erkizia y Oier Iruretagoiena con la colaboración de Xavier Balderas, Enrike Hurtado y la citada Luz María Sánchez. Bien conocida es también la ya desaparecida iniciativa *Escoitar.org*, orientada hacia el estudio, representación y contextualización del paisaje sonoro de Galicia. Aunque nació como colectivo en 2005, hasta el 25 de junio de 2006 no se hizo público el mapa colaborativo *Escoitar.org*, articulado como un proyecto en red formado por el artista Berio Molina, el etnomusicólogo y compositor Carlos Suárez, el antropólogo y artista sonoro Chiu Longina, el ingeniero y artista sonoro Enrique Tomás, el artista Horacio González, el historiador y dinamizador cultural Julio Gómez, el ingeniero de sonido Suso Otero y el musicólogo y artista sonoro Xoán-Xil López. Se trata de dos mapas sonoros ideados hace más de una década que trabajan (o han trabajado) *la preservación sonora y el concepto de archivo, al tiempo que crean una comunidad en torno al paisaje sonoro y su vínculo con el espacio*²². En esto coinciden con *A Sound Map of Dún Laoghaire*, aunque los sonidos sobre el plano de la localidad irlandesa extraen un aroma más local.

Los dos ejemplos españoles citados son *proyectos participativos en los que cualquier persona interesada puede grabar los sonidos de su entorno para así poder ofrecer a la escucha y compartir dichas grabaciones de campo*²³, aunque es también importante destacar que el ejemplo irlandés es una iniciativa de Anthony

¹⁹ <http://www.dunlaoghairesoundmap.com> (consultado en mayo de 2016).

²⁰ <http://www.dunlaoghairesoundmap.com/lost-sounds.html> (consultado en junio de 2016).

²¹ <http://www.dunlaoghairesoundmap.com/folk-histories.html> (consultado en junio de 2016).

²² ANDUEZA, M: “Espacios públicos para el arte sonoro: físicos y electrónicos”, en *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016*, Madrid, Fundación Juan March, 2016, p. 285.

²³ CARLES, J. L: “Las tribulaciones del paisaje sonoro en España”, *MASE. I Muestra de Arte Sonoro Español*, Córdoba, Weekend Proms, 2007, p. 129.

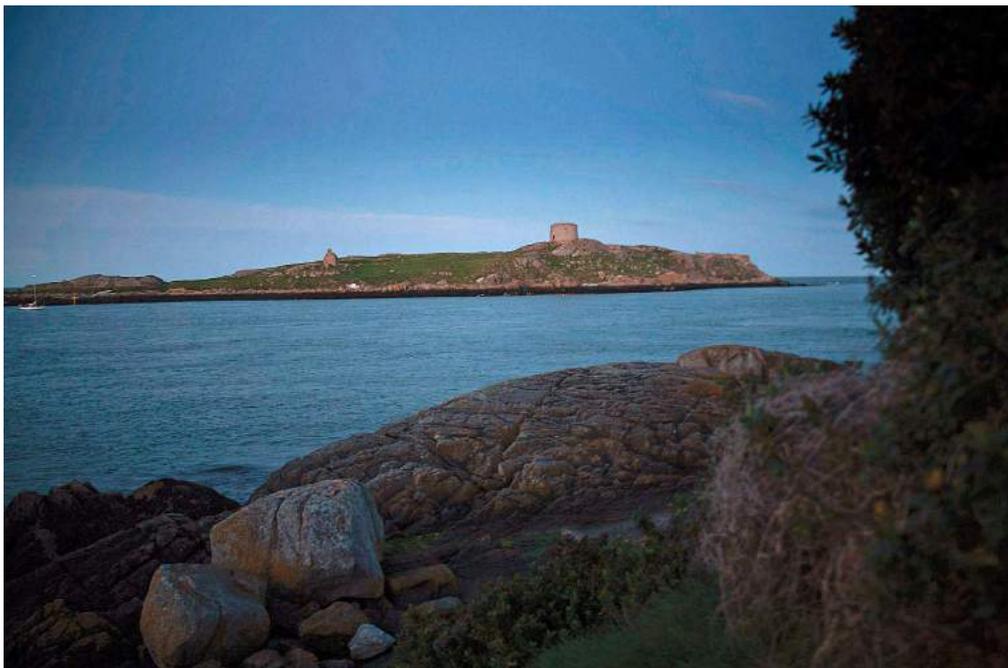


Figura 7. *A Sound Map of Dún Laoghaire.* Imagen que acompaña la grabación realizada por Karen Power en abril de 2015 en Dillon's Park. © Doreen Kennedy.

Kelly y David Stalling, dos artistas (sonoros) y *colaboradores audio-visuales*²⁴ que también han instigado el sello discográfico Farpaint Recordings, una plataforma que permite editar su propio material y el de otros autores. Por ello, cabe preguntarse por qué - a la vista del impacto producido por las cartografías sonoras de Galicia y el País Vasco anteriormente señaladas, pero también considerando la reciente puesta en marcha del Mapa Sonoro de Sevilla²⁵ y la trayectoria de Andalucía Soundscape, Sons de Barcelona o el asturiano Mapa Sonoro- no ha surgido una iniciativa similar en Malpartida de Cáceres, particularmente si recordamos que Wolf Vostell ha señalado que *la idea de que cualquier cosa puede ser música es la característica más distintiva de Fluxus*²⁶ y que tanto el monumento natural de Los Barruecos como otras localizaciones del municipio ofrecen un variadísimo registro sónico.

Bien diferente ha resultado ser el evento multidisciplinar **Soundings**, desarrollado entre 2006 y 2012 en la ciudad irlandesa de Limerick, concretamente en la iglesia de San Juan, espacio restaurado que entre 2003 y 2011 fue la base de operaciones de la ejemplar compañía de danza contemporánea Daghdha Dance Company, fundada ya en 1988 por Teresa Leahy y Mary Nunan y dirigida en el mencionado espacio de tiempo por el coreógrafo y artista plástico de origen austriaco Michael Kliën. En aquel contexto de libertad, Soundings surgió de la conjunción de fuerzas de Jürgen Simpson (compositor y profesor de la Universidad de Limerick), Daniel Vais (bailarín residente en Londres, invitado de la citada Daghdha Dance Company), y Robin Parmar (artista sonoro, compositor, poeta y director del sello discográfico Stolen Mirror). Conviene destacar que ya en el primer evento de esta serie se contó con la participación estelar del

²⁴ Anón: "The Wire Tapper # 20", *The Wire* n° 296, Octubre 2008, Londres, p. 5.

²⁵ Proyecto de producción propia del festival Contenedores que posibilitará la creación de un *catálogo de rumores de la ciudad de Sevilla* (SEVILLARUMORI, en referencia directa a Luigi Russolo). El archivo fonográfico hispalense tiene un carácter procesual, con un plazo de duración de dos años. Fue iniciado en abril de 2016 y presentado el 23 de junio de 2016 en la decimosexta edición del festival Contenedores. <http://contenedoresfestival.es/contenedores-16-edición/mapa-sonoro-de-sevilla/> (consultado en julio de 2016).

²⁶ COWLEY, J., "The Primer. Fluxus Music", *The Wire* n° 230, Abril 2003, Londres, p. 38.

intérprete inglés de “guitarra preparada” Keith Rowe, uno de los nombres más ilustres de la música de improvisación libre (miembro fundador, en los años sesenta del pasado siglo, de la agrupación de culto AMM, junto con Lou Gare y Eddie Prévoist) que el 30 de marzo de 2006 compartió el atípico escenario del Daghdha Space con los músicos y artistas sonoros irlandeses Dennis McNulty, Paul Vogel y Graham Watson. El evento fue anunciado como el primero de una serie continuada de performances diseñada para abrir los sentidos a nuevas formas de música, arte sonoro e interacción de medios²⁷ y efectivamente tuvo continuación.



Figura 8. Keith Rowe en la jornada inaugural de Soundings, 30 de abril de 2006, Daghdha Space, Limerick © Dorota Konczewska.

Respondió con fidelidad, particularmente en sus cuatro primeros años, a una ética que no distinguió entre fronteras y situó a un mismo nivel propuestas locales, irlandesas e internacionales.

La primera temporada (2006-07) arrancó conjugando sobradamente pretensiones y resultados gracias a la invitación al legendario ruidista japonés KK NULL (alma mater, junto con Tatsuya Yoshida, del grupo de *hardcore* progresivo Zeni Geva). Más llamativo aún resultaría ser la jornada dedicada a la presentación de “Diffusion 2006”, un concurso internacional para jóvenes compositores electroacústicos²⁸ auspiciado por el Centre for Computational Musicology and Computer Music de la Universidad de Limerick y por la radio pública irlandesa RTÉ, acompañada de una difusión multicanal de la histórica pieza de música electroacústica de Karlheinz Stockhausen “Gesang der Jünglinge”, *compuesta para cinta magnética y cinco grupos de altavoces distribuidos en torno al público*²⁹. Abrió esta jornada un concierto de Slavek Kwi, paisajista sonoro de origen checo, residente en Irlanda desde principios de siglo.

Cambiando radicalmente de registro (pero acudiendo nuevamente a nombres de referencia) la temporada concluyó con una velada dedicada en exclusiva a la improvisación y el arte sonoro, que contó con la participación del pianista John Tilbury (integrante de los ya citados AMM), el inclasificable Lee Paterson (improvisador mancomunado que ha alcanzado cierta reputación por quemar semillas y frutos secos en sus conciertos) y nuestro bien conocido artista norteamericano Wade Matthews (residente en España desde 1989), junto con los músicos dublínenses Paul Vogel y David Lacey.

En ediciones sucesivas –hasta que cesaran las actividades el 23 de septiembre de 2010– Soundings continuó enlazando con envidiable soltura las muy diversas formas que la experimentación musical puede llegar a alcanzar, pero poco a poco fue perdiendo fuelle. Se continuó apostando por la difusión multicanal de obras históricas de la música clásica contemporánea (como la monumental composición electroacústica de Iannis Xenakis “La Légende d’Eer”, creada en los años setenta para la inauguración del Centre Pompidou de París³⁰), siguieron presentándose tanto los premios “Diffusion Prize” como *performances* de arte sonoro y no faltaron invitados tan ilustres como el trío australiano de *jazz* experimental The Necks o el pionero de la música electrónica e improvisador vocal británico Trevor Wishart, pero en líneas generales

²⁷ La página web <http://soundings.eirehub.com> ofrece un excelente archivo de todos los eventos integrados en Soundings.

²⁸ Las tres obras ganadoras, compuestas por Lucas Fagin, Daniel Blinkhorn y Bryan Jacobs, fueron difundidas por un sistema de sonido *surround* y emitidas en el programa de Bernhard Clarke en RTÉ Lyric FM.

²⁹ MARTÍNEZ, A. y HENARA, J., (eds), *La Postmodernidad ante el espejo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, p. 104.

³⁰ HARLEY, J., “The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis”, en: *Computer Music Journal*, Vol 26, núm 1, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 48

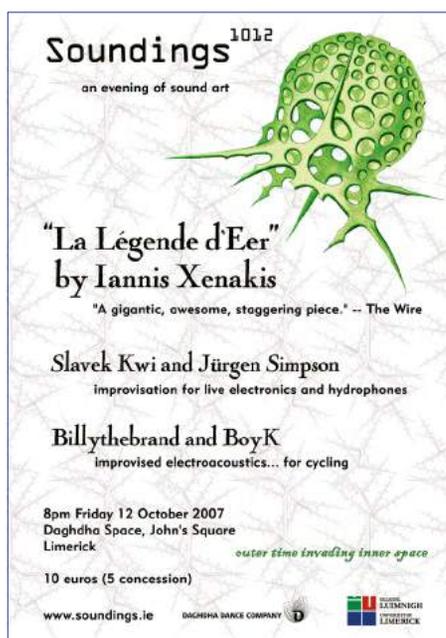


Figura 9. Cartel de *Soundings* diseñado por Robin Parmar © Robin Parmar 2006.

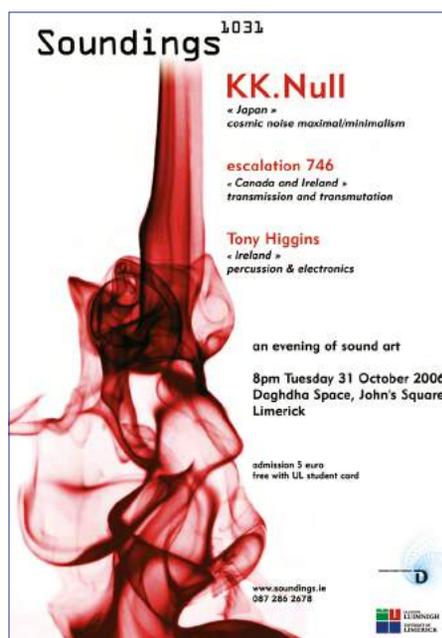


Figura 10. Cartel de *Soundings* diseñado por Robin Parmar © Robin Parmar 2007.

el vigor de las primeras ediciones fue cediendo terreno ante la presentación de artistas cuya contribución a la historia de la música es más discreta. En paralelo, el código ético que propició el nacimiento de *Soundings* (un espíritu abierto de libertad modelado y compartido por Daniel Vais, Jürgen Simpson y Robin Parmar) se fue perdiendo. Tras dos años de aventura, Vais había renunciado y Simpson había sido reemplazado por personas vinculadas a la universidad que tenían una visión más práctica y comercial. El evento estuvo condenado a partir de entonces a perder su alma, lo que pone de manifiesto lo significativo que es siempre compartir ciertos principios no pragmáticos. En cualquier caso, hemos de destacar que la magníficamente restaurada iglesia de San Juan de Limerick recibiría, entre muchos otros, Garth Paine, Jonathan Sage, Robert Normandeau o Katalin Lukács, y que la contribución de *Soundings* al afianzamiento de la escena de músicas alternativas en Irlanda fue muy notable. Es importante destacar, en este sentido, la tendencia de Limerick a centrarse en estilos musicales muy concretos, con una escena *dance* históricamente muy potente (*drum n´ bass*, *techno* y *house*), con un creciente interés en el *hip-hop* o con eventos de *metal* de culto como Siege of Limerick. Por lo tanto, la creación de condiciones en las que nuevas formas musicales pudieron desarrollarse y difundirse ha sido una verdadera conquista.

En cuanto a las conexiones entre *Soundings* y las muy diversas actividades del Museo Vostell Malpartida es obligado señalar en primer lugar que la mera existencia de Daghdha Dance Company constituyó en sí misma una concepción de la danza realmente progresiva en Irlanda. La compañía desplegó desde Limerick su apuesta por la coreografía social (esto es, ver qué sucede cuando diferentes comunidades ocupan el mismo espacio³¹) y permaneció fiel a unos rasgos de identidad bien definidos, en los que el sonido experimental estuvo en cierto modo siempre presente. El nacimiento del hermoso Daghdha Space supuso una verdadera bocanada de aire fresco y, teniendo en cuenta que la naturaleza de su trabajo fue tan fuerte y provocador que en ocasiones se alejó de las propias normas de la danza, no sorprende que una iniciativa como *Soundings* encontrara acomodo allí. Las motivaciones que impulsaron la creación del

³¹ Véase Hewitt, A., *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement (Post-Contemporary Interventions)*, Durham, Duke University Press Books, 2005.

evento son trasladables a Malpartida de Cáceres, habida cuenta de que ambas localidades se establecen como dos pequeñas estrellas, con luz y personalidad propia, dentro de la amplísima comunidad global de música experimental y *underground*. Por lo tanto, hacemos nuestro un código ético que durante seis años persiguió la difusión del arte sonoro ajeno a cualquier frontera (no existe alta o baja cultura, no importa que los artistas sean estudiantes locales o profesionales de prestigio internacional), esquivó los marcos de referencia previamente establecidos y consiguió presentar a *world-class event*³² en el que músicos y públicos esperaban la misma experiencia que se hubiese producido en Nueva York, Berlín o Tokio.

Visto desde Extremadura, quizás deba destacarse la diversidad de bagajes e intereses de los impulsores de Soundings –todos ellos imbuidos de un fuerte compromiso en la comunidad– lo que ha posibilitado cubrir un espectro estilístico realmente amplio, que osciló entre la composición académica, el ruidismo más esotérico y colaboraciones en vivo ciertamente informales (siguiendo los patrones de la música de improvisación libre). Es necesario señalar, por otra parte, que ninguna de las personas involucradas en la organización de esta aventura recibió ningún tipo de remuneración económica y que pese a que el evento fue siempre de pago –los precios de las entradas oscilaron entre los 5 y los 10 euros– en ocasiones hubo público que no pudo acceder al recinto (el aforo de Daghdha Space apenas supera las ciento cincuenta localidades). Y en términos generales Soundings deja tras de sí un legado duradero: todavía se recuerdan en Limerick estos conciertos, que afianzaron la creación de una escena y ayudaron a público y organizaciones a aproximarse al arte sonoro y la música experimental sin prejuicios.

Una aproximación más académica a la expresión musical define a la actividad de la **Louth Contemporary Music Society** de Dundalk, un pueblo con 37.000 habitantes situado a una hora de Dublín, y consecuentemente un lugar poco común para encontrar algunas de las luces que lideran la composición contemporánea³³. El evento titulado “Music Books”, el más ambicioso programado por este colectivo hasta la fecha, presentó durante el mes de junio de 2016 un conjunto de conciertos cuya temática común fue el libro. Pese a todo, la amplitud de miras es destacable, pues se pudieron escuchar desde piezas cortas construidas en torno al “Book of Angels” de John Zorn hasta la serie “The Book of Love”, con obras de Attilio Ariosti, Henry Purcell o John Dowland, así como también estrenos absolutos de composiciones de Jakob Ullmann, Jürg Frey o el minimalista lituano Onutė Narbutaitė.

Cambiando de escenario, la modélica escena de la ciudad de Cork viene destacando durante décadas por su olfato experimental. Aunque sobre el papel (y visto desde España, donde desgraciadamente el conocimiento de la escena irlandesa es escaso) pudiera parecer que está alejada de la centralidad, en realidad está viviendo una verdadera *edad de oro del arte sonoro*³⁴. El origen del excelente estado de forma puede rastrearse hasta los primeros años ochenta, cuando emerge la figura de Danny McCarthy³⁵, un pionero artista “de culto” orientado hacia la *performance* y la música. Pero, en cualquier caso, lo que debe destacarse es la capacidad de evolución y resistencia, así como su voluntad de crear comunidades. El compositor inglés John Godfrey señala que la escena de Cork es apasionante precisamente por haber logrado que artistas con bagajes muy diferentes puedan influirse mutuamente. Todos ellos comparten interés por el sonido (o por el arte sonoro) pero el modo en el que se manifiesta esta seducción es hoy el resultado de un largo proceso de fertilización y de trasvase entre diferentes disciplinas. En Cork no es posible, por ejemplo, separar el trabajo de músicos de perfil académico y de artistas plásticos (algo impensable en Extremadura) y es justamente este intercambio fluido y recíproco uno de los rasgos de identidad más interesantes de la escena. Buen ejemplo de ello es el trabajo del citado John Godfrey, cuyo

³² Entrevista a Robin Parmar, Limerick, 31 de mayo de 2016.

³³ MALANEY, I., “Music Books”, *The Wire* n° 391, Septiembre 2016, Londres, p. 79.

³⁴ SPICER, D., “Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork”, *The Wire* n° 331, Septiembre 2011, Londres, p. 16.

³⁵ MCCARTHY, D., “What’s the Sound Boy? A History of Sound Art in Cork/Ireland”, *Soundworks for Those Who Have Ears*, Cork, Art Trail, 2005, p. 11.



Figuras 11, 12 y 13. Sonic Vigil 2015, Cork.
© John Godfrey.



Figura 14. Montaje de Sonic Vigil 2014, Cork.
© John Godfrey.

buen hacer se ha materializado en agrupaciones de música contemporánea del prestigio de Icebreaker, Crash Ensemble o The Quiet Music Ensemble. Sin embargo, y una vez analizada su producción con mayor detalle, se percibe que ésta se sitúa en un espacio equidistante las ideas de música y de paisaje sonoro, pues en rigor una cantidad muy pequeña del repertorio de su formación más reciente, The Quiet Music Ensemble, es “música” en sentido convencional. Su apuesta recupera el legado de Fluxus (George Brecht principalmente, pero también Yoko Ono) y explora un espacio indefinido equidistante entre la composición clásica, el paisaje sonoro y la *performance* multimedia.

Esta suerte de *live soundscape* ha perfilado las coordenadas de **Sonic Vigil**, un evento dirigido por John Godfrey junto a Karen Power, Danny McCarthy y Mick O’Shea desde 2007. Su fundamento consiste en la participación en masa de músicos y artistas heterogéneos y en su carácter duracional, con jornadas que han llegado a alcanzar hasta las doce horas ininterrumpidas en la catedral de San Finbar³⁶. El formato de Sonic Vigil ha ido evolucionando con el tiempo, y para ello ha sido determinante la incorporación, hace pocos años, de un programa informático que posibilita que las sesiones musicales sean organizadas aleatoriamente. También ha cruzado fronteras y ha llegado a presentarse en Berlín bajo la denominación de Sonic Vigilette: seis de los participantes de la primera edición en Irlanda (Karen Power, John Godfrey, Danny McCarthy, Mick O’Shea, Irene Murphy y Katie O’Looney) unieron fuerzas el 26 de febrero de 2016 con dos invitados de excepción, residentes en la capital alemana y caracterizados también por aproximarse al sonido desde posicionamientos casi antitéticos. Los músicos seleccionados fueron Rishin Singh, interesado en investigar la quietud, la repetición y los modos de percepción, y Cathy Milliken, una de las principales impulsoras, junto con otros miembros de la Junge Deutsche Philharmonie, del nacimiento del Ensemble Modern. Fue una suerte de exportación de la escena viva, dinámica y ecléctica de Cork, coincidiendo con el décimo aniversario de Sonic Vigil.

³⁶ SPICER, D., “Global Ear. A Survey of Sounds around the Planet. Cork”, *The Wire* nº 331, Septiembre 2011, Londres, p. 16.

Debe advertirse que esta presentación se produjo en el contexto berlinés, en el que la escena de música improvisada es enorme (hasta el punto de distinguir numerosos tipos de improvisación) y que Sonic Vigil ha mantenido durante años una sólida relación con Alemania, particularmente gracias al apoyo del Goethe-Institut y de la contribución el sello discográfico Gruenrekorder. Aunque hemos centrado nuestra atención en Sonic Vigil, pues puede considerarse la cúspide de cuanto acontece en la ciudad de Cork, debe citarse también la odisea sónica de **The Black Sun**, evento coordinado por Paul Hegarty y Vicky Langan, que constituyó una verdadera *plataforma para artistas como Vomit Nest o el propio proyecto de harsh noise de Hegarty, Safe, junto a visitantes como Smegma, Sudden Infant o Family Battle Snake*.³⁷ Ruidismo de alto voltaje que ha encontrado su complemento ideal en la versatilidad de **Strange Attractor**, un proyecto que *ha establecido su propia micro-economía en la Crawford Art Gallery*.³⁸ Fue iniciado en 2010 por Danny McCarthy Mick O'Shea, Irene Murphy, David Stalling y Anthony Kelly, y ha recibido invitados tan ilustres como David Toop, Steve Roden, Stephen Vitiello, Alessandro Bosetti o Jed Speare. La experiencia ha sido exportada a Dublín, Londres, Boston, Nueva York y otras ciudades.



Figura 15. Strange Attractor en Crawford Gallery, Cork. © Patricia Klich.

Llegados a este punto, es obligado acudir a los objetivos de esta investigación y poner encima de la mesa la viabilidad de que el Museo Vostell Malpartida y su público puedan beneficiarse de la voluntad expansiva de la escena de Cork. Aunque suele tratarse de iniciativas que involucran a un número muy elevado de actores y que se desarrollan durante largos periodos de tiempo, es nuestro deber moral depositar al menos nuestra mirada en un contexto periférico y con una clara voluntad de creación en comunidad. No es necesario recordar aquí la vocación internacional de Fluxus y su conexión con movimientos globales de intercambio o distribución que, en no pocas ocasiones, se han situado voluntariamente en los márgenes del relato artístico oficial. Tampoco parece ser casual que buena parte de los artistas y gestores entrevistados para la elaboración de este estudio -con bagajes bien diferentes, como se ha explicado- compartan su fascinación por Fluxus. El propio Danny McCarthy ha llegado a apuntar que *in the beginning there was Fluxus*³⁹ (en el principio estaba Fluxus) en referencia a las jornadas que posibilitaron la presentación en Cork, en los primeros años ochenta, de trabajos de George Maciunas, Dick Higgins, Yoko Ono,

³⁷ *Opus cit.*

³⁸ WILLIAMS, D., "Strange Attractor. Experiments in a Quinary Landscape and Other Fields.", *Strange Attractor. Experiments in a Quinary Landscape and Other Fields*. Publicación electrónica, Cork, The Crawford Art Gallery / Dublín, Farpoint Recordings, 2014, p. 118.

³⁹ MCCARTHY, D., "What's the Sound Boy? A History of Sound Art in Cork/Ireland", en: *Soundworks for those who Have Ears*, Cork, Art Trail, 2005, p. 11.

Nam June Paik o George Brecht en Triskel Arts Centre, que no casualmente precedieron a otras noches temáticas que difundieron obras originales para cinta y presentaron en vivo trabajos sonoros de artistas locales⁴⁰. Fluxus... ¿dónde mejor encontrar un terreno común que posibilitaría, años más tarde, el encuentro natural entre las *performances* y las propuestas conceptuales de Danny McCarthy, el *harsh-noise* de Paul Hegarty o las acciones físicas extremas y las películas de Vicky Langan? ¿Cómo olvidar que el punto de partida “académico” de George Brecht, Ben Patterson o La Monte Young es idéntico al de John Godfrey o el de Karen Power, que aún hoy es identificada como una compositora pese a que su trabajo está fuertemente enraizado en los paisajes sonoros?

Citamos a continuación un evento exportado desde Cork -comisariado justamente por Karen Power, y al que el autor de este estudio ha podido asistir como observador- para ratificar que la idea de *comprobar la solidez de los límites de lo posible y lo imposible*⁴¹ (haciendo nuestras las palabras de la activista cultural Lois Keidan) es tan deseable como necesaria. En el centro de Dublín, las distintas estancias de la hermosa mansión georgiana conocida como 12 Henrietta Street, que ha llegado a ser calificada como *una cápsula en el tiempo*⁴², acogieron el 3 de junio de 2016 improvisaciones en vivo e interpretación de composiciones en un evento titulado significativamente “**listen / compose / perform**”. Participaron el compositor/intérprete John Godfrey (aquí, como guitarrista electroacústico), el dúo de artistas sonoros The Quiet Club (Danny McCarthy y Mick O’Shea), la vocalista alemana Ute Wassermann, la flautista australiana Lina Andonovska, la compositora Anna Murray (aquí, como *laptop artist*), el dúo de improvisadores Anthony Kelly & David Stalling o la propia Karen Power, y se difundieron piezas electroacústicas de Luc Ferrari, John Chowning, Slavek Kwi, Robin Parmar o Bernard Clarke, entre otros.

Merece ser destacado, por otra parte, que un evento cuyo enfoque curatorial es ciertamente rompedor estuviese organizado por la Association of Irish Composers, la principal entidad representativa de los compositores de la República de Irlanda y de Irlanda del Norte. Obviamente el *genius loci* de Malpartida de Cáceres poco parece tener que ver con el de la más antigua calle georgiana de Dublín, aunque por otra parte es obligado señalar que todas las disciplinas musicales presentadas en “listen / compose / perform”



Figura 16. Concierto de Lina Andonovska en *listen / compose / perform*, Henrietta Street, Dublín, 2016 © John Godfrey

(música electroacústica, paisajes sonoros, *new music*, poesía sonora, música electrónica o improvisada) han sido exploradas por el Ciclo de Música Contemporánea del Museo Vostell Malpartida. Sin embargo, debe advertirse que el evento comisariado por Karen Power no solo examinó los límites de los papeles de “compositor”, “intérprete” y “receptor” sino que, particularmente, lo hizo sirviéndose de todas estas diferentes aproximaciones al hecho musical permitiendo a cada una de éstas (a través de presentaciones de veinte minutos de duración, en diferentes estancias) ocupar un lugar preciso dentro de un todo orgánico.

⁴⁰ *Opus cit.*

⁴¹ KEIDAN, L., *Live Art UK. Vision Paper. A Question of Live Art*, Londres, Live Art Development Agency, 2004.

⁴² KELLY, O., “Museum of Dublin Tenement Life set for Henrietta Street”, Dublín, *The Irish Times*, 30 de abril de 2015.

La larga duración de un concierto que concluyó *haciendo sonar todas las habitaciones del edificio al mismo tiempo*⁴³ posibilitó que la experiencia fuera creciendo gradualmente en intensidad: paso a paso se fue haciendo presente la intensa belleza de un preciado manjar cocinado a fuego lento y, sobre el papel, los ritmos pausados de la naturaleza (concretados en Los Barruecos) pueden posibilitar que en Extremadura podamos disfrutar de eventos que favorezcan nuestra capacidad de escucha, contemplación e introspección, y por lo tanto explotar nuestro potencial humano.

Llegado el momento de retomar los objetivos del estudio – particularmente los que hacen referencia a las motivaciones y características de las iniciativas, así como a la repuesta social de su entorno más inmediato – es posible concluir que, en términos generales, un impulso altruista y una vocación de servicio a la comunidad artística se encuentran en el punto central. Este predominio de un trabajo honesto e insobornable no tiene necesariamente que estar reñido con una disposición inclusiva: aunque la creación que está viva entra en el dominio del deseo siempre se ha cuidado al público existente y potencial. El éxito de público del evento Soundings (recordemos que en ocasiones hubo quien no pudo acceder a un Daghdha Space ya completo) no es fruto de concesiones sino de la voluntad de proporcionar una experiencia única en la que la comunidad artística local se vio representada. De hecho, uno de los conciertos que parecen haber permanecido con mayor intensidad en la memoria colectiva es el de Billythebrand and BoyK, jóvenes estudiantes de la Universidad de Limerick (de quienes no se volvió a tener noticias) que construyeron instrumentos con partes de bicicletas con las que facturaron un trabajo de gran sensibilidad.

En cualquier caso, donde ha germinado con mayor claridad esta noción de intercambio sin jerarquías es en Cork. Para ello han sido necesarios varias décadas de trabajo continuado en común y buena prueba del excelente estado de forma de la escena es que el trabajo realizado en la ciudad por los artistas que habitan los tramos más exteriores de las encarnaciones más vanguardistas antepone el sentido de comunidad a su propia individualidad. En Cork existe un espacio que pueden compartir músicos y artistas visuales y los integrantes de la escena reconocen que la prioridad es justamente construir una comunidad y con ella un modo único de escuchar, de presentar o de compartir. En cualquier caso, la preocupación que parece prevalecer es la orientada hacia la comunidad artística: se promueven ideas de ayuda mutua, cooperación e inclusión, pero no interesan tanto el número de visitantes como su capacidad de escucha. Aunque se persigue la creación de espacios temporales que –como el Museo Vostell Malpartida– pueden entenderse como visiones de la utopía, la escena inclusiva y accesible de arte sonoro en Cork no parece tener mucho interés en dar un paso más allá y convertirse en, por ejemplo, *un centro comunitario que reconoce las comunidades existentes*⁴⁴ (acudimos aquí a las palabras de Katie Alice Greer, de Priests). Las estrategias suelen ser otras: en la “puesta en escena” de Sonic Vigil y Strange Attractor se eluden voluntariamente las distinciones entre público y artista –para facilitar que la comunidad crezca– y se han llegado a plantear, con este mismo fin, paseos sonoros por la ciudad de Cork. El proyecto colaborativo Strange Attractor, cuyos tentáculos alcanzan a Dublín y Dún Laoghaire, fue activado de un modo que ha permitido al público sentir la iniciativa como propia. Éste puede examinar el proceso de creación en tiempo real, algo que no sucede con una instalación o una escultura sonora, en las que únicamente es posible ver y escuchar el producto final. La política abierta de invitar a artistas de muy diverso tipo (puede ser un poeta sonoro, un compositor electroacústico, un *turntablista* o un cineasta experimental) es equiparable, por ejemplo, a la amplitud de miras de eventos como Soundings, que merece ser recordado tanto por el excelente criterio en la selección de artistas como por haber propiciado condiciones que han posibilitado el nacimiento y desarrollo de una nueva escena (local) o, particularmente, por haber nacido de la convergencia de los principios idealistas y la ética profesional del artista sonoro Robin Parmar y de organizaciones tan diversas como la Universidad de Limerick (personificada aquí en Jürgen Simpson) o Daghdha Dance Company.

⁴³ Entrevista a Karen Power, Cork, 1 de junio de 2016.

⁴⁴ *Another Subculture # 3*, fanzine en formato casete editado por Ben Perkins, Malicious Communications, Londres 2015. <https://anothersubculture.bandcamp.com> (consultado en agosto de 2016).

Por último, el estudio ha permitido analizar iniciativas que involucran a la comunidad local y persiguen la transformación social de un territorio relativamente pequeño y rural. Aunque Irlanda es la tercera isla más grande de Europa y su tradición musical es extraordinaria, su peso específico en el ámbito de la música experimental es sensiblemente menor. Sus músicas de raíz –más o menos “puras” o “edulcoradas”– son tan bien conocidas como los nombres ilustres de Rory Gallagher, Phil Lynott, Gary Moore o Van Morrison (o los de formaciones históricas como My Bloody Valentine, The Undertones o Stiff Little Fingers). Sin embargo, su contribución a la historia de la música de vanguardia continúa siendo un territorio por explorar y el impacto en España del arte sonoro y radiofónico irlandés es, por el momento, casi anecdótico. El Museo Vostell Malpartida se sitúa en una situación privilegiada a la hora de atender desde nuestro país a la fértil escena de la Isla Esmeralda –es necesario señalar, por ejemplo, que la huella de Fluxus se aprecia en la obra de Danny McCarthy, The Quiet Music Ensemble, Softday o incluso el artista postal Francis Van Maele– si bien es otra de las características normalmente asociadas a la esencia fluida del “estado de ánimo” surgido en 1962 en Wiesbaden la que nos invita a seguir el ejemplo irlandés: la ética DIY (*hágalo usted mismo*) ha posibilitado que surjan iniciativas en los lugares más insospechados. En cualquier caso, antes de que puedan materializarse en suelo extremeño iniciativas similares a Sonic Vigil, HearSay Audio Arts Festival o A Sound Map of Dún Laoghaire –por citar tres ejemplos muy diferentes entre sí– sería necesario contagiarse de la energía y efervescencia de la escena irlandesa.

Sección 5



Otras propuestas de estudio de los paisajes culturales

Other proposals for the study
of cultural landscapes

Nuevos paisajes e iconografías urbanas: focos dinamizadores y cambios de identidades en el litoral cantábrico

María Soledad ÁLVAREZ MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

RESUMEN: Las ciudades del litoral cantábrico han experimentado en las tres últimas décadas cambios importantes en sus funciones, su imagen y sus patrimonios. Este trabajo se ocupa del impacto morfológico, funcional y simbólico originado por la dotación de nuevos equipamientos culturales en el waterfront de los principales núcleos urbanos de Asturias, Cantabria y País Vasco. Se presta especial atención a la incidencia que tales equipamientos han tenido en la construcción de nuevos paisajes y nuevas identidades, analizando los factores que han determinado los cambios, los procesos que se han seguido y las mutaciones visuales e identitarias que han supuesto para el conjunto o para un sector de la ciudad.

PALABRAS CLAVE: Regeneración urbana; paisajes urbanos; paisaje industrial; paisaje cultural; nuevos patrimonios; equipamientos culturales; arquitecturas singulares; identidad ciudadana.

New landscapes and urban iconographies: focal points of dynamization and changes of identities in the Cantabrian coast

ABSTRACT: The cities of the Cantabrian coast have undergone important changes in their functions, their images and their heritages in the last three decades. This work deals with morphological, functional and symbolic impacts that were caused by the new cultural facilities at waterfronts of the main urban centers in Asturias, Cantabria and Basque Country. This study is focused on the impact that such equipment has had on the construction of landscapes and identities, as well as factors that have determined changes, processes that have been followed and visual and identity mutations that have supposed for these cities.

KEY WORDS: Urban regeneration; urban landscapes; industrial landscape; cultural landscape; new heritages; cultural equipment; unique architectures; citizen identity.

Dentro del contexto de regeneración urbana¹ acometido a escala global en las últimas décadas del siglo XX y primera del XXI como consecuencia de la crisis generada por la masificación e insostenibilidad de las grandes metrópolis² o motivado por la necesidad de replantear la actividad en ciudades que han sufrido las consecuencias funcionales y económicas de la desterritorialización y la deslocalización industrial³, algunas poblaciones marítimas del norte de España se han visto afectadas en su tejido y paisaje urbanos por unos cambios morfológicos y funcionales solo equiparables a los que con anterioridad había supuesto en ellas la industrialización.

La situación es común a la de otras urbes europeas pertenecientes al ámbito geocultural del Arco Atlántico al que pertenecen, que han requerido la intervención de las zonas portuarias e industriales obsoletas con la aplicación de planes estratégicos que han supuesto grandes cambios urbanísticos, arquitectónicos y estéticos, además de los relativos a los aspectos económico, social y funcional. Son bien conocidas las actuaciones llevadas a cabo en los puertos británicos de Londres (Fig. 1), Liverpool, Manchester y Cardiff y en las márgenes del río Clyde en Glasgow (Fig. 2), en los puertos de Amsterdam y Hamburgo, o en La Isla de Nantes, por mencionar algunos de los proyectos de regeneración más relevantes que se idearon para paliar los efectos recesivos causados por la pérdida de las funciones habituales. Las transformaciones experimentadas por algunas ciudades españolas de la Cornisa Cantábrica, como Avilés, Gijón y Bilbao,⁴ son resultado de la aplicación de planes diseñados con similares objetivos que en las europeas mencionadas⁵, que, sin embargo, no son extrapolables a otras vecinas de similar emplazamiento, como Santander y San Sebastián.

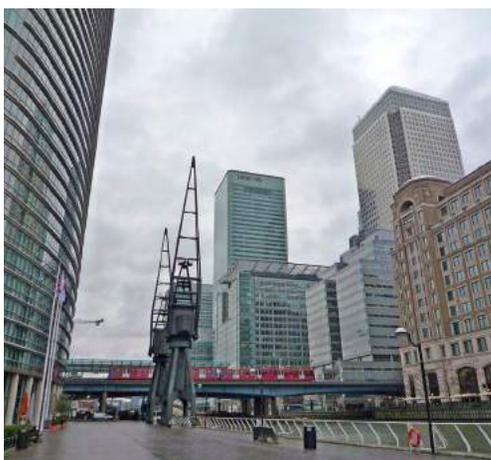


Figura 1. Londres.
Los Docklands con el Canary Wharf.
Fuente: S. Álvarez.



Figura 2. Glasgow. Regeneración de las márgenes del río Clyde con el Auditorio (Foster and Partners. 1995-1997). Fuente: S. Álvarez.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de I+D+i *Focos de creación, impulso e innovación: equipamientos para nuevos entornos urbanos en el litoral cantábrico* (HAR2015-64219-P) que ha sido financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

² CORTÉS, L., et al., *El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa Ediciones-Fundación COAM, 1998.

³ GARCÍA CANCLINI, N., *La globalización imaginada*, Barcelona, Paidós, 1999, p.63.

⁴ SÁNCHEZ MORAL, S., PRADA, J. y MÉNDEZ, R., "Dinámicas de las ciudades de tamaño intermedio en el sistema urbano español: entre el declive y la recuperación". En *Actas del XXI Congreso de Geógrafos Españoles*, Ciudad Real 27-29 de octubre de 2009, pp. 655-670.

⁵ BIRCH, K., MACKINNON, D. y CUMBERS, A., "Old industrial regions in Europe: a comparative assessment of economic performance". *Regional Studies*, nº 44 (1), 2010, pp. 35-53; BENITO, P. y LÓPEZ, A., "Patrimonio industrial y nuevas perspectivas funcionales para las ciudades en reestructuración". *Estudios Geográficos*, nº 264, 2008, pp. 23-50.

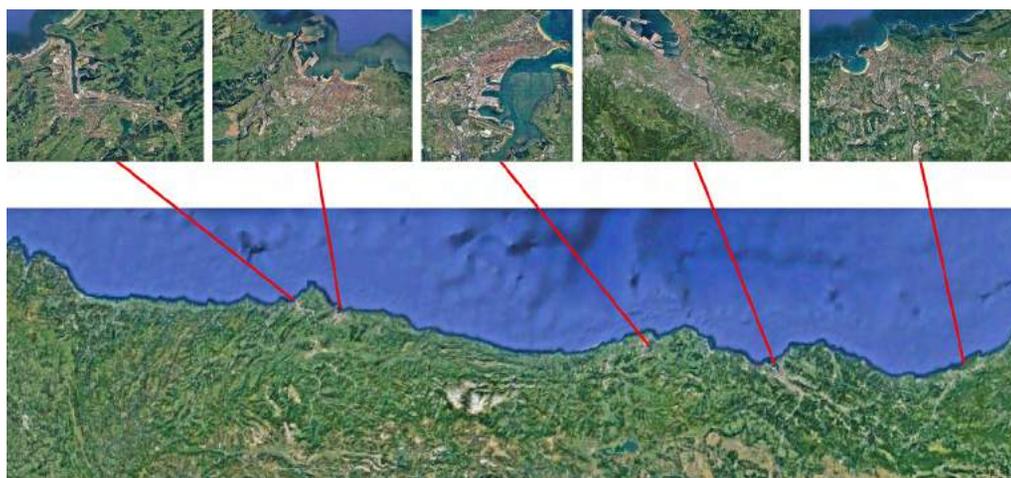


Figura 3. Cornisa Cantábrica y localización de las ciudades de Asturias, Cantabria y País Vasco.

En efecto, aunque se trata de ciudades que tienen rasgos comunes por su localización geográfica (Fig. 3), también presentan algunas diferencias funcionales y de rango urbano que, como es lógico, influirán en el móvil y características de las intervenciones en ellas desarrolladas, así como en la incidencia que éstas han tenido en la construcción de una imagen renovada de ciudad.

Se puede decir que hablamos de ciudades de tamaño medio dentro del ámbito español, aunque con algunos matices si nos referimos a Avilés y Bilbao, puesto que Avilés no deja de ser un pequeño núcleo urbano que no alcanza los 100.000 habitantes⁶, si bien su área de influencia comarcal los supera con mucho, y Bilbao, cuyo municipio está cerca de alcanzar los 350.000, sobrepasa ampliamente la condición de ciudad de tamaño medio si se tiene en cuenta su área metropolitana de cerca del millón de habitantes⁷.

Comparten asimismo la condición de ciudades marítimas y portuarias del norte peninsular, surgidas al abrigo de un puerto natural (Gijón, Santander, San Sebastián) o en el fondo de una ría (Avilés y Bilbao), y han tenido un desarrollo favorecido por dicho emplazamiento. Pero acusan diferencias funcionales relevantes, puesto que Avilés, Gijón, Bilbao han destacado por sus funciones portuarias e industriales mientras que Santander y San Sebastián se han distinguido tradicionalmente como ciudades balnearias (de baños de ola) y de veraneo, condición explicable en el caso de la capital guipuzcoana por las características y funciones de su pequeño puerto histórico, bien diferenciadas de las de los puertos industriales de las restantes. Conviene matizar, no obstante, que ambos tipos de ocupaciones, portuaria y turística, se pueden constatar en todas ellas desde fines del XIX⁸.

Todas estas ciudades han experimentado en las tres últimas décadas una transformación de su paisaje urbano a partir de intervenciones urbanísticas de mayor o menor alcance, que trataron de dar respuesta a la reconversión industrial y a la necesidad de refuncionalización en unos casos y a un afán de modernización en otros, dotando de nuevos equipamientos a la ciudad para el uso y para la mirada.

⁶ El Nomenclátor de 2015 recoge una población de 80.880 habitantes, <http://www.ine.es/nomen2/tabla.do> [consulta 30/11/2016].

⁷ La población del municipio en el año 2015 era de 345.141 habitantes, según recoge el Instituto Nacional de Estadística. «INEbase / Nomenclátor. Relación de unidades poblacionales» [consulta 30/10/2016].

⁸ De la doble actividad dan cuenta por una parte la diversificación funcional del puerto industrial de la ciudad balnearia de Santander y por otra los equipamientos balnearios que existieron en las ciudades industriales o en su área metropolitana, como los de Las Carolinas, La Favorita, La Sultana y La Cantábrica en Gijón y de Las Arenas y Algorta en Bilbao (ALVARGONZÁLEZ RODRÍGUEZ, R. M., *Real Club de Regatas (1911-2011): libro del centenario: mar y ocio en la España cantábrica*, Gijón, Real Club de Regatas, 2011).

PLANES ESTRATÉGICOS DE REGENERACIÓN Y OPERACIONES DE ACUPUNTURA URBANA

La crisis industrial ha afectado especialmente a los sectores siderúrgico y naval, con fuerte presencia en Bilbao, Avilés y Gijón. En estas ciudades se han promovido planes estratégicos muy ambiciosos⁹, financiados con fondos europeos, y orientados a regenerar el tejido urbano y a revitalizar la economía, que tuvieron consecuencias determinantes en el paisaje urbano en cuanto a su imagen visual y a su representación mental.

En estos casos se puede hablar de una renovación integral del paisaje urbano, pues se abordaron actuaciones financiadas con fondos europeos en todos los sectores degradados, tanto en el suelo industrial y las barriadas obreras como en el centro histórico. No obstante, las transformaciones más notorias han tenido lugar en las grandes superficies de terreno liberadas por las industrias, a cuya regeneración fueron destinados los planes estratégicos más relevantes, que abordaron actuaciones medioambientales, funcionales y estéticas.

Imprescindibles para acometer cualquier otro tipo de intervención, las actuaciones medioambientales¹⁰ emprendieron los procesos de saneamiento y descontaminación de suelos, el dragado de rías y puertos, la eliminación de emisores de residuos y la construcción de depuradoras, la reordenación de las márgenes de las rías y de las líneas de costa, etc. en un proceso que saneó el entorno y habilitó grandes superficies de terreno para nuevos usos diversificados, sentando las bases para hacer efectiva la regeneración.

El impulso de la economía y la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos era siempre el objetivo final a conseguir y para ello se pusieron en marcha toda una serie de actuaciones funcionales. En las zonas industriales recuperadas, concebidas como áreas de nueva centralidad¹¹, se planificaron actividades empresariales con sede en modernos parques tecnológicos, usos residenciales en complejos bien planificados y de una arquitectura de calidad, así como servicios administrativos, culturales y recreativos con el fin de dotar a esos terrenos incorporados al entramado urbano de todos los equipamientos necesarios para un desarrollo renovado.¹²

Con esos equipamientos, en los que, junto a las arquitecturas de diseño, el arte público contribuyó a convertir los recién diseñados paseos, parques y plazas en lugares específicos y cargados de singularidad y a dotar de nuevos significados y funciones a los patrimonios preexistentes, cuando se mantuvieron (patrimonio monumental e industrial), se incidió en la regeneración del tejido y el paisaje urbanos. Conviene destacar el papel otorgado a la cultura como recurso de regeneración y, en relación con ello, la dotación de equipamientos culturales de diverso tipo, que fueron concebidos como motor de progreso para revitalizar la actividad económica, diversificarla y reorientarla desde el sector secundario al sector terciario¹³.

⁹ MORALES SARO, M. C., "El waterfront de Gijón. Ciudad y arquitectura 1986-2006", en Morales Saro M.C., (coord.), *El Waterfront de Gijón nuevos patrimonios en el espacio público*, Oviedo, Ed Eikasía, 2010, pp. 13-59; MENÉNDEZ MARINO, R., *Las transformaciones urbanas de la ciudad de Avilés (1980-2010)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2013; MORENO ZUMALDE, J., *Bilbao: Declive industrial, regeneración urbana y reactivación económica de un espacio metropolitano*. Oñati, IVAP. 2005.

¹⁰ Fundamentales han sido el *Plan de Saneamiento Integral de la Ría de Bilbao* (1979), el *Plan de Saneamiento Atmosférico* (1989) y el *Plan de Saneamiento Integral* (1991) de la ciudad de Gijón, el *Plan de Saneamiento Integral de la Cuenca Fluvial de la Ría de Avilés* (1992) y el *Proyecto de Ordenación Hidráulica y Ambiental de la Ría de Avilés* (2002-2006).

¹¹ PANERAI, P. y MANGIN, D., *Proyectar la ciudad*, Madrid, Celeste Ediciones, 2002.

¹² Destacan en este sentido los proyectos diseñados para Avilés (*Isla de la Innovación*) y Bilbao (*Bilbao Ría 2000*), a los que luego se hará referencia.

¹³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., «Problemáticas de la ciudad industrial: la imagen perdida, las nuevas funciones y la creación de patrimonios», en Parrado del Olmo, J. M. y Gutiérrez Baños, F. (coords.): *Estudios de Historia del Arte: Homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 301- 307.

Vinculadas y consecuencia a la vez de las actuaciones medioambientales y funcionales, las actuaciones estéticas estuvieron orientadas a definir el perfil postindustrial de estas ciudades y su nueva imagen. Una imagen renovada en lo estético y, como luego se verá, en lo simbólico, al erigir la cultura como recurso fundamental de la revitalización.

En las ciudades que no han requerido tales cambios funcionales, como Santander y San Sebastián, las intervenciones son de menor alcance y se orientan fundamentalmente a la creación de algunos nuevos equipamientos para el uso y para la mirada. En ellas, los móviles de las intervenciones siempre han tenido un punto de partida común: la construcción de un edificio singular y llamativo relacionado con funciones culturales.

Por citar únicamente los ejemplos más relevantes, es preciso hacer referencia al Palacio de Congresos Kursaal de San Sebastián, que evoca en el solar original un elemento patrimonial desaparecido que aún permanecía en la memoria colectiva, dotando además con él de un auditorio y un palacio de congresos a la ciudad¹⁴. Funciones similares dan origen en Santander¹⁵ al Palacio de Festivales de Cantabria, concebido para cubrir las deficiencias existentes en equipamientos destinados a la celebración de eventos culturales y espectáculos, mientras que el Centro Botín, aún sin concluir en la misma ciudad, es fruto de la iniciativa privada de la fundación del mismo nombre para atender a sus propios intereses y necesidades.

Aunque el móvil haya sido en todos los casos la construcción de un edificio, se ha originado una intervención urbanística a pequeña escala que dio origen a un nuevo concepto de lugar en el plano funcional y en el icónico, y que en algunos casos llegó a impulsar intervenciones de mayor alcance, como las llevadas a cabo en el waterfront de Santander, a las que luego se hará alusión. Se podría decir que nos hallamos con un tipo de intervenciones entre el microuurbanismo y la megaestructura¹⁶, en las que la nueva estructura arquitectónica se impone dentro de la trama urbana como un elemento autónomo, carente de diálogo con el entorno próximo y cargado en su ensamblamiento de énfasis retórico por volumen y morfología, salvo honrosas excepciones que posteriormente se comentarán.

LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS PAISAJES

Todas las intervenciones, ya sean a escala de detalle o de conjunto, tienen como consecuencia una reformulación del medio que suscita nuevas miradas sobre el paisaje urbano.

1. Los Paisajes postindustriales

En las ciudades industriales, el paisaje urbano quedó renovado en los aspectos morfológico, estético y simbólico al convertir el suelo desindustrializado en áreas de nueva centralidad destinadas a funciones múltiples y en las que pueden coexistir parques empresariales y tecnológicos con zonas residenciales, espacios públicos de recreo, edificios administrativos, culturales, deportivos y de ocio. El proceso conllevó la demolición de las inmensas instalaciones fabriles que habían tenido una incidencia determinante en la configuración del entorno al imponerse sobre los restantes equipamientos urbanos como definidoras de la imagen visual y simbólica de la ciudad (Fig. 4).

¹⁴ http://www.kursaal.eus/wp-content/uploads/2014/08/CAT%C3%81LOGO_KURSAAL_ES_WEB2.pdf [consulta 19/09/2016].

¹⁵ DÍAZ LÓPEZ, J., *Elementos para un diagnóstico del Sistema Cultural de la Ciudad de Santander*, Santander, Ediciones Universidad de Cantabria, 2014.

¹⁶ Se utiliza el término megaestructura con el sentido que lo hace Xabier Barrutieta. Véase BARRUTIETA BASURKO, X., "Evaluación de la sostenibilidad en la escala del microuurbanismo. Las Células Urbanas", en *Ponencias del Congreso SB10mad. Edificación sostenible, revitalización y rehabilitación de barrios*, 2010 [en línea] www.sb10mad.com/ponencias/archivos/c/C048.pdf [consulta 28/11/2016].



Figura 4. Avilés. ENSIDESA hacia 1970. Fuente: Archivo de Benjamín Lebrato.

La potencia y rotundidad volumétrica de las instalaciones y su singularidad morfológica, e incluso aspectos tan negativos como la contaminación medioambiental que generaban y el “polvo oxidado” que las envolvía y que dio origen a la denominación de *brownfields sites* (terrenos marrones) habían determinado la configuración de un paisaje que, por extensión, se había convertido en representativo del conjunto de la ciudad por razones que van más allá de lo estrictamente morfológico e incorporan factores de carácter económico, antropológico y social.¹⁷ Esta situación es fácilmente comprensible, dado que al instalarse las grandes factorías la población había experimentado un enorme crecimiento con trabajadores de diferentes puntos de la geografía española, y la ciudadanía en su conjunto pasó a depender directa o indirectamente de la industria. De tal modo que, como principal motor de crecimiento económico y como referente visual y mental predominante de la ciudad, la gran factoría había llegado a convertirse en un elemento identitario de ésta¹⁸.

A partir de mediados de la década de 1980 esta situación se vio trastocada con la reconversión industrial y las alteraciones que supuso en todos los órdenes el desmantelamiento de factorías de la magnitud de Altos Hornos de Vizcaya, de ENSIDESA en Avilés y de la Sociedad de Minas y Fábrica de Moreda y Gijón en Gijón, la empresa siderúrgica más antigua de la ciudad que había sido fundada en 1879, entre otras potentes empresas vascas y asturianas¹⁹, quedando la actividad siderúrgica mermada y adaptada a un modelo de explotación más moderno. Ello ha tenido unas consecuencias paisajísticas²⁰ y patrimoniales determinantes en la definición de la nueva imagen de la ciudad postindustrial, ya que el derribo de las inmensas estructuras fabriles liberó enormes superficies de terreno²¹ que quedaron disponibles para acoger

¹⁷ Para las cuestiones relacionadas con el sentido identitario del lugar véase NORA, P., “Entre la Memoria y la Historia. La problemática de los lugares”, en *Los lugares de la memoria*, Ciudad de México, Ediciones Trilce, 2008, pp. 9-33.

¹⁸ Las grandes factorías alcanzan en estas ciudades un valor icónico con capacidad para representar e identificar al conjunto de la ciudad en sus vertientes territorial y social, con un sentido equiparable al que B. Debarbieux atribuye a los “lugares de condensación” como expresión del sistema de valores que se da una sociedad por medio de su territorio y como “marco de experiencias individuales y colectivas que reavivan su referencia del grupo social y del territorio de éste”. Véase DEBARBIEUX, B., «Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique», *L'Espace Géographique*, 1995, p. 100.

¹⁹ KÖHLER, H.D.(coord.), *Asturias, el declive de una región industrial*, Gijón, Ed. Trea, 1996.

²⁰ SENDÍN GARCÍA, M.A., “Incidencia de la crisis industrial en el paisaje urbano de Gijón”, *Ería*, nº 22, 1990, pp. 184-189; FERNÁNDEZ GARCÍA, A., “Efectos paisajísticos de la reconversión en las ciudades asturianas de tradición industrial”, *Actas del Congreso de la Asociación de Geografía de España (AGE)*, Valencia, 1991, pp. 471-477.

²¹ Resultan ilustrativos los 2.500.000 metros cuadrados de suelo liberados por ENSIDESA, los 500.000 de Altos Hornos de Vizcaya y los 250.000 de la Fábrica de Moreda de Gijón.



Figura 5. Ría de Bilbao y Puente Colgante de Portugalete. Fuente: N. Tielve.

nuevos patrimonios urbanos que modificaron la imagen de la ciudad. Pero lamentablemente ese cambio de imagen se llevó a cabo a costa de la destrucción del patrimonio industrial existente, pues a pesar del interés arquitectónico y patrimonial de las instalaciones fabriles²², de aquellas “catedrales de acero”²³ sólo se ha mantenido en Vizcaya el *Horno Alto número 1 de Sestao*, elemento más relevante del Patrimonio Industrial vasco junto con el *Puente Colgante de Portugalete*,²⁴ y de las empresas asturianas son escasos y poco destacados los elementos conservados como testigos dentro del nuevo paisaje postindustrial²⁵.

En efecto, tras su derribo, la impresionante rotundidad volumétrica cubierta por el barniz oxidado de la contaminación ha dejado espacio a arquitecturas atractivas y llamativas por materiales, diseño y colorido, que han llegado a focalizar el conjunto de la intervención y que casi siempre se complementaron con arte público y mobiliario urbano de diseño.

En las actuaciones más ambiciosas, como las llevadas a cabo en las rías de Bilbao y de Avilés²⁶, que según un enfoque común de marketing urbano²⁷ fueron planteadas siguiendo un modelo de urbanismo que mira hacia el futuro con escaso margen de atención a la herencia del pasado, la regeneración estuvo focalizada

²² SUÁREZ MENÉNDEZ, G., “Aportaciones a la arquitectura del Movimiento Moderno desde el Patrimonio Industrial: la actividad de Cárdenas y Goicoechea en ENSIDESA”, *Liño*, nº 17, 2011, p. 105-114.

²³ GANCEDO, J. y LEBRATO, B., *Catedrales de Acero, 1950-1975*, Avilés, ArcelorMittal, 2008.

²⁴ VV.AA., *Patrimonio Industrial en el País Vasco*, vol. 2, Euskal Kultura Ondare Bilduma-Colección de Patrimonio Cultural Vasco 6, Vitoria-Gazteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2012.

²⁵ TIELVE GARCÍA, N., “Puerto, espacio litoral y Patrimonio Industrial en el Principado de Asturias”, en Álvarez Martínez, M. S. (coord.), *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*, Oviedo, Eikasía, 2014, pp. 45-84 y “Arquitecturas del agua. Patrimonio Industrial y espacio litoral asturiano”, *Frentes marítimos Memoria del litoral. Actuaciones propuestas y espacios de vida. Ábaco, Revista de Cultura y Ciencias Sociales*. Monográfico nº 80/81, 2014, pp. 77-88.

²⁶ El equipo dirigido por Eduardo Leira fue el encargado de diseñar los planes urbanísticos de ambas ciudades actuando el de Bilbao como referente para el de Avilés (“Decreto 179/2006, de 26 de septiembre, por el que se aprueba definitivamente el *Plan Territorial Parcial del Bilbao Metropolitano*”, BOPV, nº 212 ZK, 7 noviembre 2006; *Plan General de Ordenación del Término Municipal de Avilés*, Suplemento al BOPA nº 163, 15 julio 2006).

²⁷ MENÉNDEZ MARINO, R., “Cuatro épocas, cuatro proyectos de ciudad: la transformación urbanística de Avilés a través de los Planes Generales de Ordenación Urbana”, en Álvarez Martínez, M. S. (coord.), *Espacios... opus cit.*, 2014, pp. 104-108.

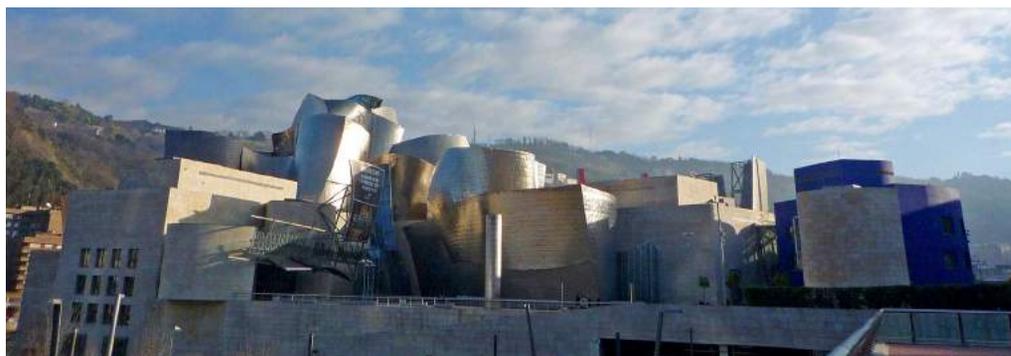


Figura 6. Bilbao. Museo Guggenheim (Frank Gehry, 1993-1997). Fuente: S. Álvarez.

por sendas construcciones de carácter cultural que fueron ideadas para actuar de motor de la ciudad regenerada e icono de la misma: el Museo Guggenheim y el Centro Internacional Oscar Niemeyer.

Como es sabido, el Museo Guggenheim²⁸ es el ejemplo que mejor representa el éxito de regeneración urbana a partir de la construcción de una arquitectura efectista destinada a fines culturales²⁹. Ubicado en Abandoibarra, en los antiguos terrenos portuarios de la Ría del Nervión, su origen parte de una coincidencia afortunada: la búsqueda de expansión en Europa de la Salomon R. Guggenheim Foundation y la necesidad de diversificar la economía de la metrópoli bilbaína. Asignado por concurso al arquitecto Frank Gehry, su diseño y construcción tuvieron lugar en los años noventa del siglo XX (1993-1997) y determinaron un cambio radical en el perfil visual de la ría con la introducción de su morfología efectista, de fuerte expresividad, dinamismo de trazas, complejidad volumétrica y brillo de las superficies revestidas con planchas de titanio.

El Centro Internacional Oscar Niemeyer³⁰, como el anterior, fue planteado como elemento representativo de la



Figura 7. Bilbao. Museo Guggenheim y escultura *Mamá* (Louise Bourgeois, 1999). Fuente: S. Álvarez.

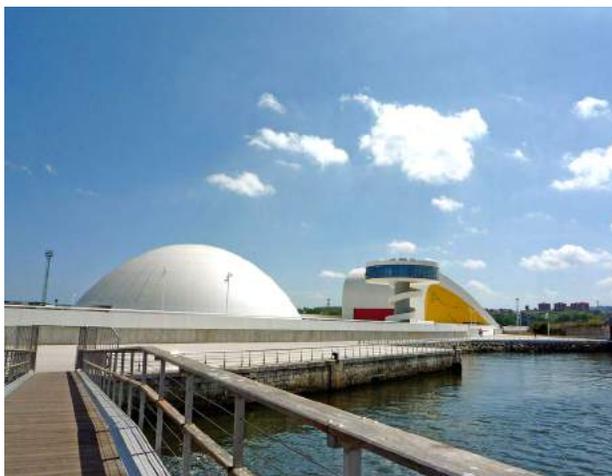


Figura 8. Avilés. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (Oscar Niemeyer, 2008-2011). Fuente: S. Álvarez.

²⁸ VAN BRUGGEN, C., *Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao*, Nueva York / Bilbao, The Salomon R Guggenheim Foundation, Nueva York y FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 1999.

²⁹ ESTEBAN, I., *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

³⁰ PICANYOL, J., *100x100 Niemeyer, Avilés*, Fundación Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, 2007, pp. 126-139.



Figura 9. Avilés. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer: la gran plaza con el Auditorio, la Cúpula, la stoa que los enlaza y el edificio polivalente. Fuente: S. Álvarez.



Figura 10. Avilés. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer con las instalaciones industriales residuales al fondo. Fuente: S. Álvarez.

regeneración de Avilés y construido con ese fin entre 2008 y 2011³¹. Su origen radica también en un hecho fortuito: la donación realizada en 2005 por el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer a la Fundación Príncipe de Asturias del proyecto para un museo de los premios del mismo nombre³², que él mismo había recibido en 1989. Tras el cambio de titularidad al ser cedido el proyecto al Principado de Asturias, se decidió ubicarlo en Avilés como centro cultural, en un lugar privilegiado de la ría, la antigua dársena siderúrgica de San Agustín, frente al centro histórico.

Se trata de un conjunto arquitectónico (Fig. 9) ubicado en una plaza pública de más de 22.000 metros cuadrados integrado por varios elementos independientes: el Auditorio, la Cúpula (dedicada a exposiciones), la Torre mirador (con restaurante) y un edificio polivalente (administración, información, cafetería y tienda), además de un pórtico de unión entre los dos edificios principales.³³

El carácter orgánico y dinámico de sus volúmenes, propio del ideario arquitectónico de su autor e inspirado en las formas del paisaje natural³⁴, explica la perfecta integración del conjunto arquitectónico en el entorno paisajístico avilesino, de lomas suaves y ría de discurrir ondulante. Y se evidencia, por la misma razón, la relación dialéctica que establece con las instalaciones industriales residuales, pertenecientes en la actualidad a la empresa ArcelorMittal (Fig. 10).

El Museo Guggenheim y el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer han sido los agentes fundamentales de la redefinición del waterfront de sus respectivas ciudades y dieron origen a sendos proyectos urbanísticos que las transformaron funcional y estéticamente.

En Bilbao la recreación paisajística se completó con el desarrollo del proyecto *Bilbao Ría 2000*, que renovó la margen izquierda de la ría del Nervión en torno al Museo Guggenheim³⁵ con las amplias zonas verdes de la Campa de los Ingleses y el Parque República de Abando; con el *Paseo de la Memoria*,

³¹ VV. AA., *Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. Nueva vida en Avilés*, *El Revistín*, núm. especial, s/f.

³² *Proyecto Básico del Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer*, 2006.

³³ MENÉNDEZ MARINO, R., "Arquitectura en el waterfront: Nuevos patrimonios en la Ría de Avilés", en *Frentes marítimos...*, *opus cit.*, p. 101.

³⁴ "No es la línea recta la que me atrae, dura, inflexible, creada por el hombre. La que me atrae es la curva libre y sensual. La curva que encuentro en las montañas de mi país, en la sinuosidad de sus ríos, en las nubes del cielo y las olas del mar. De curvas está hecho el universo, el universo curvo de Einstein", en PICANYOL, J., *opus cit.*, 2007, p. 3.

³⁵ SARRIUGARTE GÓMEZ, I., "Del proyecto Guggenheim a la revitalización de Zorrotzaurre: regeneración del tejido urbano y cultural del Gran Bilbao", *Frentes marítimos. Memoria del litoral. Actuaciones propuestas y espacios de vida*. *Ábaco, Revista de Cultura y Ciencias Sociales*. Monográfico nº 80/81, 2014, p. 48-52.

inaugurado en 2002 y equipado con esculturas de artistas vascos (Eduardo Chillida, Vicente Larrea, Ángel Garraza, José Zugasti, Casto Solano y Enrique Barros) y de grandes firmas internacionales (Anthony Caro, Markus Lüpertz, William Tucker, Ulrich Ruckriem, Jeff Koons, Anish Kapoor, Yves Klein, Fujiko Nakaya, Louise Bourgeois, Daniel Buren)³⁶; con puentes, como el de La Salve, proyectado por Juan Batanero en 1972 y renovado en 2006 con la intervención artística *Arco Rojos* o *Puerta Roja* de Daniel Buren, el Puente Euskalduna (1997) y la Pasarela Pedro Arrupe (2003); además de las arquitecturas singulares respaldadas por la firma de los arquitectos estrella del momento, como la Biblioteca Universitaria de Deusto (Fig. 11), de Rafael Moneo (2010), el Paraninfo de la UPV (*Bizkaia Aretoa*), de Álvaro Siza (2010), la Torre Iberdrola, de César Pelli (2007-2011, inaugurada en 2012), y el Palacio Euskalduna, de Federico Soriano y Dolores Palacios, inaugurado en 1999 en los terrenos de los antiguos Astilleros Euskalduna, en los que también se ubica bajo el puente del mismo nombre el Museo Marítimo Ría de Bilbao (2001) con el patrimonio industrial conservado, como la *Grúa Carola*. Completa el repertorio arquitectónico la *Puerta Isozaki* (Fig. 12), un enorme complejo presidido por dos torres gemelas que Arata Isozaki planteó como puerta del Bilbao del siglo XXI con su propia pasarela sobre la ría.

El proyecto se complementa a partir de 2012 con el diseñado para Zorrotzaurre³⁷ con el objetivo de convertir la estrecha península industrial existente en la margen derecha de la ría en un área de nueva centralidad, según el Máster Plan dirigido por la arquitecta Zaha Hadid.

En Avilés el *Centro Internacional Oscar Niemeyer* impulsó el ambicioso proyecto de *La Isla de la Innovación*³⁸ (Fig. 13), cuyo Masterplan, elaborado en 2008 por la Fundación Metròpoli, pretende la revitalización de la ciudad y de la región asturiana a partir de “la fusión entre cultura, ocio, innovación y crecimiento económico”³⁹. El *Plan Especial Isla de la Innovación* fue asignado por concurso público



Figura 11. Proyecto *Bilbao Ría 2000*: zona de juegos, Torre Iberdrola (César Pelli, 2007-2011) y Biblioteca de la Universidad de Deusto (Rafael Moneo, 2010). Fuente: S. Álvarez.



Figura 12. Bilbao. *Puerta Isozaki* (Arata Isozaki, 2003-2008) Fuente: S. Álvarez.

³⁶ <http://www.bilbaointernational.com/esculturas-en-abandoibarra/> [consulta 10/12/2016].

³⁷ *Normas Urbanísticas del Plan Especial de Ordenación Urbana del área de e Zorrotzaurre*, Aprobación definitiva por Acuerdo del Excmo. Ayto. Pleno (29/11/2012) B.O.B. nº 032, 14/02/2013 (Expte. 2012-018896) [en línea] http://www.bilbao.net/cs/Satellite?c=Page&cid=3003601931&pagename=Bilbaonet%2FPage%2FBIO_ListadoCategorizado [consulta 10/12/2016].

³⁸ ALCALDE, I., “La Isla de la Innovación, un proyecto estratégico para Avilés”, *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, nº 60-61, 2009, pp. 101-110.

³⁹ *Masterplan Isla de la Innovación*, Fundación Metròpoli, 2008.



Figura 13. Avilés. Proyecto *La Isla de la Innovación*. Fuente: Ayuntamiento de Avilés.

en 2010 a Norman Foster en colaboración con la UTE Fundación Metrópoli-Arup-Tecnic y, aunque la crisis económica ha impedido su desarrollo, no ha sido olvidado, planteándose actualmente la posibilidad de abordarlo por sectores⁴⁰. El proyecto, ideado para ubicarse en una isla artificial con el Niemeyer como epicentro, plantea la creación de un Área de Nueva Centralidad en un terreno de más de 500.000 metros cuadrados estableciendo un diálogo con la ciudad histórica situada al otro lado de la ría.

No obstante, con las actuaciones materializadas hasta el momento, el waterfront avilesino ofrece un paisaje bien distinto del industrial precedente, con sus zonas verdes y paseos (Fig. 14), equipamiento escultórico (Avilés, 2005⁴¹ y *Ruta del Acero*, 2004-2010⁴²), y una arquitectura muy digna, imaginativa y sostenible en cuanto a identificación funcional y estética con el entorno de la ría. Para su realización se ha contado con jóvenes arquitectos asturianos de talento reconocido, como Jovino Martínez Sierra, autor del Centro Tecnológico del



Figura 14. Avilés. Paseo de la Ría con la escultura *Avilés* (Benjamín Menéndez, 2005). Fuente: V. de la Madrid.

⁴⁰ DE LUIS, Y., "La Isla de la Innovación se abordará por zonas para asegurar su viabilidad", *El Comercio*, 17 julio 2016 [en línea] <http://www.elcomercio.es/aviles/201607/17/isla-innovacion-desarrollara-zonas-20160717012103-v.html> [consulta 10/12/2016].

⁴¹ VV.AA., *Benjamín Menéndez*. Catálogo, Avilés, Ayuntamiento de Avilés/Autoridad Portuaria de Avilés, 2005.

⁴² VV.AA., *La Ruta del Acero*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés/ Arcelor Mittal, 2010; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, S., "Patrimonios destruidos/patrimonios creados. La Ruta del Acero: un locus identitario entre la destrucción y la creación", en Álvaro Zamora, M. I., Lomba Serrano, C. y Pano Gracia, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte Universidad de Zaragoza, pp. 99-111.

Acero y Materiales Metálicos⁴³ (Fig. 15) y Sergio Baragaño, que proyectó los Tinglados del Puerto, la Nueva Sede de la Fundación Metal, ubicada en el Parque Empresarial del Principado de Asturias (PEPA) dentro los antiguos terrenos de ENSIDESA, y la rehabilitación y ampliación del Centro de I+D Global de Arcelor Mittal⁴⁴.

De lo expuesto, se pueden deducir los radicales cambios provocados en la imagen del waterfront de ambas ciudades por los amplios espacios públicos ganados para el uso ciudadano y todo su equipamiento arquitectónico, escultórico y de mobiliario urbano de diseño.

Gijón, que a partir de la aplicación del PGOU aprobado en 1985 siguió un modelo de regeneración diferente⁴⁵, integrador de los rasgos singulares al defender “lo cotidiano y lo enraizado en la tradición propia frente a lo espectacular y lo ajeno”⁴⁶ y menos centrado por ello en obras de los arquitectos estrella, se puede afirmar que cuenta con tres elementos representativos de la ciudad renovada: un icono escultórico, una arquitectura recuperada y un barrio histórico regenerado.

El icono representativo de la nueva imagen de Gijón es una escultura (Fig. 16), el *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida (1990), pieza inicial y más relevante de la política de equipamiento escultórico del espacio público, que fue cuidadosamente programada y aplicada a lo largo de más de quince años con el objetivo de convertir la ciudad en un museo de escultura al aire libre⁴⁷. El equipamiento artístico afectó a todos los sectores de la ciudad, al centro histórico y las zonas periféricas, a los barrios residenciales y los obreros, al entorno periurbano y a la senda y parques que bordean el litoral de la ciudad.⁴⁸

Pero la versión gijonesa de ciudad renovada también cuenta con un icono arquitectónico recuperado en lo funcional y lo simbólico: la Universidad Laboral (Fig. 17), obra magna de Luis Moya (1947-1956), denostada en los inicios de la democracia como representativa del régimen franquista y defendida por su gran interés arquitectónico y patrimonial por colectivos profesionales, culturales, ciudadanos y de antiguos alumnos. Y que ha sido desesemantizada y rehabilitada con acierto por los gobiernos socialistas del



Figura 15. Avilés. Centro Tecnológico del Acero y Materiales Metálicos (Jovino Martínez Sierra. 2005). Fuente: J. Martínez Sierra.



Figura 16. Gijón. *Elogio del Horizonte* (Eduardo Chillida. 1990). Fuente: S. Álvarez.

⁴³ MARTÍNEZ SIERRA, J., “Centro Tecnológico del Acero y Materiales Metálicos”, *Liño*, nº 13, 2007, pp. 175-179.

⁴⁴ MENÉNDEZ MARINO, R., “Arquitectura en el waterfront...”, *opus cit.*, p. 102.

⁴⁵ MORALES SARO, M. C., “Marca Gijón. La imagen de la ciudad”, *Liño*, 13, 2008, pp. 123-135.

⁴⁶ BALBÍN, E., FERNÁNDEZ RAÑADA, R., LOCH, G., MENÉNDEZ DE LUARCA, J. R., NAVARRO PALANCA, C., *Avance. Plan General de Ordenación Urbana. Un Plan para Cambiar Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 1982.

⁴⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, S., “Impact of the mondialisation: de la ruine industrielle à la ville musée. Gijón: la sculpture comme élément de transformation de la ville”, en Acerra, M., Martinière, G., Saupin, G. Y Vidal, L. (dirs.), *Les Villes et le monde. Du Moyen Âge au XX siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 371-392.

⁴⁸ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, S., “Un nuevo arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica”, en Morales; M. C. (coord.), *El Waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio Público*, Oviedo, Eikasía, 2010, pp. 61-107.



Figura 17. Gijón. Universidad Laboral (Luis Moya, 1947-1956). Fuente: S. Álvarez.

Ayuntamiento de Gijón y del Principado de Asturias para convertirla en *Ciudad de la Cultura*, dotándola de nuevas funciones museísticas (visitas guiadas a la torre, capilla y teatro), docentes (sede de centros universitarios, de la Escuela de Arte Dramático y de Formación Profesional), informativas (sede de la Radiotelevisión del Principado de Asturias RTPA) y culturales (celebración de eventos diversos en patio, capilla y teatro). Destaca al respecto la creación en las dependencias de los antiguos talleres de *Laboral Centro de Arte y Creación Industrial*, un centro de referencia internacional especializado en la creación a partir del uso de las nuevas tecnologías.

A los iconos escultórico y arquitectónico debe sumarse en Gijón un lugar cargado de connotaciones territoriales, históricas y sociales, el barrio de Cimadevilla, por el que se iniciaron los trabajos de regeneración urbana en 1989 con la aplicación del Plan Especial de Protección y Reforma Interior de Cimadevilla⁴⁹. El plan se orientaba a conservar y revitalizar el núcleo histórico y a dignificar el barrio popular de pescadores, con una actuación representativa del recurso que se ha concedido a la cultura como motor de cambio dentro del plan estratégico global de regeneración de la ciudad⁵⁰.

En efecto, las campañas arqueológicas arbitradas dentro del *Proyecto Gijón de Excavaciones Arqueológicas*⁵¹ recuperaron la memoria histórica con el descubrimiento de los importantes vestigios del origen romano de la ciudad y su puesta en valor, y a ellas se sumaron las acciones orientadas en ese sector urbano a rehabilitar y refuncionalizar con fines museísticos y culturales las casonas y palacios de los siglos XVI al XVIII.⁵²

⁴⁹ POL, F. y MARTÍN, J. L., "La recuperación del casco histórico de Gijón", *Geometría*, nº 8, 1989, pp. 16-31.

⁵⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "La evolución del núcleo originario de Gijón. Cimadevilla: presencia simbólica, realidad patrimonial y usos turísticos", en CHAVES MARTÍN, M. A. (Ed.), *Ciudad, Arquitectura y Patrimonio*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 89-99.

⁵¹ Proyecto que arranca en 1981 ideado e impulsado por el gijonés Manuel Fernández Miranda, Subdirector General de Arqueología del Ministerio de Cultura, y desarrollado a lo largo de una década bajo la dirección de Carmen Fernández Ochoa.

⁵² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "La evolución... *opus cit.*", pp. 93-96.

Pero en Gijón no sólo se recuperaron los antiguos patrimonios, también se construyeron nuevas edificaciones para cubrir funciones recreativas y culturales relacionadas con el agua tras la aplicación del *Plan Especial de Poniente* en los terrenos anteriormente ocupados por los Astilleros del Cantábrico. Allí, enmarcando la nueva Playa de Poniente en sus extremos occidental y oriental, fueron ubicados el *Acuario Atlántico* y el *Centro de Talasoterapia*, inaugurados en 2006, que junto con el *Jardín Botánico Atlántico* constituyen los tres equipamientos contemplados como fundamentales dentro de los planes de Excelencia Turística.⁵³

2. Los micro paisajes culturales

La incidencia en el paisaje del entorno es también notoria en las operaciones de acupuntura urbana a escala de detalle⁵⁴, que contribuyeron a renovar la imagen de determinados enclaves urbanos al haber tenido lugar en zonas privilegiadas, de emplazamiento estratégico en el frente marítimo y fácilmente accesible a las miradas.

El Palacio de Congresos Kursaal de San Sebastián se ubica en la desembocadura del río Urumea en el extremo occidental de la playa de La Zurriola, un espacio urbano conocido como “solar K” que había quedado vacío tras la demolición en 1973 del antiguo Gran Kursaal (1921) y que se decide edificar cuando el terreno pasa a ser a propiedad del Ayuntamiento. Y en Santander, los dos ejemplos mencionados anteriormente se ubican en lugares altamente representativos en el frente de la bahía. El Palacio de Festivales de Cantabria en el extremo occidental del puerto y el Centro Botín en su mismo centro, en la explanada del aparcamiento de coches del *ferry* contiguo a los Jardines de Pereda.

La incidencia en el paisaje de estas construcciones resulta muy notoria a nivel visual y a nivel significativo, al imponerse con una morfología, materiales y escala ajenos al entorno que modifican el perfil del waterfront.

El Kursaal de San Sebastián⁵⁵, obra de Rafael Moneo construida entre 1996 y 1999, a pesar de la rotundidad volumétrica de los dos cubos que lo integran, concebidos según su autor como “Dos Rocas Varadas”, tal como recoge el título de la memoria del proyecto, busca una integración en el lugar mediante un sabio diseño de doble pared, con espacio transitable intermedio, y un material exterior de paneles translúcidos de vidrio que proporcionan sensación de ligereza al conjunto. El proyecto de Moneo resultó seleccionado en 1990 entre los presentados por Mario Botta, Norman Foster, Arata Isozaki, Juan Navarro Baldeweg, Luis Peña Ganchegui y el propio Moneo, los arquitectos que habían sido convocados el año anterior por una Comisión Técnica constituida con ese fin y que valoró el proyecto del navarro por “el acierto en la consideración del solar K como un accidente geográfico en la desembocadura del río Urumea, por la liberación de espacios públicos como plataformas abiertas al mar y especialmente por la rotundidad, valentía y originalidad de la propuesta”⁵⁶.

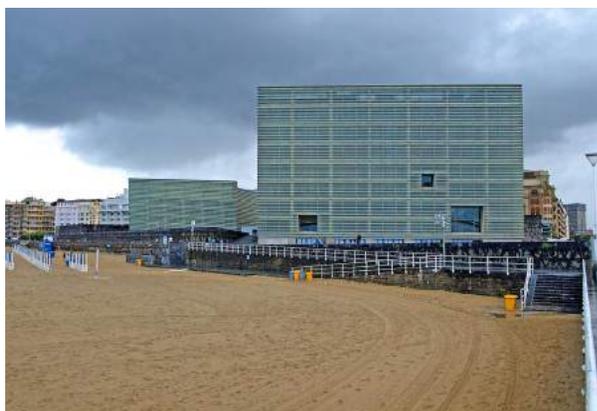


Figura 18. San Sebastián. Palacio de Congresos Kursaal (Rafael Moneo. 1996-1999). Fuente: N. Tielve.

⁵³ MORALES SARO, M. C., “El waterfront...”, *opus cit.*, pp. 47-49.

⁵⁴ LERNER, J., *Acupuntura Urbana*, Río de Janeiro, Editora Record, 2003.

⁵⁵ MONEO VALLÉS, J. R. “Kursaal, San Sebastián”, *AV: Monografías*, nº 81-82, 2000.

⁵⁶ <http://www.kursaal.eus/es/kursaal/edificio/historia/> [consulta 05/10/2016].

Su construcción complementa otros *loci* de arte y modernidad emplazados en la bahía de la ciudad: el *Peine del Viento*, escultura de Eduardo Chillida ubicada al pie del monte Igueldo en 1976 en la plaza diseñada por el arquitecto Peña Ganchegui al oeste de la playa de Ondarreta, y *Construcción vacía con cuatro unidades planas negativo-positivo* de Jorge Oteiza, escultura de 1957 que llevada a escala se colocó en 2002 frente a la anterior en el Puerto Viejo, al pie del monte Urgul en el Paseo Nuevo que enlaza con el Kursaal. Tres creaciones que introducen “paisajes de vanguardia” dentro de la imagen romántica de ciudad elegante y burguesa⁵⁷ imperante en el imaginario colectivo donostiarra.



Figura 19. Santander. Palacio de Festivales de Cantabria (Francisco Javier Sáenz de Oiza. 1986-1990). Fuente: S. Álvarez.

El impacto en el medio resulta más agresivo en el Palacio de Festivales de Cantabria, que se impone a lo que lo rodea con sus dimensiones, sus compactas y coloristas masas de mármol y cobre envejecido y su singular morfología y composición volumétrica. Un claro ejemplo de arquitectura posmoderna, proyectada por Francisco Javier Sáenz de Oiza y construida entre 1986 y 1990, que toma como referente el modelo del teatro clásico griego. El

edificio fue concebido para acoger espectáculos de teatro, música, danza y cine, además de congresos y reuniones, y se ha planteado con un original y controvertido diseño del espacio interior y con una estructura agresiva en cuanto a incidencia en el entorno.⁵⁸

El Palacio de Festivales focaliza un sector urbano dedicado a la formación, la cultura y el ocio relacionados con el agua, en el que una serie de construcciones menos espectaculares pero interesantes determinaron la renovación funcional y paisajística. Además de los ya existentes edificios de la *Escuela de la Marina Civil*, contigua al palacio, que acoge el *Planetario*, y del racionalista *Museo Marítimo del Cantábrico* e *Instituto Oceanográfico*, obra de Vicente Roig Forner y Ángel Hernández Morales construida entre 1975 y 1978 y que en 2001 fue ampliado y revestido con envoltura posmoderna de José María Páez Mañá, recientemente Alejandro Zaera ha diseñado la conocida como *Duna Zaera*. Se trata de una ambiciosa actuación, llamada a redefinir junto con el Centro Botín el frente marítimo santanderino⁵⁹, que intervino el dique de Gamazo en el solar de los antiguos astilleros de San Martín y generó nuevas zonas verdes e instalaciones dedicadas a deportes náuticos, como el *Centro Especial de Alto Rendimiento de Vela* (CEAR), inaugurado en 2014, además de una amplia y espectacular gradería abierta a la bahía⁶⁰.

⁵⁷ FERNÁNDEZ CUESTA, Gaspar. “San Sebastián: un modelo de construcción de la ciudad burguesa en España”. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*. nº 88, 2012.

⁵⁸ PEÑA, C. de la, “Las cosas de palacio”, *ABC*, 24/04/1991, [en línea] www.hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/04/24/089.html [consulta 14/09/2016].

⁵⁹ “Hoy se presenta en Santander el proyecto de su nuevo frente marítimo”, *Spanish Real Estate. La revista del mercado inmobiliario*, 10/03/2011, [en línea] <http://www.realestatepress.es/MostrarNoticia.asp?M=0&Id=15115> [consulta 22/03/2016].

⁶⁰ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., “La memoria ornamental del frente marítimo de Santander”, en *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 2-4 diciembre 2014, pp. 67-69.



Figura 20. Santander. Centro Botín (Renzo Piano. Inicio construcción en 2012 y sin concluir en 2016). Fuente: S. Álvarez.

El impacto producido por el Centro Botín⁶¹, iniciado en 2012 y aún sin concluir, es mayor por su usurpación del espacio público y su ubicación más que discutible en pleno centro de la bahía. La alteración que provoca en el entorno es un hecho irreparable por mucho que se trate de justificar⁶² y compensar con la cesión de la propiedad del nuevo edificio a la ciudad por parte de la fundación que promueve el centro, o con la ejecución de una operación de micro urbanismo que soterra la circulación y amplía el espacio de los jardines de Pereda y con el diseño arquitectónico de Renzo Piano⁶³, que evita cortar la comunicación visual con el mar al elevar sus dos potentes volúmenes sobre pilares y alivia la rotundidad masiva mediante el recubrimiento con piezas cerámicas que funcionan a modo de espejo y reflejan el efecto cambiante de la luz.

LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD

Hasta ahora se ha abordado el efecto funcional y estético en el paisaje de las intervenciones urbanísticas y sus equipamientos, pero su incidencia tiene mayor alcance y afecta a la memoria social.

En efecto, las nuevas funciones e iconografías urbanas deben imprimir un sello de identidad a la ciudad renovada. Una marca cultural rubricada por un elemento singular concebido con intención polivalente: en lo funcional como objeto expositivo en sí mismo y como continente de eventos culturales, en lo visual como fundamento de la regeneración estética y, en relación con los dos aspectos anteriores, en lo simbólico como icono o emblema de un nuevo concepto de ciudad que gira en torno a una identidad cultural en relación con el cambio de uso que se hace del territorio. Una identidad que no parte tanto de un espontáneo sentir ciudadano, como de una educación política de la mirada promovida desde las instituciones con el propósito de construir nuevos relatos y de reorientar la memoria colectiva.

⁶¹ DÍAZ LÓPEZ, J., *Elementos ... opus cit.*, pp. 51-62.

⁶² CABALLERO, M., "Renzo Piano: El Centro Botín será lo opuesto a la monumentalidad", *El Cultural de El Mundo*, 20 junio 2012 [en línea] <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Renzo-Piano-El-Centro-Botin-sera-lo-opuesto-a-la-monumentalidad/3335> [consulta 10/12/2016].

⁶³ www.fundacionbotin.org/fundacion/fundacion-botin-sembrando-futuro.html; <http://www.centrobotin.org/web/> [consultas 05/10/16].

De ese modo, las nuevas arquitecturas y equipamientos culturales no solo suponen la renovación de la imagen urbana en el plano estético. La trascienden. Han sido concebidas como elementos que transmiten mensajes de regeneración, de modernización, de prosperidad y de promesa de futuro. Especialmente en las ciudades postindustriales, donde se convierten en iconos con capacidad para representar el conjunto de la ciudad e ilustran la mutación identitaria experimentada en el imaginario colectivo desde lo industrial a lo cultural.

Así, aunque el origen industrial perviva en los que pueden ser considerados ya “lugares de la memoria”, lugares cargados de significado que la voluntad ciudadana ha convertido en un elemento simbólico del patrimonio de la memoria de la comunidad⁶⁴, los cambios de identidad ciudadana resultan evidentes ante la conciencia de una necesidad apremiante de buscar soluciones de futuro. Y ello a pesar de la fuerte contestación que los nuevos equipamientos llegaron a generar originalmente en contextos afectados por una aguda crisis económica y la consiguiente conflictividad social, tal como ocurrió en Gijón con la instalación de la escultura *Elogio Horizonte*⁶⁵ y en Bilbao con las manifestaciones de rechazo al Museo Guggenheim por parte de algunos sectores del mundo de la cultura⁶⁶, o también ante la agresiva usurpación del espacio público por una entidad privada, caso del Centro Botín, que dio origen a la movilización de la Federación Cántabra de Asociaciones de Vecinos (FECAV) con la intención de promover una consulta popular para decidir una ubicación apropiada⁶⁷.

Esa necesidad de nuevos recursos terminó influyendo en la aceptación primero y la identificación después de la ciudadanía con el icono representativo de la ciudad renovada, en un proceso en el que han desempeñado un papel determinante como agentes impulsores de la nueva identidad cultural los organismos públicos a través de la organización de destacadas campañas publicitarias y de actividades divulgativas y culturales dirigidas a la ciudadanía⁶⁸.

Una situación distinta se aprecia en las ciudades que no han sufrido los efectos de la crisis industrial en la misma medida que las anteriores. En Santander y San Sebastián no se ha sentido la necesidad de un cambio funcional, ni se percibe una mutación identitaria, pero también en ellas está presente la búsqueda del cambio de imagen y las actuaciones constructivas y urbanísticas comentadas van siendo integradas en el imaginario ciudadano como enseñanzas de renovación estética y de modernización.

⁶⁴ P. Nora (*Op. cit.*, 2008, pp. 9-33).

⁶⁵ A.R./E.G., “Trabajadores de Confecciones convierten la inauguración del cerro en un escándalo”, *La Nueva España*, Oviedo, 10 junio 1990.

⁶⁶ SOUTO, I., “Jorge Oteiza se reconcilia también con el Guggenheim, al que llamó “fábrica de quesos”, Madrid, *ABC*, 11-3-98, p. 45; MUNOIA, P., *Oteiza. La vida como experimento*, Irún, Alberdania, 2006, pp. 253-254.

⁶⁷ <https://plataformadeba.wordpress.com/> [consulta 05/10/2016].

⁶⁸ Las actividades y campañas de promoción institucional orientadas a concienciar a la ciudadanía de los beneficios de los nuevos equipamientos culturales han sido intensas en todas las urbes de origen industrial. Se reseñan a modo de ejemplo las *Jornadas de Espacios de Creación Contemporánea* organizadas entre 2004 y 2010 en Centro Municipal de Arte y Exposiciones de Avilés (CE-MAE) y la publicación VV.AA. *La industria cultural. La cultura como factor de desarrollo económico local*, III Jornadas de Espacios de Creación Contemporánea, Avilés, 2007, así como las numerosas conferencias, cursos, debates y exposiciones organizados por la Fundación Municipal de Cultura de Gijón y celebrados en Centro de Cultura Antiguo Instituto y las campañas publicitarias promovidas por la Sociedad Mixta de Turismo.

El “Almanaque Gallego” como instrumento para la recreación de la costa gallega en la prensa de la emigración bonaerense

Juan M. MONTERROSO MONTERO

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN: El punto de partida de esta comunicación es la revista bonaerense El Almanaque Gallego, cuya publicación cubre el primer cuarto del siglo XX. Dicha revista, dirigida a la población emigrante de origen gallego que, desde el último cuarto del siglo XIX, se había trasladado a Argentina en busca de un mejor futuro, plantea un uso de la imagen como instrumento para la creación de una consciencia y una identidad regional dentro de esta comunidad. Para ello no sólo se servirán de imágenes fotográficas de alto interés patrimonial, sino que también se utilizarán referencias a creaciones artísticas, bien a través de sus autores, bien a través de las propias obras, como sinónimo de progreso.

PALABRAS CLAVE: Emigración; Patrimonio cultural; Galicia; Almanaque Gallego; iconografía urbana; paisaje cultural.

The “Galician Almanac” as an instrument for the recreation of the Galician coast in the press of the Buenos Aires emigration

ABSTRACT: The beginning of this paper is the Buenos Aires magazine El Almanaque Gallego, whose publication covers the first quarter of the 20th century. The magazine, aimed at the immigrant population of Galician origin which, since the last quarter of the 19th century, moved to Argentina in search of a better future, posed by an image as a tool for the creation of an awareness and a sense of regional identity within this community. This will not only serve photographic images of heritage interest, but it also references to artistic creations, either through its authors, will be used through the own works, as a synonym for progress.

KEY WORDS: Emigration; Heritage; Galicia; Almanaque Gallego; urban iconography; cultural landscape.

MAR DE GALICIA¹

Galicia es una tierra íntimamente vinculada con el mar. Su condición de *finis terrae*, como tierra de término, y la presencia de un *mare tenebrosum*, ignoto y desconocido, marcaron su identidad y buena parte del imaginario colectivo surgido en torno a ella. Se trata de una relación desigual en su desarrollo histórico ya que, si bien desde época muy temprana Galicia, debido a su posición geográfica, mantuvo numerosas y provechosas relaciones comerciales a través del mar, éstas no le permitieron convertirse en una verdadera talasocracia. Las rutas e intercambios marítimos gallegos se pueden rastrear desde los tiempos megalíticos; también se pueden contrastar con descripciones de puertos como Baiona –donde arribó la Pinta en marzo de 1493–, Pontevedra, Betanzos o Viveiro² durante las épocas medieval y moderna; y, por supuesto, se pueden entender como un contrapunto con la dominante hegemonía de un universo rural que, como el mar, es consustancial con la imagen de Galicia. Lo cierto es que tierra y mar, granito y agua, son junto con el manto vegetal que cubre su orografía y la atmósfera acuosa que envuelve sus formas, los elementos claves de su paisaje. Son los mismos aspectos que nos permiten reconocer en una vista panorámica, en una imagen o en una fotografía, toda una serie de valores que se asocian sin lugar a dudas con Galicia³.

Por este motivo nuestro interés se centrará en desentrañar aquellos valores que van asociados a la forma de mirar el paisaje marítimo gallego, porque la cuestión central reside en los significados que acompañan a nuestra mirada. La morfología territorial inherente a cualquier paisaje, para poder adquirir la dimensión de paisaje cultural⁴, precisa de una cobertura vivencial y cultural que se debe analizar, explicar y rastrear en sus orígenes, vividos y visivos⁵. Esas miradas son las que han conformado unas señas específicas de la identidad gallega, en las que todos nos reconocen como comunidad y, al mismo tiempo, todos nos reconocemos con tal. Ahora bien, esta diferenciación entre el modo en cómo nos ven y cómo nos vemos es fundamental, ya que en la segunda pregunta que planteamos se descubre algo esencial: una percepción selectiva propia de la comunidad que habita un territorio concreto en el que se quiere ver reflejada. Por lo tanto se trata de una percepción intelectual más que sensorial⁶.

Es en este punto en el que la mirada se carga de significado, de referencias y emociones. Se trata de un proceso de reconocimiento e identificación de unos valores comunes asociados a un proceso histórico-temporal que, ya se expliquen en términos de memoria colectiva, ya lo entendamos como memoria compartida⁷, precisa de una serie compleja de instrumentos a través de la que poder referenciarlos: costumbres, hábitos, tradiciones orales, textos escritos o imágenes⁸.

¹ Grupo de Investigación GI-USC-1907. Researcher Id: I-2972-2015. ORCID: 0000-0001-6452-8937.

Este trabajo está incluido dentro de los proyectos: Consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas (Redes de Investigación). CN2011/056. Proxecto estrutura consolidada da Xunta de Galicia. El patrimonio monástico y conventual gallego de la reforma de los Reyes Católicos a la Exclaustración. HAR2016-76097-P. Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia, subprograma estatal de generación del conocimiento.

² MOLINA, B. S. de, *Descripción del Reyno de Galicia, y de las cosas notables del Reyno: con las armas y blasones de los Linages de Galicia, de donde proceden señaladas Casas en Castilla*. Santiago de Compostela, Luis de Paz, 16--?, pp. 25-27.

³ Otero Pedrayo, al escribir sobre una estética del paisaje gallego, no duda en afirmar que el lenguaje de las formas artísticas está íntimamente ligado con el “genio del paisaje”, el mismo que justificaría que el románico y el barroco sean los “estilos de expresión” característicos de ese paisaje. OTERO PEDRAYO, R., *Cuía de Galicia*. Vigo, Galaxia, 1954, 3ª ed., p. 135.

⁴ El Plan Nacional de Paisaje Cultural, aprobado en la sesión del Consejo de Patrimonio Histórico celebrada en Madrid (Residencia de Estudiantes) el 4 de octubre de 2012, entiende que el paisaje cultural es “el resultado de la interacción en el tiempo de las personas y el medio natural, cuya expresión es un territorio percibido y valorado por sus cualidades culturales, producto de un proceso y soporte de la identidad de una comunidad”. *Plan Nacional de Paisaje Cultural*. Madrid, 2012, p. 22. [<http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/paisajes.html> (consulta: 9 de enero de 2016)].

⁵ ORTEGA CANTERO, N., *Estudios sobre la historia del paisaje español*. Madrid, Catarata, 2002, 1ª ed., p. 13.

⁶ CRUZ PÉREZ, L., ESPAÑOL ECHÁNIZ, I., *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Madrid, Ediciones Liteam, 2009, 1ª ed., p. 76.

⁷ BLOCH, M., *Historia e historiadores*. Madrid, Ediciones Akal, 1999, 1ª ed., pp. 223-232.

⁸ BRAUNSTEIN, N.A., *La memoria, la inventora*. México, Siglo XXI, 2008, 1ª ed., pp. 68-78.

A partir de ahora serán las imágenes, y los textos que las puedan explicar, las que nos servirán de soporte argumental para desvelar los diferentes valores que el paisaje marítimo adquirió en Galicia. En concreto, para una población gallega que, como en otros muchos aspectos, vio como el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX cambiaron su relación con el mar al convertirse en una comunidad que encontró en el traslado, en el cambio, en el movimiento, una alternativa a la crisis finisecular que había desarticulado la economía tradicional. Si bien ésta actuó como factor de expulsión, también es una pieza clave en la definición de la "galleguidad" por parte de teóricos galleguistas y nacionalistas de este momento. No podemos olvidar que más de un millón y medio de gallegos encontraron acomodo en tierras transoceánicas hasta el punto de que hoy en día se puede hablar de una Galicia interior, la correspondiente a aquellos que se quedaron, y una Galicia exterior, de la diáspora⁹. El mar, ya sea como frontera que separa dos orillas distantes, ya sea como nexo de comunicación a través del que se hicieron comunes las relaciones humanas y culturales entre las ciudades gallegas y las sudamericanas, es junto con sus costas y poblaciones, un soporte de esa galleguidad. Será la imagen, en especial la impresa, la que nos sirva como contraste de esa memoria emigrante.

A la imagen impresa se le ha reconocido, desde hace tiempo, su valor testimonial y documental. Se convirtió en el instrumento a través del que ilustrar la palabra abstracta, en el modo de materializar los hechos y datos que otros describían. Al mismo tiempo, la fotografía de prensa se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación al servicio de los más diversos intereses. Incluso en aquellos casos en los que, en apariencia, no se puede ver la relación ilustrativa entre el texto y la imagen, es posible vislumbrar una intención programática semejante a la de un editorial o un artículo¹⁰. Las citas textuales, extraídas de la prensa son una constante dentro de los estudios históricos, a través de ellas se puede articular el pensamiento o el ideario de cualquier colectivo o medio¹¹. Es mucho menos frecuente descubrir esa misma práctica, más allá de la mera ilustración o el contraste del "ayer y hoy", como fórmula a través de la que establecer un análisis cultural¹². Ocurre algo similar a lo que aconteció con el trabajo de los primeros reporteros fotógrafos cuya tarea consistía en hacer fotos aisladas para ilustrar una historia, habrá que esperar al fotoperiodismo para que una serie de fotografías, junto con un texto necesariamente breve, puedan contar esa misma historia¹³. Tal como lo ha explicado Belting "la fotografía es nuestra mirada cambiante al mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada"¹⁴.

Para poder ilustrar estas premisas iniciales y el impacto que ejercieron sobre nuestra forma de mirar ese amplio universo que constituye el mar y la costa que sus aguas acarician, nos serviremos del *Almanaque Gallego*, cuyos textos e imágenes forman parte de esa construcción de la galleguidad desde la emigración bonaerense¹⁵.

En el caso de Manuel Castro López, ese entusiasmo galleguista queda perfectamente contrastado en el momento en que, por delegación de José María Cao Luaces, se hace cargo de *El Eco de Galicia*. En su primer número, fechado el 7 de febrero de 1892, su fundador declara:

"Del amor puro y sacrosanto de la Patria ha surgido el pensamiento de fundar este semanario. *El Eco de Galicia* tan modesto en su factura de hoja impresa como grande en sus aspiraciones y noble en el deseo de los bienes que persigue [...] Galicia [...] he aquí la palabra que brota de

⁹ JUANA LÓPEZ, J. de, PRADA RODRÍGUEZ, J., "Historia e identidad en Galicia", en Juana, J. de, Prada, J., *Historia contemporánea e Galicia*. Madrid, Ariel, 2005, 1ª ed., pp. 27-28.

¹⁰ FREUND, G., *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 9ª ed., p. 96.

¹¹ PALACIO, C. de, *La prensa como fuente para la historia*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1ª ed., pp. 76-78.

¹² "Las imágenes solamente pueden legitimar una mirada que busque verse confirmada en ellas. La mirada, que nunca descansa y nunca se repite, ha transformado asimismo a las imágenes, en los casos en los que se exigía de las imágenes, una representación objetiva del mundo tal cual es. Como es sabido, la realidad es el resultado de una construcción que nosotros mismos realizamos". BELTING, H., *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007, 1ª ed., p. 281.

¹³ FREUND, G., *La fotografía como documento...*, p. 99.

¹⁴ BELTING, H., *Antropología de la imagen...*, p. 266.

¹⁵ Un anticipo de este trabajo fue presentado en el XXI Congreso del CEHA de Santander. Septiembre de 2017.

nuestros labios resumiendo los ideales más puros y deliciosos del alma. Galicia es nuestro lema y teniendo por divisa el sacrosanto nombre fuente de todas nuestras energías. ¡Vive Dios que no trepidamos en desplegar la bandera! [...] No debemos renegar jamás del nombre glorioso que simboliza el pabellón ibero, pero si estamos dispuestos a sostener que si hubo algún pueblo en la tierra con derecho a ser regionalista, a romper la centralización política y administrativa del Estado, ese pueblo ha sido el gallego [...]. Es tiempo ya de que cesen de una vez para siempre las estúpidas preocupaciones de cierta clase de pueblo que aún no llegó, en su pedantesca ignorancia, a conocer lo que valen los hijos de la antigua Suevia, lo que vale Galicia debido a su propio, a su solo esfuerzo..."¹⁶.

En segundo lugar, el sentimiento de Galicia como patria, en particular como pequeña patria, es constante. Se repetirá en multitud de autores y artículos, hasta adquirir una clara connotación afectiva, aquella que permite hablar de "matria", tal como lo explica Ambrosio Gil Gómez:

"La Patria es también nuestra madre, porque en ella, la que nos llevó en su seno, nos dió á luz; porque, antes que nuestra misma madre, nos besó la brisa de su suelo; porque ese suelo proporcionole la sávia con que nos había de dar vida; porque sin patria no hay madre... [...] Galicia, madre bella y amante, llora la ingratitud de muchos de sus hijos [...] Si algún día pudiera contarme en el número de esos que se hacen dignos de mi Galicia, me consideraría dichoso y recompensado con creces de los dolores que su ausencia me produce"¹⁷.

En tercer lugar, bajo esa relación matriarcal de Galicia con sus hijos desplazados a orillas del Plata, desperdigados por la emigración en tierras americanas, existe la profunda convicción de que el camino para construir una "patria grande" a partir de esa "patria chica" –acepciones que tendrán diferentes significados en manos de distintos autores– pasa por la fe en el Progreso, tal como lo explica Francisco Rodríguez del Busto en el anuario:

"¡Despierta, virgen! Pon el martillo en el brazo musculoso de tus hijos; abandona la ingénita modestia y la dulce melancolía que te consumen; haz respetar tus derechos y no te intimides ante los fuertes, que los fuertes también tienen miedo; abre tus puertas al comercio universal; horada tus montañas y penetra en tu seno; aplasta el cacicazgo que, cual planta parasitaria, chupa tu sangre; responde con altivez á las imposiciones de los que no tienen derecho á mandarte y menos a consumir tu vida; desata la lengua de tus oradores, levanta una tribuna en cada plaza para que hablen tus economistas y tus demócratas y enseñen á las gentes la vida del siglo y digan á los usureros que encierran el oro en el fondo de sus cofres, cuando hay miseria por falta de trabajo, que es cobardía y es delito de lesa humanidad vivir para sí mismos..."¹⁸.

Por último, en cuarto lugar, no se puede olvidar ese sentido de dulce melancolía –"morriña"– que impregna las palabras y la mirada de todos estos intelectuales, tal como pone de manifiesto Ángel Anido, como expresión de la ausencia y la distancia:

"Allí quedaba la patria; aquel pedazo de tierra que tantos recuerdos evoca y que tantas ansias ocasiona al vernos alejados de ella y más cuando se hizo acreedora al cariño y á la veneración de sus hijos.

¹⁶ CAO LUACES, J.Mª., "Editorial", en *El Eco de Galicia*. 7 de febrero. (Cit. por BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R. (2008). "Manuel Castro López, un intelectual e un emigrante da utopía", en *Almanaque Gallego por Manuel Castro López*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2008, 1ª ed., p. 21.

¹⁷ GIZ GÓMEZ, A., "Tristeza y anhelos", en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 119).

¹⁸ GIZ GÓMEZ, A., "Recordando á Galicia", en *Almanaque Gallego para el año 1900. Año III. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 277).

Y al hablar de la patria, salta á la mente, como primer pensamiento, el recuerdo de la región. Por más que pretendamos ocultarlo ó disimularlo ésta es la realidad. Reconocemos la conveniencia de declararnos hijos de una patria grande, especialmente cuando nos hallamos entre extraños, pero el corazón nos vende; el primer impulso es la patria pequeña¹⁹.

Este ideario se materializó en una publicación que bajo la apariencia de un formato anárquico, tanto en la organización de las secciones y los artículos como en la ubicación de las imágenes, consiguió cohesionar a toda la comunidad gallega en Argentina, tal como demuestra el creciente número de propaganda y publicidad que incluía al principio y al final de cada número. Según Barreiro Fernández son varios los motivos de ese éxito que, en nuestro caso, reduciremos a dos:

Mantener un ideario político e ideológico sin llegar a la confrontación gracias a la renuncia al expresar el regionalismo como una formulación política y optar por una solución práctica y útil en la que se buscaba la descentralización, al tiempo que se apostaba por Galicia en su cultura, su tradición, en definitiva, su identidad.

La pluralidad ideológica que se podía leer en sus páginas como reflejo de las diferentes formas de sentir Galicia, también se pone de manifiesto en la forma en la que se integran dibujos, grabados y fotografías en sus páginas. De nuevo de forma anárquica, sin un aparente sentido programático pero, a su vez, con una claridad conceptual y práctica semejante a su línea editorial²⁰.

La pregunta inicial que cabría plantearse es ¿sí es posible rastrear ese mismo ideario recogido en los textos en las imágenes que ilustraban el Almanaque? Una vez resuelta esta cuestión no cabe la menor duda de que es factible reflexionar sobre la impronta que estas imágenes han dejado en el modo de entender la relación del mar y la plástica gallega²¹. Para poder llegar a una solución satisfactoria lo más oportuno es buscar en algunas imágenes convenientemente seleccionadas esa dimensión regionalista, al mismo tiempo, que se puede constatar que dicho discurso se adaptaba perfectamente a las necesidades de unos lectores que, teniendo sus raíces y recuerdos hundidos en tierras gallegas, habían emprendido una nueva existencia a orillas del río de la Plata²².

La primera de estas imágenes, aunque tardía, fue realizada por José Seijo Rubio para el *Almanaque Gallego* de 1917.²³ Se trata de un tríptico que tiene como tema central la mujer gallega y que, tal como reza el pie de foto, fue presentado en la Exposición de Arte Decorativo de Madrid de 1916. Al margen de esa pequeña exaltación del genio creativo gallego a través del éxito de uno de nuestros artistas en la capital, la imagen se puede definir como un tríptico estacional que comienza en la primavera –"VER"– y termina en el invierno –"HIEMS"–, donde la protagonista es la mujer y su papel como parte activa de las tareas del campo, desde la siembra a la recolección. El paisaje, manteniendo las tipificaciones iconográficas tradicionales, pasa de

¹⁹ ANIDO, A., "La Despedida", en *Almanaque Gallego para el año 1898. Año I. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 53).

²⁰ BARREIRO FERNÁNDEZ, J.R., "Manuel Castro López...", p. 31.

²¹ Caro Baroja había insistido en que la fotografía, dentro del contexto socio-cultural que la producía, era un vivo reflejo del grupo, del mismo modo que "el ojo, órgano fundamental de percepción en el hombre...", se carga de notas según el ámbito social en que vive su poseedor y según la cultura que tiene la sociedad en la que ha nacido... es un órgano con significado social o colectivo". CARO BAROJA, J., *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas*. Barcelona, Tusquets Editores, 1990, 1ª ed., p. 18.

Para las relaciones con la etnografía y la antropología cfr.: ORTIZ GARCÍA, C., *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid, CSIC, 2005, 1ª ed., pp. 161-167-; CALVO i CALVO, LL., *Catàleg de materials pràctics de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya*. Barcelona, CSIC "Institució Milà i Fontanals", 1994, 1ª ed., pp. 409-473.

²² Durante el pasado año 2016 se han presentado dos estudios complementarios en los que, teniendo como fuente el *Almanaque de Galicia*, se abordan estas cuestiones: MONTERROSO MONTERO, J.M., "La construcción de la memoria. La imagen como recurso identitario", en *La formación artística. Creadores-historiadores-espectadores. XXI Congreso del CEHA*. Santander, Universidad de Cantabria, 2016 (en prensa); MONTERROSO MONTERO, J.M., "Stampato nella memoria. Fotografia, paesaggio e giornale, strumenti per la costruzione dell'identità di una comunità di emigranti", en BERRINO, A., BUCCARO, A. (dir.) *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e novi Media per l'Immagine del Paesaggio. Costruzione, descrizione, identità storica*. Nápoles, CIRICE, 2016, s.p.

²³ *Almanaque Gallego para el año 1917*, p. 25. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 3539).

árboles en flor y vegetación florida a árboles desnudos, agitados por el viento; bueyes con arados, carros de vacas, gallinas, alpendres o una humilde casa de fondo. El marco, por su parte, también se mantiene dentro de la tradición de adaptar las formas clásicas a contenidos específicos; de ese modo, las guirnaldas que separan las tres escenas y las sartas de frutos que coronan sus ángulos superiores, se componen de piñas, acículas o pinocha y mazorcas de maíz. Esa presencia de la mujer como protagonista de la escena, si bien se puede explicar por ese carácter matriarcal de la sociedad gallega, también se puede explicar cómo ausencia, ya que cabría la posibilidad de plantearse ¿dónde se encuentran los hombres en este tríptico de Galicia?²⁴

La explicación puede ser múltiple pero, con toda seguridad, entre las respuestas dadas tienen que figurar tres palabras: emigración, mar y progreso. Las dos primeras están íntimamente ligadas y ambas construyen la imagen de Galicia de la que nace el sentimiento regionalista. La tercera palabra es un deseo, es la razón y justificación de las dos anteriores y el fundamento de ese regionalismo que ambiciona para su tierra un futuro próspero en todos los sentidos²⁵.



Figura 1. Tríptico de Galicia. José Seijo Rubio. Alegoría de América y Galicia. Vicente Díaz y González.

De nuevo la expresión visual de este ideario, ahora expresamente vinculado con la emigración a América, desarrollado en clave alegórica, lo encontramos en una de las reproducciones del *Almanaque*; se trata del cuadro de Vicente Díaz y González²⁶, publicado en 1904²⁷. En este óleo podemos contemplar como las

²⁴ Sobre José Seijo Rubio, véase: CERVINO LAGO, J., "Seijo Rubio", en PULIDO NOVOA, A., *O Rexionalismo*. Vigo, Nova Galicia Edicións, 1999, 1ª ed., pp. 374,413; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J., *El pintor don José Seijo Rubio*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001 (tesis de licenciatura); GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J., *O pintor Seijo Rubio*. A Coruña, Asociación de Entidades Culturais e Deportivas de Galicia, 2009, 1ª ed.

²⁵ El progreso se convierte en una bandera necesaria para el regionalismo que, si bien hundía sus raíces en las señas de identidad históricas, en la tradición y en las costumbres, también entendía que los cambios políticos sólo se podrían producir si iban asociados a profundos cambios económicos, sociales y culturales. La reforma y transformación de Galicia se concebía como un proceso complejo y múltiple, cuyo recorrido debía discurrir a través de la senda del perfeccionamiento continuo. Desde la perspectiva de las comunidades gallegas argentinas, en especial de las élites intelectuales el regionalismo liberal estaba vinculado con la idea de impulsar Galicia lejos de su "postración histórica" a través del progreso y, en especial, gracias al esfuerzo de las colectividades de emigrantes. El camino para poder llevar a cabo este ideario reformista pasaba por una formación moral, material y cultural del ciudadano gallego emigrado, apoyada en la idea de la superación de las diferencias de clases que lo había forzado a la emigración, dirigida contra el caciquismo y el funcionamiento de las instituciones públicas españolas. NÚÑEZ SEIXAS, X.M., *Las patrias ausentes: Estudios sobre historia y memoria de las migraciones ibéricas (1830-1960)*. Oviedo, Geneuve Ediciones, 2014, 1ª ed., p. 414.

²⁶ Sobre Vicente Díaz González véase: AREVALO, J. de, "El pintor Vicente Díaz González" en *Galicia*, 2, 17 (1 de abril de 1907) pp. 6-7; LEYRA DOMÍNGUEZ, J., BARCÓN, C., *Pintura ferrolana*. Ferrol, Sociedad Artística Ferrolana, SAF, 1987, 1ª ed.; CENDÁN, S., *A Colección: Sotomayor, Máximo Ramos, Bello Piñeiro, Vicente Díaz y González*. Ferrol, Concello de Ferrol, Cultura, 2000, 1ª ed.; VIGO LAGO, J., *Vicente Díaz González (1869-1941)*. Ferrol, Concello de Valdoviño, 2014, 1ª ed.

²⁷ *Almanaque Gallego para el año 1917*, p. 7. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 841).

alegorías de América y Galicia avanzan con paso firme abrazadas a la alegoría de España. Si la primera de ellas se representa como sería tradicional, de acuerdo con las propuestas iconológicas de Ripa, la correspondiente a la antigua metrópoli, aparece como una matrona cubierta por una túnica clásica, cáligas en los pies, corona de laurel en la cabeza y una espada a la cintura. Por su parte la alegoría de Galicia es una mujer vestida con el traje regional que avanza descalza mientras en su mano izquierda muestra una rueda de engranaje, como símbolo del progreso que debería venir de la mano de ese abrazo entre España y América, al que ahora se incorporaba Galicia²⁸.

De nuevo la razón de ser de esta imagen dentro de este estudio se corresponde más directamente con la ausencia que con la presencia del objeto central del mismo. Que no aparezca el mar no quiere decir que no esté presente, este triple hermanamiento simbólico no podría ser efectivo si no estuviese por medio el océano Atlántico que baña las dos orillas: América y España, América y Galicia.

Ahora bien el mar está presente en el *Almanaque* en múltiples ocasiones; siempre como parte consustancial de la identidad de la tierra gallega, como evocación sentimental de aquellos lugares que se han quedado atrás, como parte de un paisaje habitado y, también, por qué no, de un nuevo progreso y avance. Una suerte de tránsito de lo rural a lo urbano a través de nuevos modos de ocupar, vivir y habitar la costa y su relación con el mar.

Antes de proceder a explicar e ilustrar cada uno de estos enfoques, cabe la posibilidad de mostrar como el mar ocupa un lugar central, ahora a través de su presencia efectiva, dentro del imaginario construido por el *Almanaque Gallego* para unos lectores que se encontraban muy lejos de su tierra de origen. Se tomarán ahora como referencia las portadas de cuatro de los números publicados por el *Almanaque*. Aunque no se ha comentado, las portadas de cada uno de esos números recibían una atención particular dentro de su edición. Ilustradas por regla general a color, eran trabajos encargados a reconocidos artistas gallegos que buscaban resumir en una sola imagen, directa, clara y precisa, todo o una parte de ese ideario regionalista. Para nuestros intereses son válidas las correspondientes a 1903, 1905, 1912 y 1918²⁹. Quizás se podrían utilizar otras, ya que todas ellas responden de un modo u otro al ideario regionalista de la publicación. Las seleccionadas tienen como característica principal el protagonismo que ha adquirido el mar en su diseño.

En 1903 es el pintor pontevedrés, afincado en Buenos Aires, José Bouchet Blanco³⁰, el que nos presenta una marina en la que, tras la bandera blanca con la cruz roja de Santiago, la misma que remata su asta y es desplegada por un petrel, se pueden vislumbrar tres embarcaciones, dos vapores de los que apenas se distingue la humareda de sus chimeneas y una goleta con todo su velamen desplegado. Indudablemente la imagen apela a esa conexión directa entre el mar como medio a través del cual llegaron a tierras americanas muchos de los lectores de la publicación³¹.



Figura 2. Portada de 1903.

²⁸ La presencia del engranaje u otros símbolos asociados con el progreso industrial forman parte del imaginario del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Un ejemplo ilustrativo es su presencia simbólica en el caso de los emblemas e insignias de las Reales Sociedades de Amigos del País. MONTEROSO MONTERO, J.M., "Societate Clarior. Emblemática, Alegoría e Mitoloxía nos selos das Reais Sociedades Económicas de Amigos do País", en FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E., FOLGAR DE LA CALLE, M.C. (dir.), *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela: 1784-2006*. Santiago de Compostela, Fundación Caixagalicia, 2006, 1ª ed., pp. 35-47.

²⁹ El estudio iconográfico de las portadas es un instrumento fundamental a la hora de poder vislumbrar de forma sintética y efectiva la intención última del editor de un texto.

³⁰ FERNÁNDEZ GARCÍA, A.Mª., *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires. 1880-1930*. Oviedo, Universidad de Oviedo, Universidad de Buenos Aires, 1997, 1ª ed., pp. 230-231.

³¹ *Almanaque Gallego para el año 1903, portada. (Almanaque Gallego por Manuel Castro López..., p. 669).*

Por su parte, la portada que encabeza el número de 1905³² no presenta ninguna firma que permita identificar su autoría. Con una ejecución más sencilla y una composición excesivamente simétrica, es una exaltación de Galicia y de todo aquello que la podría significar. Una mujer vestida con la indumentaria regional sostiene en su mano dos de los símbolos fundamentales de Galicia: la hoz y el remo, la tierra y el mar. A sus pies un busto escultórico, y una paleta de pintor acompañan a un tintero con su pluma, un ancla y un engranaje –similar al que comentamos en las páginas anteriores–. Evidentemente se trata de las artes que permitirán el desarrollo de la región y la harán avanzar. Lo mismo se puede decir del campo florido, del hórreo o de las embarcaciones varadas en la playa o que se recortan en el horizonte.

Si en los dos casos presentados el mar tiene un valor simbólico, vinculado con la actividad económica y la razón de ser de Galicia, en la que realiza Vicente Díaz y González en 1912³³ se introduce el mar como ese espacio de separación y desarraigo que sufre el emigrante. Sobre la cubierta de un barco, en un primer plano que fluye en profundidad, se puede ver a un joven gaitero que, con sus ropas gastadas, sentado sobre un fardo anudado y con un pequeño hatillo a su lado, contempla acodado en la baranda de la borda la tierra que deja atrás. No podemos ver su rostro, del mismo modo que no podemos contemplar la cara de las dos muchachas que en el fondo de la escena conversan con un marinero, sin embargo podemos intuir por el pañuelo que sostiene en su mano izquierda, que es la melancolía y tristeza lo que está dominando su carácter.

Del mismo autor, ahora en la portada del *Almanaque* de 1918, firmada en El Ferrol³⁴, es la escena de una playa en la que, de un modo un tanto caprichoso, conviven un pescador que avanza desde el fondo con su caña al hombro, un grupo de damas acompañadas una niña y un perro –por sus ropas y la sombrilla que portan podemos entender que se trata de bañistas– y una serie de cuatro acorazados que perfectamente alineados, se recortan en el horizonte. La parte superior de la portada, donde se encuentra su encabezamiento, muestra una puesta del sol con un mar en calma en el que perezosamente navegan tres goletas con el trapo de su velamen recogido.

Como se ha podido comprobar en estas portadas, el mar es una parte consustancial de Galicia. En todas ellas se le ha dotado de un protagonismo que trasciende lo meramente figurativo para cargarse de un valor significativo. De ahí que sea perfectamente factible plantear cuáles son las diferentes miradas que sobre el mar y su costa se han reunido en esta revista bonaerense. Todas ellas pueden servir de pauta general para cualquier publicación de la época puesto que, tanto su significado como el ideario al que responden, fue asumido por la mayoría de las



Figura 3. Portada de 1905.

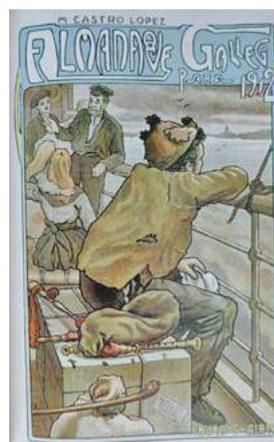


Figura 4. Portada de 1912.



Figura 5. Portada de 1918.

³² *Almanaque Gallego para el año 1905*, portada. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 997).

³³ *Almanaque Gallego para el año 1912*, portada. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 2459).

³⁴ *Almanaque Gallego para el año 1918*, portada. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 3707).

revistas del momento. Los conceptos de morriña³⁵, "matria"³⁶, progreso³⁷ e identidad³⁸ subyacen en todas las imágenes que vamos a presentar.

Por tanto se podría hablar de una mirada a la costa que, en sí misma, reúne dos categorías diferentes: la costa deshabitada y la costa habitada. Ésta a su vez nos permite un desdoble entre una visión lejana y una visión cercana, permanentemente recalificada. Por otra parte aparece la playa como motivo central. También en este caso se podría hablar de dos subgrupos bien diferenciados: el trabajo y el ocio. Por último es inevitable incluir un último tema que sería el de la despedida, elemento central de cualquier experiencia migratoria.

LA COSTA DES-HABITADA

Este epígrafe, al menos en uno de sus factores, fue acuñado en la exposición temporal *A mares...*, organizada en el Museo do Mar de Galicia³⁹. En ella se planteaba que uno de los primeros temas iconográficos presentes dentro de la plástica –la gallega no es una excepción– es la marina, un cuadro en el que se representa o pinta el mar. La existencia de este encuadre, como se puede imaginar, condicionará profundamente el punto de vista del fotógrafo que, ya utilice un "cliché de marina decimonónica"⁴⁰, ya se adapte a una plasmación de la "vista pintoresca"⁴¹, repetirá los modelos codificados con antelación.

Ahora bien, a ese proceso de codificación se le debería añadir un componente cultural que, si bien tiene como punto de partida la pintura romántica del siglo XIX y la valoración de la naturaleza como fuerza creadora y destructora por encima de la capacidad humana, en el caso de la costa gallega adquiere el valor de una seña de identidad propia. Ya se trate de esa visión frontal o panorámica, son abundantes las fotografías de un mar embravecido, cuyas olas rompen contra las rocas y los acantilados, dándole forma y modelándolos. Imágenes como las recogidas sobre Estaca de Bares⁴² o el Orzán⁴³, tienen en común la captación de un instante, de la fuerza transformadora del mar sobre el litoral. Una costa que se nos presenta, tal como lo captaron Bello Piñeiro o Castelao⁴⁴, totalmente deshabitada, sin otra huella en el paisaje que la dejada por la naturaleza⁴⁵.

³⁵ "Allí quedaba la patria; aquel pedazo de tierra que tantos recuerdos evoca y que tantas ansias ocasiona al vernos alejados de ella y más cuando se hizo acreedora al cariño y á la veneración de sus hijos. Y al hablar de la patria, salta á la mente, como primer pensamiento, el recuerdo de la región ...". ANIDO, A., "La Despedida", en *Almanaque Gallego para el año 1898*. p. 15. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...* p. 53).

³⁶ "La Patria es también nuestra madre, porque en ella, la que nos llevó en su seno, nos dió á luz; porque, antes que nuestra misma madre, nos besó la brisa de su suelo; porque ese suelo proporcionole la sávia con que nos había de dar vida; porque sin patria no hay madre...". GIZ GÓMEZ, A. (1898). "Tristezas y anhelos", en *Almanaque Gallego para el año 1898*. p. 81. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 119).

³⁷ "Pon el martillo en el brazo musculoso de tus hijos; abandona la ingénita modestia y la dulce melancolía que te consumen; haz respetar tus derechos y no te intimides ante los fuertes, que los fuertes también tienen miedo; abre tus puertas al comercio universal; horada tus montañas y penetra en tu seno...". FERNÁNDEZ DEL BUSTO, Fr., "Á mi madre Galicia", en *Almanaque Gallego para el año 1900*. p. 31. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 277).

³⁸ "La jota (baile) es la alegría de mi patria grande: la jota (letra) es la desgracia de mi patria chica". BASA, L., "Divagando", en *Almanaque Gallego para el año 1902*. p. 56. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 558).

³⁹ Esta exposición se celebró entre el 30 de julio y el 19 de octubre de 2003 en el Museo do Mar de Galicia de Vigo. Fue su comisario José M. López Vázquez.

⁴⁰ En éste el mar se representa perpendicular a nosotros, de un modo frontal. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., "El mar en el arte gallego", en *A mares. O espello do mar en el arte gallego de los siglos XIX y XX*. A Coruña, Museo del Mar de Galicia, 2003, 1ª ed., p. 18.

⁴¹ Abarca una amplia panorámica de la costa. LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., "El mar en el arte...", p. 18.

⁴² *Almanaque Gallego para el año 1909*, p. 124. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 1932).

⁴³ *Almanaque Gallego para el año 1907*, p. 35. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 1411).

⁴⁴ Cfr. Castelao, *A ría*. Ca. 1922-1929. Museo de Pontevedra; Felipe Bello Piñeiro, *Costa de Morás*. Ca. 1919-1921. Colección particular.

⁴⁵ Otero Pedrayo lo explicó perfectamente cuando escribió que "el mar lucha en los arcos del litoral bravo, esculpiendo relieves de expresivo titanismo y en los senos de las costas de rías -Mariñas, Rías Bajas- alcanza la perfecta y admirable belleza de la armonía lograda en la combinación de las formas de mar y tierra". OTERO PEDRAYO, R., *Guía de Galicia...*, p. 135.



Figura 6. Fotografía del Orzán y *Costa de Morás*. Felipe Bello Piñeiro.

Incluso cuando el motivo es el resultado del ingenio humano, como ocurre con los faros construidos al filo de inmensos acantilados, tal es el caso de la fotografía de Cabo Vilán o Villano⁴⁶, se repite ese mismo encuadre romántico en el que la naturaleza se impone sobre el ser humano y sus obras, despojando ésta de su presencia⁴⁷. Poca diferencia hay entre la visión de la fotografía del *Almanaque* y la *Marina con la Torre de Hércules* de Juan Martínez Abades en 1885⁴⁸.



Figura 7. Fotografía de Cabo Vilán y *Marina con la Torre de Hércules*. Juan Martínez Abades.

Esta imagen de la costa deshabitada, sin embargo, convive con otra de un paisaje litoral transformado por la acción antrópica. Imágenes como las de Vilagarcía, Marín, Vigo u Ortigueira⁴⁹ nos muestran como ese mismo litoral ha sido ocupado por pequeñas villas que ajustan su improvisada organización urbana a la orografía de pequeños montes y amplias radas. Evidentemente en estas fotografías hay un claro sentido descriptivo que, para nuestros intereses, se debe cifrar en dos circunstancias: por una parte la posición desde la que se toma la imagen y el valor que estas imágenes tienen para aquellos que las contemplaban desde la distancia. En el primer caso, como se comentará más adelante, el punto de vista es sumamente importante ya que su intención es descriptiva y evocadora; se pretende mostrar una visión general de un enclave determinado. Ese sentido descriptivo está íntimamente ligado con el significado que le atribuye el potencial espectador, ya que apela al recuerdo conservado en la memoria del lugar que ha abandonado⁵⁰.

⁴⁶ *Almanaque Gallego para el año 1912*, p. 78. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 2556).

⁴⁷ “Los penedos de Traba o de Nante, vivamente esculpidos en formas dentadas que a lo lejos parece perfiles alpestres y de cerca sorprenden por lo agudo y liso de su modelado, dominan la costa desde la Isoa de Laxe al cabo Vilán, litoral desplegado en alta y dura fachada de desnudas formas de amplio radio y basamento excavado por el mar con escasa iniciaciones de playas e islillas como ... el Vilán, de célebre faro en el comienzo de la inflexión de la bahía de Muxía y Camariñas”. OTERO PEDRAYO, R., *Guía de Galicia...*, p. 39.

⁴⁸ Juan Martínez Abades, *Marina con la Torre de Hércules*. Ca. 1885. Anticuario El Galeón de Manila.

⁴⁹ *Almanaque Gallego para el año 1903*, p. 117. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 787); 1904, p. 34 (p. 869); 1905, p. 78, 110 (p. 1079, 1111).

⁵⁰ HUGUET, M., “La memoria visual de la historia reciente”, en CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla*. Madrid, Akal, 2002, pp. 12-14; GARCÍA ALCÁZAR, S., “La consolidación de la fotografía en la prensa de La Mancha: la Revista Ilustrada *Vida Manchega*”, en ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. et al., *Fotografía y memoria. I encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, 1ª ed., pp. 92-96.



Figura 8. Vista de Marín.



Figura 9. Vista de Ortigueira.

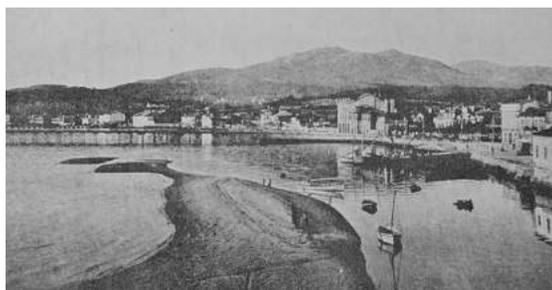


Figura 10. Vista de Vilagarcía.

Desde un punto de vista plástico este tipo de encuadre aparece frecuentemente representado en obras como la de *Combarro*, de Virxilio Blanco⁵¹, *O Barqueiro* de Juan Francisco Pérez Martínez⁵² o la *Ría de Vigo* de Manuel Colmeiro⁵³ o *A Guarda*, de Xavier Pousa⁵⁴. No se trata de plantear una relación causa efecto, más bien sería al contrario. Sólo nos sirve para constatar que la fotografía sirvió para consolidar un modo de mirar que, a su vez, había copiado de la pintura⁵⁵.

Esta visión distante se debe completar con la más cercana, aquella en la que el motivo son paisajes urbanos poblados. La atención del objetivo pasa de la vista general al detalle, de la naturaleza al puerto, a la calle, a las faenas cotidianas. Se trata de testimonios que mantienen su vinculación con los encuadres plásticos, en los que es evidente la actitud de pose de sus protagonistas. Éstos, con una pretendida pero falsa naturalidad, detienen sus quehaceres para presentarse ante la cámara, a la que miran directamente. Aunque se pudiera pensar lo contrario, se trata de fotografías con un sentido igualmente descriptivo, en las que ha disminuido la capacidad evocadora en beneficio de ciertos valores ilustrativos, ya se trate de simples referencias al tipo de actividades que se estarían realizando, ya se pretenda mostrar los cambios y avances que el progreso ha traído consigo.

Son muchos los ejemplos que se podrían traer a colación en este caso. Baste como muestra de éstos, las imágenes de la *Calle de*

los Nodales en Pontevedra, donde un grupo de mujeres, acompañadas de algunos niños y varones, se afanan en la tarea de lañar la sardina⁵⁶. Los signos de manipulación intencionada de la imagen son evidentes; la distancia que el fotógrafo deja entre el centro de la imagen y su punto de vista, la disposición dinámica de los grupos y, como es lógico, la actitud de todos los protagonistas, que han interrumpido lo que estaban haciendo para mirar directamente al indiscreto observador, nos invitan a pensar en una composición preparada previamente. Es ese efecto, un tanto pintoresco, el que nos debe recordar planteamientos similares

⁵¹ Óleo sobre cartón. Ca. 1930. Colección familia Novás Viñas.

⁵² Óleo sobre lienzo. Ca. 1962. Colección de Arte da Deputación Provincial da Coruña.

⁵³ Óleo sobre lienzo. Colección Particular.

⁵⁴ Óleo sobre lienzo. Colección Caixanova.

⁵⁵ SOUGEZ, M.-L., *Historia de la fotografía*. Cátedra, Cuadernos de Arte, Madrid, 1994, 5ª ed., p. 250.

⁵⁶ *Almanaque Gallego para el año 1911*, p. 135. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 2383).



Figura 11. Escena popular. Carlos Sobrino.

en pintores de finales del siglo XIX y principios del XX como Carlos Lezcano Fernández o Francisco Pradilla Ortiz, cuando pintan sus escenas del Berbés⁵⁷, o la *Composición marinera* de Carlos Sobrino, una acuarela tardía (1965/1970) en la que el pintor pontevedrés parece que intentó resumir en una sola imagen todos los tópicos de la actividad de una villa pesquera⁵⁸.

Algo similar ocurre con fotografías como la correspondiente al Berbés o el Muelle de A Coruña⁵⁹, donde se percibe un claro interés



Figura 12. Fotografía de la Calle de Nodales (Pontevedra).

por subrayar el carácter urbano o industrial del lugar. No es difícil vislumbrar la idea de progreso y avance que pretenden transmitir. Se trata de composiciones muy similares a las que Julio Prieto Nespereira recoge en su tríptico, donde la parte central tiene una vista del Berbés⁶⁰ o la que, en torno a 1928, también nos da Carlos Maside en su cartel de la ciudad⁶¹.

Ahora bien, si aceptamos que los primeros ejemplos que hemos citado encajan perfectamente en lo que Walter Evans definió como una “mirada distante” ya que se representa la realidad sin aparente manipulación emotiva por parte del fotógrafo –otra cuestión diferente es la interpretación que como espectadores le podamos dar a esa toma–⁶²; en el caso de aquellos ejemplos en los que se produce una cercanía al

⁵⁷ Lezcano realizó un óleo sobre lienzo titulado *Berbés* en 1899; por su parte, en 1900, Pradilla pintó una escena similar. Ambas obras se encuentran en la Colección del Consorcio Zona Franca de Vigo.

⁵⁸ Esta acuarela sobre papel pertenece a la Colección de M^a. Mercedes y M^a del Carmen Sobrino García.

⁵⁹ *Almanaque Gallego para el año 1904*, p. 43. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 877); 1905, p. 81 (p. 1081).

⁶⁰ *Vigo*. 1926. Tinta sobre papel. Museo Municipal “Quiñones de León”

⁶¹ *Vigo*. Ca. 1928. Tinta sobre papel. Museo Provincial de Pontevedra.

⁶² FERNÁNDEZ VALDERRAMA APARICIO, L., *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2004, 1^a ed., p. 84.

motivo podríamos hablar de una mirada "in-distante", puesto que se ha excluido intencionadamente la lejanía pero, sin embargo, la aproximación al motivo fotografiado no supone la existencia de una cercanía con el mismo⁶³.

EN LA PLAYA

El otro motivo que hemos elegido para su análisis es la playa. En ella, como parte de esa costa habitada de la que hemos hablado en el epígrafe anterior, ocurren muchas cosas con múltiples protagonistas. Si hubiera que sistematizarlo de algún modo la opción más oportuna sería la que en su momento presentó López Vázquez: la playa como espacio destinado al trabajo y los oficios; y la playa como espacio de disfrute⁶⁴. De nuevo se trata de un espacio en el que tienen cabida buena parte de los principios básicos del ideario regionalista: morriña, progreso e identidad.

En el primer apartado la fotografía no se pudo sustraer, de nuevo, de la influencia de la pintura que, con el progresivo dominio del naturalismo, había introducido y popularizado los temas de tipos y de costumbres, lo cuales se convirtieron en fundamentales como seña de identidad al suponer la caracterización de la "raza", como parte de ese empeño por diferenciar al pueblo gallego⁶⁵. En este contexto, si bien son muy abundantes las marinas con embarcaciones varadas en la arena o grupos que se afanan en las más diversas tareas –secaderos de pescado, atado de redes o arrastre de embarcaciones–, quizás tenga mayor interés la presencia de la mujer en dos actividades diferentes: la de las *peixeiras* y la de las mariscadoras. Si fuera posible hacer una diferenciación clara, las primeras serían mujeres que ofrecen su mercancía y, por tanto, aparecen solas, acompañadas de una cesta en la mano o en la cabeza, o en grupo conversando en la orilla o en el muelle.

Un buen ejemplo de estos encuadres serían las fotografías recogidas en los *Almanaques* de 1901 y 1905. En este último se nos muestra a tres muchachas que, en una composición perfectamente cuidada, con un telón de fondo pintado, sobre una plataforma escalonada, tres muchachas posan mirando a la cámara, al tiempo que sostienen sobre sus cabezas o en la cadera una cesta⁶⁶. Es evidente que se trata de una fotografía de estudio que, incluso, se llega a dramatizar tal como ocurre en *La espina*⁶⁷. Son ahora dos las muchachas que aparecen en la escena; una de ellas se inclina sobre el pie de su compañera que, sentada, con la pierna derecha sobre la izquierda, se mira el pie descalzo, en el lugar donde, supuestamente, se habría clavado una espina mientras trabajaba en la orilla.



Figura 13. Tipos populares de Marín.



Figura 14. La espina.

⁶³ FERNÁNDEZ VALDERRAMA APARICIO, L., *La construcción de la...*, p. 40.

⁶⁴ LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., "El mar en el arte...", pp. 23-24, 28.

⁶⁵ LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M., *Do primitivismo na arte galega ata Luis Seoane. Procesos de creación artística e de identidade nacional*. A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2006, 1ª ed., pp. 71-78,

⁶⁶ *Almanaque Gallego para el año 1901*, p. 43. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, pp. 434-435); 1903, p. 121 (p. 791).

⁶⁷ *Almanaque Gallego para el año 1902*, p. 68. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 570).

Se trata de escenas donde la caracterización del tipo y la anécdota del costumbrismo están presentes, lo mismo que ocurre en un sinnúmero de cuadros y esculturas hasta fechas muy recientes. Baste, como breve enumeración, recordar obras de Sotomayor –*Pescadera con merluza* (1934)– Concepción Vázquez Martínez –*Oliva. Pescadera de Fisterra* (1969)–, Juan Luis López García –*La pescadera. Ribeirana* (ca. 1970)–, José María Labra –*Pescadera* (1984)–, o la serie que Bucíños le dedica al tema entre 1976 y 1990. Si bien el tratamiento estilístico de cada una de las obras enumeradas es diverso, sin embargo, el tipo y el encuadre siguen estando presentes.

Algo parecido ocurre con las mariscadoras que, en una fotografía de 1921⁶⁸, aparecen trabajando en la orilla, coincidiendo con la bajamar. El tono de esta imagen es muy diferente al que hemos comentado en relación a las *peixeiras*; ahora se puede percibir un acento naturalista más intenso, no exento de composición y organización escénica, que se ha mantenido vivo en la plástica como se comprueba al ver *Las mariscadoras* de Luis Seoane de 1969.

Más sorprendente podría parecer la aparición de multitud de imágenes en las que la playa pasa de ser un espacio de trabajo a convertirse en un lugar de ocio y esparcimiento. La explicación de la irrupción en el contexto visual del *Almanaque* de este tipo de imágenes sólo se puede explicar si se tiene en cuenta que se trata de un enfoque propio del siglo XX. Los “baños de mar” o “hacer el agosto” son expresiones que cobran sentido a finales del siglo XIX, asociadas a las élites sociales y, en el caso gallego, tardaron en irrumpir como prácticas en la transformación del uso de la playa. Sin embargo, su valor reside en la condición de síntoma de la modernización de la sociedad gallega, de su apertura y, en definitiva, del progreso⁶⁹.

Fotografías como las que ilustran los números de 1906, 1911 y 1916⁷⁰, donde es la playa es tomada por



Figura 15. Mariscadoras.



Figura 16. *Mariscadoras*. Luis Seoane.



Figura 17. Fotografía de Riazor.

⁶⁸ *Almanaque Gallego para el año 1921*, p. 91. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 4297).

⁶⁹ VILLARES PAZ, R., “Tres variaciones sobre el mar”, en *A mares. O espello do ...*, pp. 36-39.

⁷⁰ *Almanaque Gallego para el año 1914*, p. 83. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 3049); 1915, p. 149 (3321); 1916, p. 16 (p. 3392).

pequeñas casas de baños, por familias que miran hacia el mar con expectación relajada y por pequeños que vestidos de "marineritos" pasean entre las rocas, encuentran su justo reflejo en ilustraciones como las de Serafín Avendaño –*La Playa de Bouzas* (1896)⁷¹– o en los numerosos carteles turísticos y publicitarios que, desde los últimos lustros del siglo XIX hasta la actualidad, han proliferado con este tema⁷².

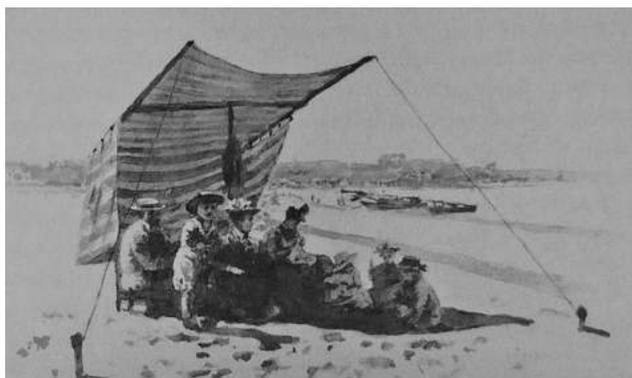


Figura 18. *Playa de Bouzas*. Serafín Avendaño.

LA DESPIDA

Como no podría ser de otro modo, en una revista como el *Almanaque*, escrita por emigrantes gallegos, con colaboraciones galaicas para conciudadanos que también habían tenido que abandonar su tierra, la última temática que tiene que ver con el mar es la correspondiente a la despedida.

De nuevo juega un papel crucial la mirada o, para ser más precisos, deberíamos decir el punto de vista. Al principio de este trabajo mencionábamos la melancólica posición del joven gaitero que, desde la borda de un barco, contempla como se aleja de su país; ahora creemos que lo más importante es la mirada de aquellos que están a punto de partir y, por supuesto, de aquellos que se quedan atrás.

Son muchas las imágenes que hacen referencia a este momento dentro de la revista bonaerense, sin embargo hay dos imágenes que podrían resumir perfectamente su registro editorial. Se trata de una fotografía de 1912⁷³ y de la portada de 1901.

La fotografía fue tomada en el puerto de A Coruña. Como otras muchas está reutilizada en esta publicación, ya que tanto la rotulación del pie de foto –inserto en la imagen– como el anagrama de su autor, son perfectamente visibles. El punto de vista del fotógrafo ha cambiado, ya no se trata de una mirada distante o "in-distante"; ahora éste se encuentra en medio del gentío que se apiña en el muelle, es uno más entre todos los que esperan. La proximidad física y afectiva es evidente, no hay manipulación alguna, sólo uno de los fotografiados parece reparar en él; todos los demás son ajenos al momento.

Sin pretender llegar a ser rotundos en esta nuestra aseveración, pensamos que ésta es una de las imágenes más cercanas al carácter testimonial de la fotografía en la revista. En ella se puede percibir el "deber-ser" del fotógrafo testimonial. Junto con el respeto y consideración por los



Figura 19. Emigración a América.

⁷¹ Colección Prensa Española.

⁷² GARRIDO MORENO, A., "El cartel y la ilustración gráfica gallega en el siglo XX. El mar como motivo a difundir", en *A mares. O espello do ...*, pp. 73-81.

⁷³ *Almanaque Gallego para el año 1912*, p. 16. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 2494).

hechos y miradas, se percibe la comprensión subjetiva a la hora de interpretar y registrar un acontecimiento en momento presente⁷⁴.

Con algo más de cautela, pero con la intuición de que existe una base cierta, es la fotografía la que sirve de base a la pintura. En una posible inversión del proceso de inspiración, Xosé Conde Corbal realiza *Emigrantes para las Américas en el muelle de Vilagarcía*, un óleo perteneciente a la colección familiar, sin datación precisa, teniendo en la memoria las múltiples imágenes que han circulado en Galicia sobre el momento de la partida.

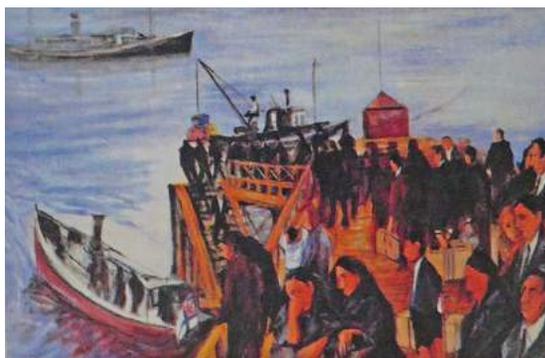


Figura 20. *Emigrantes para las Américas*. Xosé Conde Corbal.

La última referencia que utilizaremos nos devuelve al carácter anecdótico y emotivo que ha sido recurrente a lo largo del texto. En la portada de 1901⁷⁵, firmada con el monograma MB, se puede ver a una joven que, de espaldas al espectador, acodada sobre una balaustrada, con la mano izquierda en la mejilla y la derecha sobre su pierna, mira con melancolía el horizonte marino sobre el que se recorta un vapor –seguramente un “vapor-correo”–, mientras que una bandada de gaviotas vuelan hacia tierra adentro. La imagen no es muy diferente de los carteles de la Compañía Hamburgo Sudamericana que hacían su singladura desde puertos como A Coruña, Vigo o Vilagarcía.



Figura 21. Portada del *Almanaque Gallego* y cartel publicitario de la Compañía Hamburgo Sudamericana.

Como conclusión, es suficiente con recordar los versos de Rosalía de Castro en su poemario *Follas Novas*:

*“O mar castiga bravamente as penas,
e contr’as bandas do vapor se rompen
as irritadas ondas.
Chilan as gaviotas
jalá lonxe!... ¡mói lonxe!
na prácida ribeira solitaria
que convida ó descanso i ós amores”.*

⁷⁴ PETRONI, I., “Estetizaciones estratégicas y desactivación política: lo popular en la fotografía latinoamericana actual”, en BOLTTO, M^a.E. et alt. (comp.), *Transformación social, memoria colectiva, y cultura(s) popular(es)*. Buenos Aires, Estudios Sociológicos Editora, 2011, 1^a ed., p. 118.

⁷⁵ *Almanaque Gallego para el año 1901*, portada. (*Almanaque Gallego por Manuel Castro López...*, p. 361.



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA



JUNTA DE EXTREMADURA



Una manera de hacer Europa

