

Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero son catedráticos de Geografía (Física y Humana, respectivamente) de la Universidad Autónoma de Madrid. El primero dirige además el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria, del que el segundo es vocal. Junto a ellos, participan también en este libro Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo, de la Universidad Autónoma de Madrid, Dolores Brandis, Miguel Ángel Troitiño Vinuesa e Isabel del Río, de la Universidad Complutense de Madrid, Manuel Títo Martínez, de la Universidad de Granada, Fermín Rodríguez Gutiérrez, de la Universidad de Oviedo, Christine Bouisset, Isabelle Degrémont, Sabine Forero-Mendoza y Jean-Yves Puyo, de la Université de Pau et des Pays de l'Adour, Marcella Schmidt di Friedberg, de la Università di Milano-Bicocca, Amaya Larrucea Garritz, María del Carmen Meza Aguilar y José Omar Moncada Maya, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y, finalmente, Luis Felipe Cabrales Barajas, de la Universidad de Guadalajara.



ISBN 978-84-8344-755-0



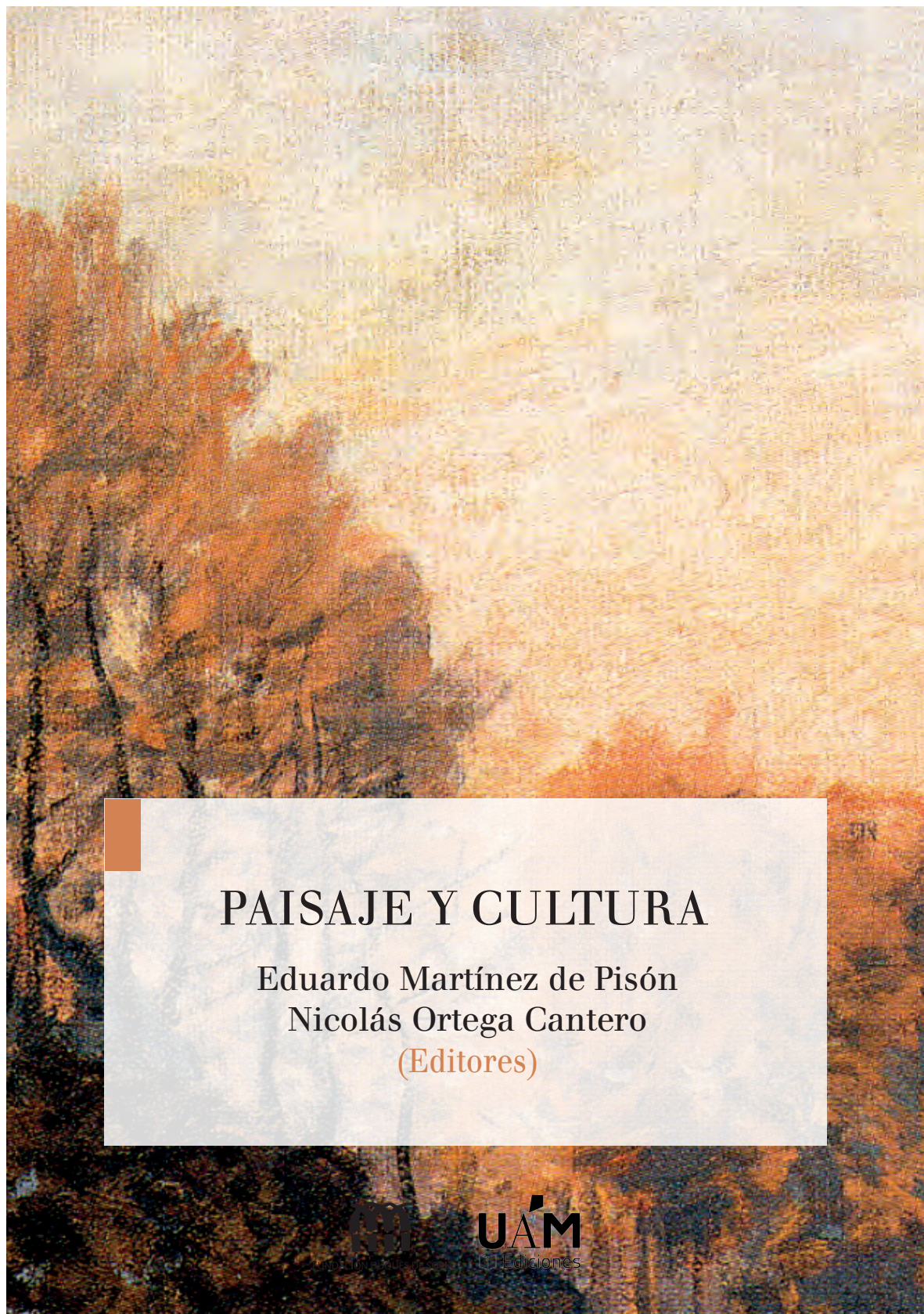
9 788483 447550 >



PAISAJE Y CULTURA // Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero (Editores)

PAISAJE Y CULTURA

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)



Se recogen en este libro un conjunto de ponencias presentadas en el Seminario internacional que, con el título de “Paisaje y cultura”, organizó el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, en noviembre de 2019, en su sede del Convento de la Merced, en Soria. Parte de los escritos incluidos se refieren a la presencia del paisaje en diversas expresiones culturales, desde las literarias, pictóricas y fotográficas, hasta las de carácter científico; otros se centran en las dimensiones paisajísticas de determinados ámbitos urbanos y territoriales, de España y de México; mientras que los restantes se refieren a aspectos diversos, que abarcan desde las representaciones de los espacios del Oeste americano en ciertas historietas y los paisajes de los parques regionales franceses, hasta la consideración de algunos ámbitos paisajísticos vegetales y culturales mexicanos y letones.

PAISAJE Y CULTURA

Esta obra es el resultado del Seminario organizado por el Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, y celebrado entre el 14 y el 16 de noviembre de 2019, en Soria.

© 2020 Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica
www.fds.es // fds@fds.es

© 2020 Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049 Madrid
www.uam.es/publicaciones // servicio.publicacionesuam.es

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil previsto en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente (salvo en este último caso, para su cita expresa en un texto diferente, mencionando su procedencia), por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Imagen de portada: Alfred Sisley: *En la ribera del río Sena en invierno*, 1872

Diseño de cubierta: Ana Palomo Ramos

ISBN: 978-84-8344-755-0
Depósito Legal: M-16333-2020

PAISAJE Y CULTURA

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero
(Editores)

In memoriam

Manuel Mollá Ruiz-Gómez (1954-2019)

Miguel Ángel Troitiño Vinuesa (1947-2020)

Índice

Nota preliminar	9
El paisaje en Antonio Machado y en José Ortega y Gasset <i>Eduardo Martínez de Pisón</i>	11
Un científico institucionista ante el paisaje: Augusto Arcimís (1844-1910) <i>Nicolás Ortega Cantero</i>	47
Paisaje y naturaleza en la obra de ingenieros militares. Nueva España, siglo XVIII <i>José Omar Moncada Maya</i>	69
La construcción del paisaje novohispano en la pintura de castas <i>Amaya Larrucea Garritz</i>	97
Los paisajes de Sierra Nevada en la fotografía del siglo XIX <i>Manuel Titos Martínez</i>	129
Cuando la naturaleza retoma sus derechos. Fotografías de ruinas industriales y otros lugares abandonados <i>Sabine Forero-Mendoza</i>	159
Luces y sombras de la Gran Vía madrileña. Testimonios literarios y documentales de un paisaje camaleónico y seductor <i>Dolores Brandis e Isabel del Río</i>	173
La periferia como paisaje: la memoria invisible en el territorio <i>Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo</i>	221
Ciudad Alta de Cuenca: Pervivencias y cambios en un paisaje urbano Patrimonio de la Humanidad <i>Miguel Ángel Troitiño Vinuesa</i>	251
El paisaje como huella del poder: imágenes urbanas y proyecto reformista en Guadalajara a mediados del siglo XX <i>Luis Felipe Cabrales Barajas</i>	299

Un método para captar e interpretar los paisajes de un territorio, con ellos, su misterio. Aplicación a Asturias	329
<i>Fermín Rodríguez Gutiérrez</i>	
La représentation des grands espaces nord-américains dans Blueberry (Giraud-Charlier) et Mac Coy (Palacios-Gourmelen)	353
<i>Jean-Yves Puyo</i>	
Paysages naturels, paysages culturels dans les Parcs Naturels Régionaux (PNR) français	387
<i>Christine Bouisset e Isabelle Degrémont</i>	
La pervivencia de la casa maya en el paisaje de la Península de Yucatán, México	417
<i>María del Carmen Meza Aguilar</i>	
Patrimonio, “identità”, natura: alcune osservazioni sul paesaggio culturale della Lettonia	441
<i>Marcella Schmidt di Friedberg</i>	
Publicaciones del Instituto del Paisaje (FDS)	461

NOTA PRELIMINAR

Con el título de “Paisaje y cultura”, se desarrolló en noviembre de 2019, en el Convento de la Merced de Soria, el Seminario anual del Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica, que cumplió ese año el vigésimo aniversario de su fundación, en febrero de 1999. De acuerdo con su carácter internacional, participaron en sus sesiones diecinueve profesores procedentes de diversas universidades españolas y extranjeras: de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la de Guadalajara, también mexicana, de la francesa de Pau et des Pays de l'Adour, de la italiana de Milano Bicocca, y de las españolas Autónoma y Complutense de Madrid, de Granada y de Oviedo.

Los autores de las ponencias del Seminario fueron, siguiendo el orden del programa, Eduardo Martínez de Pisón, Nicolás Ortega Cantero, José Omar Moncada Maya, Amaya Larrucea Garritz, Manuel Titos Martínez, Sabine Forero-Mendoza, Dolores Brandis, Isabel del Río, Elia Canosa Zamora, Ángela García Carballo, Miguel Ángel Troitiño Vinuesa, Luis Felipe Cabrales Barajas, Fermín Rodríguez Gutiérrez, Manuel Mollá Ruiz-Gómez, Jean-Yves Puyo, Christine Bouisset, Isabelle Degrémont, María del Carmen Meza Aguilar y Marcella Schmidt di Friedberg. A las sesiones del Seminario se añadió, como siempre, una excursión, dirigida por el profesor Julio Muñoz Jiménez, y titulada en esta ocasión “Paisajes de la Ribera del Duero soriana: arte románico y viticultura”.

Las ponencias del Seminario trataron de asuntos bastante variados, abordando la dimensión cultural del paisaje de diversas maneras. Algunas de ellas se refirieron a la visión del paisaje en diferentes expresiones culturales, desde las literarias, pictóricas y fotográficas –en Antonio Machado y en Ortega y Gasset, en la pintura mexicana de castas, en las fotografías decimonónicas de Sierra Nevada y en las fotografías de ruinas industriales y lugares abandonados–, hasta las debidas a científicos y técnicos –Augusto Arcimís, los ingenieros militares en el México dieciochesco–.

Varias ponencias se centraron en los paisajes urbanos, ocupándose de distintos aspectos, que abarcaron desde la forma de ser percibidos y valorados –la Gran Vía y las afueras de Madrid–, hasta el tratamiento sucesivo de sus contenidos patrimoniales –en el caso de la Ciudad Alta de Cuenca– y sus conexiones con el poder y los proyectos reformistas –en la ciudad mexicana de Guadalajara–. Y a ellas se añadió otra ponencia dedicada a considerar los paisajes singulares inscritos en el territorio asturiano. El panorama se completó con otros trabajos sobre

la presencia del paisaje en algunas expresiones de la literatura popular y de las historietas ilustradas, y la caracterización de los paisajes culturales de diferentes ámbitos geográficos, europeos y americanos.

Este Seminario del Paisaje de 2019 ha adquirido además un significado particular para los amigos y compañeros del profesor Manuel Mollá, que falleció poco después, el 11 de diciembre. Con su inteligencia y su simpatía, con su agudo sentido de la ironía y el humor, el profesor Mollá ha sido uno de los protagonistas más activos de los Seminarios del Paisaje de la Fundación Duques de Soria, y en esta edición de 2019, su última intervención académica, visiblemente afectado por la enfermedad, presentó una ponencia original e interesante sobre la difusión de la imagen del paisaje del Oeste de los Estados Unidos en las *Dime Novels*. Nunca olvidaremos su presencia, su compañía y su participación en los Seminarios de Soria y, muy especialmente, en el de 2019, el de su despedida.

Y otro acontecimiento igualmente triste se ha sumado al anterior. Unos meses más tarde, el 21 de abril de 2020, falleció, a consecuencia del coronavirus, el profesor Miguel Ángel Troitiño, participante activo también en las últimas ediciones del Seminario del Paisaje. Notable geógrafo y buen amigo, verdadero modelo de honestidad intelectual y personal, y siempre dispuesto a compartir sus opiniones inteligentes y su trato afectuoso con todos los que tenía alrededor, el profesor Troitiño presentó en el último Seminario una ponencia solvente e interesante sobre la Ciudad Alta de Cuenca, incluida en este libro. No será fácil acostumbrarnos a su ausencia en los próximos Seminarios.

Como muestra sencilla y sincera de la amistad y el afecto hacia los profesores Mollá y Troitiño de todos los participantes en su último Seminario del Paisaje, dedicamos este libro a la memoria de ambos.

Eduardo Martínez de Pisón
Nicolás Ortega Cantero

EL PAISAJE EN ANTONIO MACHADO Y EN JOSÉ ORTEGA Y GASSET¹

Eduardo Martínez de Pisón
Universidad Autónoma de Madrid
Instituto del Paisaje (FDS)

“El mundo se descubre a través del lenguaje que lo nombra”

David Le Breton. *El silencio*.

I. PAISAJES MACHADIANOS

Geografía emotiva

Con el título de “la geografía emotiva de Antonio Machado” escribí uno de los capítulos de mi libro *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*, que se publicó en 1998 en una edición de escasa difusión, pero que reeditó Fórcola en 2012 con una distribución abierta. Según indicó Alvar en la repetida y asequible edición de las *Poesías completas* de Machado en Espasa Calpe, su “geografía emotiva” abarca –en la relación completa que presupone el calificativo y más allá de sus contados versos “a la manera de Juan de Mairena” con tal título– significados profundos extraídos del paisaje, que tienen sus raíces en él, pero que atañen a cualidades evocadoras de contenidos, sentimientos y misterios, como en particular pueden ser la “tarde” o el “agua” (“es una tarde cenicienta y mustia, / destartalada como el alma mía.” “¿Qué buscas, / poeta, en el ocaso?” o bien: “la tarde esta muriendo / como un hogar humilde que se apaga”). El agua es distinta en función de su paisaje: si es de cumbre, de valle, de plaza, de jardín o de huerta o de fuente (que nadie bebe). No son, añadía, sus referencias literarias sólo descripciones geográficas o componentes de un cuadro, sino, más allá, interpretaciones o, como

¹ Esta ponencia, aunque fundamentada en textos poéticos y teóricos, es un ensayo geográfico. Se apoya en varios trabajos previos del autor, particularmente tres, en los que se podrán encontrar ideas y datos complementarios, así como las oportunas referencias bibliográficas: *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid, Caja Madrid, 1998 y su reedición en Fórcola, 2012. “La solución es el paisaje”, *Revista de Occidente*, 396, mayo de 2014. Y “Teorías del paisaje”, en Vv Aa: *Geoecología, cambio ambiental y paisaje. Homenaje al profesor J. M. García Ruiz*. Logroño, IPE y Universidad de la Rioja, 2014. Sobre Ortega y el paisaje he escrito en diversos lugares y he dado varias conferencias, la primera en 1995 en la Fundación Ortega y Gasset y la última en 2019 en la Real Academia de San Quirce, cuyos contenidos también se cosechan en esta ponencia.

es lógico, uso de elementos poéticamente significativos. En otra ocasión el poeta escribe: “Sólo recuerdo la emoción de las cosas”. Y en otra más: lo poético es “lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo”. Incluso: “se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa”.

Hoy vuelvo sobre el poeta, Machado, y el filósofo, Ortega, exclusivamente, no sé si como resonancia de un comentario que hizo Terán nombrando a ambos como sus maestros, aunque se debe suponer que ese magisterio alcanzaba a sentimientos y pensamientos más allá de la geografía y el paisaje. Presumo que en Terán hay, además de una voluntaria vinculación de estilo y de filosofía, una situación generacional que le aproximaba especialmente en el tiempo a tales escritores. En la posguerra, el viajero Cela hablaba de su voluntad de recuperación del 98 como de un necesario enlace cultural en lo arraigado. Pero mi generación, algo posterior, también se nutrió directamente en lo estético, en lo hondo y en lo propio de los noventayochistas y de Ortega.

Inicié mi libro del centenario del 98 con una cita de Machado que sintetiza la vigencia cultural de aquellos escritores, al menos para mí: “el ayer que es todavía”. Retorno en 2019 sobre ello, el *ayer*, casualmente el año en el que la *Feria del libro antiguo de Madrid* ha sido dedicada al poeta en el octogésimo aniversario de su muerte, es decir, en un claro *todavía*. Además, en 2008 el doctor Francisco Alonso Otero condujo la excursión del Seminario del Instituto del Paisaje por “los paisajes sorianos de Antonio Machado”² y, en 2015, el profesor Julio Muñoz Jiménez dirigió la de este año siguiendo el itinerario del poema de Machado *La tierra de Alvargonzález*, como un símbolo literario construido sobre un espacio geográfico preciso y próximo. Hemos cultivado aquí, pues, la poseía paisajista machadiana con fervor y constancia. Con las musas y pegados al terreno.

Creo que también el pensamiento de Ortega ha sido una guía para el entendimiento exigente del concepto de paisaje y hasta para su resonancia moral. Luego hablaremos de sus razones, estímulos y aciertos literarios. De Ortega, aún joven, escribió Machado una semblanza intelectual breve, recogida en la obra que dejó inédita, que sitúa a ambos. Se preguntaba por su éxito y se respondía: ante todo, por su talento, indudablemente. Sin embargo, “muchos talentos se han producido en el yermo de la indiferencia ambiente y aun de la hostilidad”. Y, en

2 Alonso, F. (2009): “Los paisajes sorianos de Antonio Machado. Recreación de algunos lugares evocadores”. En Martínez de Pisón, E. y Ortega Cantero, N. (eds.): *Los valores del paisaje*. Madrid, FDS y UAM, pp. 260-292. Además del itinerario seguido, contiene este trabajo una antología de textos paisajistas sorianos de Machado y sobre Machado que se recomienda como complemento a las líneas que siguen.

el caso de éxitos, que puede haberlos, con frecuencia no pasan de minoritarios. En el caso de Ortega –prosigue–, puede ser que su influencia en la política le abriera a un público más amplio, pero tampoco se encuentra aquí la explicación, pues el interés general por la política no pasa de “la perspectiva de un acta o de un destino”. Ortega, concluye Machado, representa un “estilo”, un “ademán”, “un gesto nuevo: el gesto meditativo; es el hombre que hace además de meditar”. Su relación quedó expresada en la dedicatoria de sus Proverbios y cantares a José Ortega: “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve”.

En geografía y en paisaje pocos parecen nutrirse hoy en estos campos y es una lástima, porque son fértiles, profundos y propios, como tantas veces hemos indicado y como vamos a mostrar de nuevo a continuación. Puede ser también que ese silencio intelectual sea un motivo más para que, en mi opinión, al dialogar sobre “paisaje y cultura”, convenga centrar esta ponencia en Machado y Ortega. Como es lógico, no se puede entender bien la aportación al paisaje de ambos escritores aisladamente, sino inserta en el conjunto de su obra; eso no impide una extracción, consciente de sus limitaciones. En todo caso, como el paisaje es asunto bastante esencial en Machado y Ortega, su análisis –que es lo aquí nos compete– también puede redundar en el buen entendimiento del conjunto de sus obras.

Esquema retrospectivo

Procederé, primero, a resumir las principales ideas que expuse en aquella obra sobre el paisaje machadiano, puesto que en ellas sigo, y luego las completaré con referencias concretas del escritor a algunos de sus paisajes.

Me centraba entonces, hace más de veinte años, en las expresiones directas de interés y atracción por el paisaje en las páginas de Machado. Su pedagogo complementario Juan de Mairena abogaba por “despertar en el niño el amor por la naturaleza” y entendía a quien “huye de sí mismo hacia las plantas y las piedras”, lo que podría enlazarse sin error con su vinculación institucionista. Cuando en 1915 falleció Giner de los Ríos, Machado publicó en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* un recuerdo del “maestro querido” donde enseñaba que “lo que importa es aprender a pensar, a utilizar nuestros propios sesos para el uso a que están por naturaleza destinados y a calcar [...] nuestro propio sentir, a ser nosotros mismos, para poner mañana el sello de nuestra alma en nuestra obra. [...] Bien harán, amigos y discípulos del maestro inmortal, en llevar su cuerpo a los montes del Guadarrama. Su cuerpo casto y noble merece bien el salmo del viento en los pinares, el olor de las hierbas montaraces, la gracia alada de las mariposas de oro que juegan con el sol entre los tomillos. Allí, bajo las estrellas, en el corazón

de la tierra española reposarán un día los huesos del maestro. Su alma vendrá a nosotros en el sol matinal que alumbra a los talleres, las moradas del pensamiento y del trabajo”. Pensamiento y trabajo.

Más concreta fue su voluntad de agrupar unos versos bajo el título de aire provisional y no sin humor de “Apuntes para una geografía emotiva de España”. Tal emoción geográfica nace de una relación proyectiva personal hacia el paisaje y de una recepción alegórica del paisaje. Por un lado, mientras la naturaleza es ajena, pasiva e indiferente, el interés o el sueño parten del lado del observador. En este sentido, el paisaje aparece en una proyección del observador. Pero, por otro, el paisaje se proyecta simbólicamente en el espíritu, como también ocurre, a su modo, en la geografía del alma unamuniana. Además, la preferencia que el poeta muestra por lo real es reflexiva y contemplativa para transformar luego el paisaje en palabras, en expresión y en comunicación.

Por ese filtro poético pasaron, como es conocido, las cotidianas orillas del Duero, las polvorientas encinas, los olmos o el yermo de piedra en una feliz conversión de los territorios humildes en paisajes poéticos, revestidos con valores superiores otorgados. Así escribía Gaya Nuño que Machado fue el descubridor del paisaje inédito de Soria, materializado en sus zarzas, sus sierras calvas o sus altos llanos, en la tierra fría, las hierbas olorosas, los álamos del río, acumulando pedregales, agrios campos, caminos y mesones. Todo ello significa un conocimiento detallado del terreno, casi como en un lienzo de geografía, y una valoración literaria, artística, de lo rudo y sin cantor. Y además, como es lógico, su conjunto y cada elemento contienen un repertorio de significados. El 98 vino a Soria con Machado. O ¿fue Soria, el paisaje de Soria, quien llevó a Machado al 98?

Entramos así en símbolos expresos, por ejemplo con la encina, donde el campo austero se hizo árbol. Las “colinas / doradas, lo verdes pinos, / las polvorientas encinas”, los álamos, el olmo. Otras plantas representarían la guerra, la sed o el escalofrío, o bien el amparo y la elegancia. *Las encinas* es un poema a la humildad y a la fortaleza (“el roble es la guerra”, “el pino es el mar y el cielo y la montaña”, “las hayas son la leyenda”: “¿Quién ha visto sin temblar / un hayedo en un pinar?”, como en las faldas de Urbión al paso de los torvos hermanos Alvargonzález).

Y trascienden los símbolos en sierras enteras, como en Urbión y sus bosques de tremenda tragedia rural o en el Guadarrama. Éste, el de cumbres agrias, pasó a ser el “viejo amigo”, asociado a sus viajes segovianos, a Giner –al trabajo– y a Ortega –al pensamiento–. Bajo él –“bajo Guadarrama frío” y su “adustez”– las mismas encinas (campesinas) corrigen “la vanidad y el atuendo / y la hetiquez cortesana”. Están, sí, en los cuadros de Velázquez con los “cazadores reales”, pero

en realidad son “la sombra tutelar” de quienes visten “parda estameña”. Y, al mismo tiempo, otro lado del panorama mostraría los lados sombríos de esa misma identidad en la que nos reconocemos, por donde aún yerra la sombra de Caín: los “pobres campos malditos, pobres campos de mi patria”. Son las dos vertientes de la realidad que es preciso asumir. Sólo en tal realidad puede germinar la esperanza, sobre el olmo viejo, o en el vetusto paisaje.

Tierras de Machado

Selecciono aquí párrafos y versos paisajistas de Machado como quien traza las líneas de un panorama, pero visto desde la perspectiva de su interlocutor. Desde las palabras de las páginas del poeta abro el esquema de un horizonte con el que me identifico como lector y que ahora extendiendo para mostrarlo entre amigos. En esta breve exposición propongo cuatro estancias literarias, una de entrada dedicada a Soria, y con ella a Urbión y a Castilla en general, otra concentrada en la Sierra de Guadarrama, la tercera alrededor de Andalucía y la cuarta, conceptual, como un muestrario de sus teorías sobre el paisaje.

al Soria y Castilla

En respuesta a la pregunta antes formulada, en efecto, su llegada a Soria en 1907, donde tendrá su drama personal, ha sido considerada por sus estudiosos como decisiva en el temple noventayochista del escritor, que parece plasmarse literariamente en la publicación de *Campos de Castilla* en 1912. Alvar, ya mencionado, plantea acertadamente este encuentro con el paisaje soriano desde la percepción institucionista del poeta, lo que se suma a sus dotes propias —cultura, sensibilidad de observador, capacidad literaria, o más bien genio— y a su historia privada en el lugar. Además, su espíritu culto y arraigado le conduce a escribir el poema *La tierra de Alvargonzález* en la forma literaria del Romancero. Otras formas populares también alimentarán, pero de manera bien distinta, sus paisajes de Andalucía. En todo caso, como expresa la oración que le dedicó Rubén Darío, “cantaba en versos profundos / cuyo secreto era de él”.

Su Castilla, la del Duero, la de los largos ríos que no ha visto el mar, es la de “páramos sombríos” y “negros encinares”, “bravía” a la vez que “gentil”. “Visionaria y soñolienta”. La tierra polvorienta de labriegos que parecen señores, la de “pastores del color de los caminos”, la de malezas y barbecheras, de serrijones, mesones, huertos, hidalgos, tahúres, jaques, mendigos, frailes, rufianes, comadres y caciques: galería del tiempo que termina en el hombre pensativo y triste acodado en su balcón.

¿Pero no se refiere uno de sus poemas al libro *Castilla* de Azorín? El 98 se aúna desde distintos frentes para dar una imagen de un “hoy que mira al ayer” y que cree “en la palabra buena”, en “la libertad y la esperanza”. Sobre tierra de molineros, colmeneros, leñadores, hortelanos (“azul y nieve”, “pinos verdes”, “orilla del Duero”), como en un lienzo. Allí, siempre latente, “sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño”; se trazan “renglones como surcos en pardas sementeras”. “En la desnuda tierra del camino / la hora florida brota, / espino solitario / del valle humilde...”. “Por las tierras de Soria / va mi pastor. / ¡Si yo fuera una encina / sobre un alcor! [...] si yo fuera una encina / sombra le diera”. Pero nada tan claro en símbolo, en voluntad esperanzada como el olmo viejo, escrito en Soria en 1912: viejo, sí, –centenario, musgoso, de tronco “carcomido y polvoriento, “hendido por el rayo”, con su interior habitado por arañas, destinado a convertirse en leña– donde, sin embargo, han salido “algunas hojas verdes”. La “rama verdecida”, tan bien cantada, es tomada por el poeta como una esperanza personal, pero también significa un paisaje-símbolo generalizable.

En el implacable poema *A orillas del Duero*, tan localizado, tan de andarín solitario por “las quiebras del pedregal”, Machado trepa en el verano “por los cerros que habitan las rapaces”, pisando humildes plantas olorosas, romeros, tomillos, salvas y espliegos, y observa “los agrios campos”, los “alcores sobre la tierra parda”, “las serrezuelas calvas”; los “desnudos peñascales”, los prados, las colinas con encinares y la curva del río “en torno a Soria” con “verdes álamos”, su puente con arrieros y sus “aguas plateadas”. Es la descripción versificada de un cuadro con sus elementos, colores, luces y figuras. Es un *paisaje*.

Le sigue y complementa la reflexión ante el lienzo (“tierra triste y noble”, “campos sin arados”, sin riego ni verdor, “decrépitass ciudades”, palurdos sin canciones) que conduce a su conocido alegato de fondo histórico sobre la “Castilla miserable” que sucedió a la dominadora, cuyo espectro vaga aún por sus campos. Estas tremendas esencias son las que prosiguen en *Por tierras de España*, donde habita el incendiario, el talador de bosques que “en páramos malditos trabaja, sufre y yerra”, el pastor trashumante de merinas y “el hombre malo del campo y de la aldea”; “por donde cruza errante la sombra de Caín”, como ya apuntamos.

En *Campos de Soria*, el poeta dibuja su lienzo de tierras áridas y cenicientas, con diminutas flores de primavera fría, donde el campo sueña. En la tierra labrantía el huertecillo es una arcadia y en el camino los chopos tienen nuevas hojas que parecen vapor; los llanos son “plomizos”, las lomas “plateadas”, los montes “violeta”, la nieve “sonrosada”, los picos “tornasoles de carmín y acero”, una nube de “llama, en el oro fundido y verdinoso / del poniente”, con sombras alargadas. “Colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas [...] / oscuros encinares,

/ ariscos pedregales, calvas sierras, caminos blancos y álamos del río”, “álamos dorados”. “Montes de violeta, / alamedas del río, verde sueño / del suelo gris y de la parda tierra”. ¡Ah, si Machado hubiera pintado sus poemas no estarían mejor definidos los colores y luces del paisaje! ¿Quién ha pintado el paisaje real?, se pregunta el escritor, “¿quién puso, entre las rocas de ceniza, / [...] esas retamas de oro / y esos azules flores de romero? / La sierra de violeta / y, en el poniente, el azafrán del cielo, / ¿quién ha pintado?”. En el panorama, finalmente, se mueven unas figuras, los “lentos bueyes”, “un hombre que se inclina hacia la tierra” y una mujer que siembra.

“Campos de Soria / donde parece que las rocas sueñan”; “conmigo vais, campos de Soria”. Allí el verano es de fuego. “Campillo amarillento, como tosco sayal de campesina”. La primavera, “humilde”. Y, en paisaje de invierno, cae “la blanca nieve sobre la fría tierra, / sobre la tierra fría la nieve silenciosa”. “El cierzo corre por el campo yerto, / alborotando en blancos torbellinos / la nieve silenciosa”. Es la fuerza de la tierra dura, más el recelo de sus gentes y su destino: “estepas hay en la floresta umbría, / leña verde en los viejos encinares”. “Tierra dura y fría [...] / Y otra vez roca y roca, pedregales / desnudos y pelados serrijones, / [...] malezas y jarales, / hierbas monteses, zarzas y cambrones”, “sombrias soledades”, “adusta tierra”, “cerros de plomo y de ceniza”, “calvas roquedas de caliza, roídos encinares”, “yermo frío”. “¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!”. Y, pese a todo, queda tal vez un indicio de esperanza bajo la realidad contundente de los cardos (“para el grano de Dios hay sementera / bajo cardos y abrojos y bardanas”), esa primavera que hace brotar aún hojas verdes al olmo seco de la colina del Duero. Atisbos de otro paisaje riente en el ensueño.

* * * *

Arrancaba Ludovico Ariosto en 1516 su trepidante *Orlando furioso* diciendo: “Canto la galantería, las damas, los caballeros, las armas, los amores y las arriesgadas empresas”. Nada de eso en Alvargonzález, versificado y en prosa hacia 1912. Según el propio Machado, no buscó “resucitar el género en su sentido tradicional”, pese a haber aprendido a leer en el Romancero, porque repudiaba los arcaísmos. “Mis romances, escribía, no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron”.

El romancero vuelve de este modo para contar la feroz historia de Alvargonzález en Urbión, historia de montes y asesinos nacida literariamente de una excursión de Machado por las sierras de Soria en 1910 y que, según el poeta, oye de los labios de un campesino, compañero de viaje. El itinerario de aquella excursión, el que indica Machado y que nos detalló *in situ* J. Muñoz Jiménez, pasa

desde Soria por Cidones, La Muedra, Vinuesa, Salduero, Covaleta, cumbre de Urbión, la Laguna Negra, puerto de Santa Inés y vuelta por Vinuesa a Cidones y Soria. Los recorridos de los hijos de Alvargonzález que aparecen en el romance son, según Muñoz, bastante parecidos, localizados entre Vinuesa, Salduero, Covaleta y la Laguna Negra. Es decir, por paisajes de labrantíos, tierra de pinares, de pastos y altos de la sierra. En el valle, “olmos del camino”, “chopos de las riberas”. En el monte, como “reductos de fortalezas”, nieve o colores violetas, “quebradas y asperezas”.

Escribía Menéndez-Pidal en su *Flor nueva de romances viejos* que “el extraño que recorre la Península debe traer en su maleta, según consejo de cierto viajero entendido, un *Romancero* y un *Quijote*, si quiere sentir y comprender el país que visita”, y recordaba la poesía heroica de sus orígenes, las gestas y epopeyas, pero que también convivieron con asuntos novelescos, religiosos, de serranillas y de malmaridades, de tal modo que, antes de su relativo olvido erudito en la segunda mitad del XVII, “los romances estaban tan presentes a la memoria de todos, que sus versos fluían a cada paso, en la conversación ordinaria”, y continuaron con frecuencia vivos en la cultura popular. “El Romancero, en fin, —concluía Menéndez-Pidal— por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas”. Aquí es donde enlaza, pero en “quintaesencia” de paisaje nuestro y con su especial asunto de crimen rural en tierras fragosas, Alvargonzález. O, mejor, “La tierra de Alvargonzález”; como antes hemos recogido, “en el corazón de España, / tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma”, los “pobres campos malditos, / pobres campos de mi patria”.

El asunto es conocido, pero lo resumimos: Alvargonzález es labrador y de aldea, con casona vieja entre dos olmos, con cuadra, corral, abejar y huerto, con un hijo en la labranza, otro con el ganado y un tercero, primero con la Iglesia y luego en las Américas. El paisaje de otoño, el que vio el poeta, es descrito así:

“En laderas y en alcores,
en ribazos y cañadas,
el verde nuevo y la hierba,
aun del estío quemada,
alternan; los serrijones
pelados, las lomas calvas,
se coronan de plumizas
nubes apelotonadas;
y bajo el pinar gigante,
entre las marchitas zarzas
y amarillentos helechos,

corren las crecidas aguas
a engrosar el padre río
por canchales y barrancas.
Abunda en la tierra un gris
de plomo y azul de plata,
con manchas de roja herrumbe,
todo envuelto en luz violada”.

Son, en efecto, las tierras que tienen alma, paisaje de páramo, baldíos, lobos, buitres, “pobres campos solitarios / sin caminos ni posadas”.

Tras las apariencias, en la hacienda hay envidias y codicias familiares que enturbian las relaciones, entristecen al padre y acaban en un sórdido parricidio. Los hijos asesinos huyen con el muerto, en “rastros sangrientos”, “hacia los hayedos” y “hasta la Laguna Negra”, es decir, hacia los bosques de niebla y sombras y hasta el escondido cuenco rocoso sin fondo donde se alojan las aguas oscuras de la alta montaña. Las peñas agrestes, el bosque, las aguas muertas, el cuenco remoto de origen glaciario son el severo escenario-tumba fuera del mundo de los hombres. El crimen hace heredar a los indignos hijos el otro paisaje, el de la vida (majada, huerta, trigales, centenales, prados, yuntas y ovejas), pero no el necesario espíritu paterno de trabajo y así, como una maldición, sus sembrados se llenarán de malas hierbas y las plagas atacarán cosechas y rebaños: “cardos, lampazos y abrojos / avena loca y cizaña, / llenan la tierra maldita, / tenaz a pico y a escarda”.

De camino desde Salduero, en lo profundo del pinar de árboles viejos, cubiertos sus troncos de musgos y líquenes, el ánimo de la sierra propaga el miedo de sus soledades y remueve las conciencias o los olvidos de los infames hermanos. Ante el abandono de éstos, a su retorno el indiano se hace con “casa, / huerto, colmenar y campo”. Los asesinos vuelven finalmente a la Laguna Negra por Santa Inés, entre “vetustas hayas” y “pinos centenarios”, por un “paraje de bosque / y peñas aborascadas” en un ambiente monstruoso con agua misteriosa que murmura en la oscuridad del barranco. En la Laguna que cubrió el cadáver del padre con su “agua transparente y muda”, eterna, “agua imposible que guarda / en su seno las estrellas”, en lugar inhumano, de lobo, de jabalí, de ciervo y corzo, termina el formidable romance con el suicidio de los parricidas que se arrojan, atormentada de modo insufrible su conciencia, a su insondable fondo. Sin duda, es mejor leer de corrido el romance que estas líneas, pero nuestro intento se justifica en la voluntad de resaltar los paisajes machadianos –del llano campesino a la sierra montaraz– y no, claro está, en sustituir a los versos del maestro.

De Soria, la “Soria pura”, antídoto de lo barroco, dice en 1932: “Sobre un paisaje mineral, planetario, telúrico, Soria, la del viento ‘redondo’ con nieve menuda, que siempre nos da en la cara, junto al Duero adolescente, casi niño, es pura y nada más. [...] Soria es, acaso, lo más espiritual de esta espiritual Castilla, espíritu a su vez de España entera. Nada hay en ella que asombre, o que brille y truene; todo es allí sencillo, modesto, llano. [...] Soria es una escuela admirable de humanismo, de democracia y de dignidad”. También “ciudad decrepita”, con su entorno de “agria melancolía”, que le llegó al alma o acaso estaba “en el fondo de ella”.

En sus versos:

“Por la sierra blanca...
La nieve menuda
y el viento de cara.
Por entre los pinos...
con la blanca nieve
se borra el camino.
Recio viento sopla
de Urbión a Moncayo.
¡Páramos de Soria!”

Y, luego, la añoranza. Desde Andalucía, desde los “frescos naranjales / cargados de perfume”, recuerda “el alto solar del romancero” y cómo “verdearán los chopos las márgenes del río”, las cigüeñas en los campanarios, el olmo seco, el alto llano, “tierra de alma” de tan triste inspiración, que “mi corazón te lleva”:

“Yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares”.

“Mi corazón está donde ha nacido
No a la vida, al amor, cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido!”

“Y nunca más la tierra de ceniza
a pisar volveré, que Duero abraza”.

O bien:

“Yo pienso en campos de nieve
y en pinos de otras montañas”.

“Adiós, campos de Soria
donde las rocas sueñan,

cerros del alto llano,
y montes de ceniza y violeta”.

“¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas”.

A Unamuno dedicó Machado unos versos doloridos y magníficos, *Los ojos*, que manifiestan los sentimientos del paso del tiempo tras la pérdida de su amada.

La nostalgia de la agria tierra perdida se expresará de modo repetido: “Ya habrá cigüeñas al sol, / mirando la tarde roja, / entre Moncayo y Urbión”. Pero, sobre todo, se plasma en el gran poema dedicado a José María Palacio, a quien pregunta desde la lejanía por sus paisajes sorianos hechos cuadro y espíritu propios:

“¿Está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?
Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras”.

Y, así, el poeta repasa elemento a elemento el paisaje que ya pertenece al dolido recuerdo: la mole del Moncayo, “tan bella”, las zarzas, las peñas, la hierba, las flores, los campanarios, las aves, los trigales, los labriegos, los frutales, los cazadores, el cementerio.

En *Los Complementarios*, escribió Machado un párrafo sensible y perfecto sobre la dignidad de la ciudad castellana, cabal retrato de Segovia, que reside en sus elementos y gentes más humildes, en el que también cabría el espíritu de la Soria que le tocó vivir: “En estas viejas ciudades de Castilla, abrumadas por la tradición, con una catedral gótica y veinte iglesias románicas, donde apenas encontráis un rincón sin leyenda ni una casa sin escudo, lo bello es siempre y no obstante —¡oh poetas, hermanos míos!— lo vivo actual, lo que no está escrito ni ha de escribirse nunca en piedra; desde los niños que juegan en las calles —niños de pueblo, dos veces infantiles— y las golondrinas que vuelan en torno a las torres, hasta las hierbas de las plazas y los musgos de los tejados”. Habiendo vivido así esta ciudad, tan bien descrita en pocas palabras, en mis años de investigador de

su geografía urbana, cuando releo además su “Canción de despedida”, escrita en 1922, no puedo evitar, aunque sea a destiempo, sentirme aludido:

“¡Torres de Segovia
cigüeñas al sol!
Eduardo va de camino
por esos campos de Dios.”

b/ El Guadarrama

“Lejos relumbra la piedra / del áspero Guadarrama. / Agua que brilla y no suena”. Es la montaña en el horizonte de Madrid y de Segovia, la atravesada por el tren entre ambas ciudades, que quedó vinculada más tarde, por tanto, que Urbión o el Moncayo a su vida de profesor por distintas provincias.

Porque: ¿dónde están sus montañas y breñales? ¿En Urbión, en el Guadarrama? Quien haya oído el trueno en la sierra reconocerá como suyo “el plumizo balón de la tormenta”, pero ¿fue aquí el cuento o en cualquier otra serranía?

Son tan conocidos sus poemas del Guadarrama que produce cierto reparo volver a citarlos. Pero son médula de Machado y del paisaje y de la significativa sierra, todo ello tuétano cultural. Entonces ¿cómo eludirlo? Su *Camino de Balsain*, de 1911, parece encerrar todas sus tesis: “¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo, / la sierra gris y blanca / [...] Por tus barrancos hondos / y por tus cumbres agrias”, etc. Está la sierra pintada en tres pinceladas maestras: formas de cimas y valles, colores y luz, significados de lo agrio y lo hondo, pero, sobre todo, la carga sustancial de la geografía emotiva se encuentra en el “viejo amigo”, en la sostenida presencia amistosa de una montaña —expresamente nombrada, con nombre desde ese momento poético— en la vida. Ha quedado así cualificada. “La sierra gris y blanca” cuyos perfiles comparten —torso y dorso— madrileños y segovianos, los “mil Guadarramas” que cabalgan conmigo. ¿O acaso es más expresivo *Flor de Verbasco*? Desde el tren que avanza, confirma el viajero: “sierra augusta, / yo te sé peña a peña y rama a rama”, olor de romero, flores de retama, cantuesos y jarales, luz en los berruecos, tradiciones perdidas.

El Guadarrama como algo cósmico aparece también en Baroja, camino de la Laguna de Peñalara. En Machado es similar la imagen, resumida en una palabra, pero con más significado: “Abrió la ventana. Sonaba el planeta.”. Es el agua que pule la piedra, las uñas de granito de la montaña. Y el “planeta”, el “áspero Guadarrama” es, al mismo tiempo, el paisaje símbolo, la Castilla de las tierras altas (“por aquí fue España”).

Podrían, acaso, ser perfectamente el Guadarrama (pero también alguna otra sierra) aquellas “montañas de violeta / y grisientos breñales, / la tierra que ama el santo y el poeta, / los buitres y las águilas caudales”; pero no es lo mismo. Con carga cultural profunda son muy significativos sus poemas dedicados a Ortega y a Giner, relacionados directamente con la sierra. Al primero, por la vinculación expresa de su pensamiento al Escorial (las *Meditaciones del Quijote*, sobre todo, de 1914) y por la construcción arquitectónica de su pensamiento: “las montañas / de Guadarrama frío / te brinden el azul de sus entrañas, / meditador de otro Escorial sombrío”. Un Escorial, sí, pero con la mirada de Felipe II convertida por su nueva filosofía en tolerante visión europeísta. A Giner de los Ríos dedicó en su fallecimiento un sobrio y emotivo elogio en versos: maestro —como tal reconocido por el poeta en la primera línea—, por su símbolo de bondad, espíritu, trabajo y esperanza. Simbólico también en su petición de que no hubiera toque de campanas en su muerte, sino golpes de martillo en el yunque. Y acaso el mayor símbolo está en su ruego de que el cuerpo del maestro fuera llevado a las montañas, “a los azules montes / del ancho Guadarrama”, la sierra de “barrancos hondos / [...] donde el viento canta”, donde Giner había soñado “un nuevo florecer de España”.

c/ Andalucía

El otro platillo de la balanza de los paisajes de Machado es Andalucía, como lo fue Vasconia para Unamuno y Baroja, el Levante para Azorín o Galicia para Valle-Inclán, pues buena parte de la geografía literaria del 98, incluida la castellana, fue una construcción cultural de escritores de origen periférico.

En principio, son recuerdos de infancia. Mucho después, producto de su estancia en Baeza, adulto, doliente, solitario y paseante. Pero la raíz es permanente. Ante un naranjo y un limonero en una floristería castellana se sorprende su espíritu meridional: “De los claros bosques de la Andalucía / ¿quién os trajo a esta castellana tierra / que barren los vientos de la adusta sierra, / hijos de los campos de la tierra mía?”.

La obra paisajista de Machado (y quizá toda ella) está claramente marcada por los traslados físicos que experimentó en su vida y modelada en sus sucesivas etapas biográficas: 1875-1883, Sevilla. 1883-1907, Madrid, con viajes a París. 1907-1912, Soria, con matrimonio y muerte de Leonor. 1912-1919, Baeza. 1919-1932, Segovia (con viajes constantes a Madrid). 1932-1936, Madrid. 1936-1939, Valencia, Barcelona, exilio en Collioure y muerte. Su mirada, formada en ánimo institucionista, como hemos visto, fue variada lógicamente en el transcurso del tiempo y autónoma en sus calidades. Sevilla es, pues, nostalgia, mientras Baeza es tanto una renovación del horizonte geográfico como constatación de su angostura

social y cultural. Soria expresó para él los campos y sierras de Castilla y Segovia su ciudad y el Guadarrama. De todo ello extrajo significados y a todo ello otorgó formas y contenidos. Para empezar, en su mismo *Retrato*: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero; / mi juventud, veinte años en tierras de Castilla”. En los escuetos párrafos de “Vida” y “Prólogos”, recogidos en sus *Poesías completas*, está la información suficiente, desde su punto de vista, sobre lo que aquí nos importa de su biografía literaria.

Así, comenzando por las nostalgias, hablará un día de “mi infancia marinera, / que yo también, de niño, ser quería / pastor de olas, capitán de estrellas”. Un mar que vuelve a la memoria como “un sueño sonoro”. Aparte de su conocido *Recuerdo infantil* en clase una tarde de invierno, en otros ya aparecen paisajes: “Algunos lienzos del recuerdo tienen / luz de jardín y soledad de campo; / la placidez del sueño / en el paisaje familiar soñado”.

En Baeza, el paseante melancólico se entrega de nuevo al paisaje (“yo iba haciendo mi camino, / absorto en el solitario crepúsculo campesino”). Como antes vimos, Soria pesa en su memoria y en su pena en el retiro andaluz, y el poeta expresa su añoranza mediante un rotundo contraste de paisajes:

“Oh, Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido.
cubiertos los jazmines, maduros los trigales,
azules las montañas y el olivar florido;
Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles;
y al sol de abril los huertos colmados de azucenas;
[...]
Yo sé la encina roja crujiendo en tus hogares,
barriendo el cierzo helado tu campo empedernido;
y en sierras agrias sueño – ¡Urbión entre pinares!
¡Moncayo blanco, al cielo aragonés erguido! –
Y pienso: Primavera, como un escalofrío
irá a cruzar el alto solar del romancero,
ya verdearán de chopos las márgenes del río.”

Sobre un puente del Guadalquivir “el poeta recuerda a una mujer”:

“Lento río
que me cantas su nombre”.

“Soria de montes azules
Y de yermos de violeta,
¡cuántas veces te he soñado
en esta florida vega

por donde se va,
entre naranjos de oro,
Guadalquivir a la mar!

¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas!”

Pero, “a solas con su sombra y con su pena”, también Machado contempla su nuevo-viejo paisaje con delectación:

“El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.
Tienen las vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.
Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.
Lejos los montes duermen
envueltos en la niebla”.

Los “viejos olivos sedientos”, los “olivares polvorientos / del campo de Andalucía” en el paisaje rayado merecieron poemas propios: “anchas lomas, lueños sierras/ de olivares recamadas. / Mil senderos”. Ese olivo del camino es “parejo de la encina castellana / crecida sobre el páramo, señero / en los campos de Córdoba la llana / que dieron su caballo al Romancero. [...] Hoy, a tu sombra, quiero / ver estos campos de mi Andalucía, / como a la vera ayer del Alto Duero / la hermosa tierra del encinar veía”.

Sus ágiles “apuntes para una geografía emotiva de España” están centrados en paisajes andaluces: Baza, Sierra Morena (la bien nombrada), Sierra de Quesada. También por los cerros de Úbeda (que “nadie verá”) le sigue la luna sobre los olivos porque le conoce. Desde la Sierra de Cazorla manda versos sobre las mariposas de los montes a Juan Ramón Jiménez, como propias de su “lira franciscana”. En el Guadalquivir se hace río, desde su fuente, cuando era “un borbollón de agua clara, / debajo de un pino verde” –“¡qué bien sonabas!”– hasta su desembocadura, “río de barro salobre”, donde, como el poeta, sueña con su manantial.

Lo complementa su visión social y urbana. Por ejemplo, en Torre de Pero Gil: “Allá el castillo heroico. / En la plaza, mendigos y chicuelos: / una orgía de harapos...”. En las ciudades: “¿Sevilla?... ¿Granada?... La noche de luna. /

Angosta la calle, revuelta y moruna, / de blancas paredes y oscuras ventanas. / Cerrados postigos, corridas persianas...". Y, ah, "esta luz de Sevilla..."

dl/ Criterios y teorías

En los versos "De mi cartera" aparece expresada su traslación, que antes llamamos unamuniana pero que igualmente podría calificarse de machadiana en don Miguel, de los elementos del paisaje al espíritu, de modo que éste queda configurado como un cuadro de un lugar de Castilla y, en él, conjuntamente por sus elementos duros y sus rincones suaves:

"Crea el alma sus riberas;
montes de ceniza y plomo,
sotillos de primavera".

También, como consecuencia, el arte que emana de tal espíritu, surge igualmente de tal paisaje en el que el agua que corre parece significar, como tantas veces, la vida, y así:

"Toda la imagería
que no ha brotado del río,
barata bisutería".

Y, en distinto poema:

"Las más hondas palabras
del sabio nos enseñan
lo que el silbar del viento cuando sopla
o el sonar de las aguas cuando ruedan".

O, con igual profundidad y mayor dolor, paisaje descriptivo y sentimiento íntimo se aúnan en un soneto de su "cancionero" en *Los Complementarios*. El paisaje está tan parcamente contado que parece una nota geográfica de sus elementos en un cuaderno:

"Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.
Los caminos del campo van al río [...]"

Efectivamente, en su agenda de viajero camino de Pedraza anota escuetamente en 1924: "Guadarrama y Somosierra. El camino de la Velilla. Pedraza. El castillo. Sus palacios. La olma". No es aquí un estilo, es sólo una constatación.

Pero en el poema inmediatamente el paisaje entero y alguno de sus componentes se vuelven un escenario interior, un latido triste y un pensamiento nostálgico, aludidos con la misma sobriedad que el lugar que los motiva.

En otro soneto de la misma procedencia, comienza también tan descriptivamente que, de inmediato, pienso en el perfil de Segovia: “sobre piedra aborascada, / vieja ciudad de pardo caserío / [...] / entre montes empinada [...] / Al fondo de un abarranco suena un río. / [...] sobre la fortaleza torreada”, etc. Pero de pronto se cruza un sueño por la chopera y el paisaje se transforma en recuerdos y en presencias de “otros sueños”. Traducido a versos sencillos: “cese la historia, / cuente su melancolía”. Por eso se preguntaba con malicia en aquella Segovia, sabiendo la respuesta, si, como dicen los doctos: “¿los encinares del monte / son de retórica vieja?”; concluyendo, como era de esperar: “Y las nueve musas / se ríen de veras”. Cuestiones de fondo, más que de movimientos artísticos.

En otra ocasión, en uno de los juegos literarios, hace decir a su Mairena, refiriéndose críticamente al barroco español: “En poesía se define [...] como un tránsito de lo vivo a lo artificial”. Lo vivo es, sin embargo, la sustancia, la zona del espíritu del escritor en la que se engendra el poema, según lo habría expresado Abel Martín, maestro imaginario de Mairena. Lo vivo de Segovia no son sus monumentos, sino los pájaros, las hierbas y los niños.

Y su lenguaje ha de ser sencillo, precisamente por ser poético. Como el del alumno Pérez que transforma en “lenguaje poético”, a instancias de su maestro, la frase redicha de “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”, por la llana y directa –naturalmente sin “eventos–, de “lo que pasa en la calle”, con gran satisfacción del profesor de retórica y poética. Mairena criticaba, por ello, como prueba de una decadencia y logro de una chapuza, que la literatura fuera cada día “más escrita y menos hablada”. Y aconsejaba de paso: “huid de escenarios, púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis contacto con el suelo, [...] tenéis que renunciar al aplauso de los *snoobs* y de los fanáticos de la novedad”, añadir algo de humor a la ciencia y usar el escepticismo como instrumento de conocimiento –pero nunca como “virtuosos de la inteligencia”–. “No amo los afeites de la actual cosmética”, concluía. O bien, ponía en su sitio las fantasías de carbonero.

A partir de aquí, con el ánimo institucionista que antes señalamos, un inteligente sentido del humor (“nosotros no hemos de incurrir nunca en el error de tomarnos demasiado en serio”) y con el Guadarrama como escenario clave, habría que “despertar en el niño el amor a la naturaleza” para que acaben siendo

como ciertos “hombres maduros y ancianos venerables, capaces de atravesar la sierra de Guadarrama en los días más crudos del invierno, ya por deseo de recrearse en el espectáculo de los pinos y de los montes, ya movidos por el afán científico de estudiar la estructura y composición de las piedras o de encontrar una nueva especie de lagartijas”. *Juan de Mairena* se publicó como libro en 1936, pero salían los artículos que Machado le dedicaba en la prensa desde 1934. No está Mairena a favor, pues, de la “educación física”, o de aquel deporte que Giner había tildado en 1886 de frívolo, sino de un sentido unamuniano del ejercicio por amor a la naturaleza, como se plasmaba en los naturalistas, por ejemplo en el “insigne Bolívar, cazando saltamontes a sus setenta años, con general asombro de las águilas, los buitres y los alcotanes de la cordillera carpetovetónica”.

No estaban estas ideas en soledad en aquellos momentos. Así, La Fuente de los Geólogos cercana al Puerto de Navacerrada llevaba erigida en las alturas serranas desde 1932, en honor de aquellos dedicados a “las piedras”-según los términos de Mairena- por su papel de “sembradores de cultura y amor a la naturaleza”, como reza su placa. También desde 1916 teníamos una ley de Parques Nacionales y en 1933 se editó en la comisaría encargada de ellos la guía de los Sitios Naturales de Interés Nacional. Todo lo cual es significativo, entre otros aspectos, de un creciente movimiento cultural de interés por el paisaje en el que la Institución tuvo eminente papel y al que el 98, con el mismo Machado, contribuyó de modo resaltable. Sin embargo, pese a los contenidos inmateriales de las cosas del mundo, que también están en los paisajes, como en otros muchos asuntos, pudo versificar aquel aforismo perfecto del imaginario Abel Martín, maestro como acabamos de decir del no menos fantástico Mairena: “¡Quién fuera diamante puro! / –dijo un pepino maduro. / Todo necio / confunde valor y precio.” Hay, en efecto, mucho pepino que aspira a diamante y no poco hiperactivo que no ve paisajes sino solares. Machado nos los catalogó ya en aquel año en el que se avecinaban, según sus palabras, “tiempos duros”, “mal año para los sofistas”.

Sí, se trata de cultura y de paisajes: “nuestro amor al campo –escribe– es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista”. El campo así entendido es una invención urbana, una ética y un deseo de “soledad”; “el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe”. “En la soledad campesina [...] el hombre deja de vivir entre espejos”. Finalmente, le responde un misterio; la naturaleza –indiferente– guarda, tras ser escudriñada, un último

misterio para el alma: “¡Y esos magníficos pinares, y esos montes de piedra, que nada saben de nosotros, por mucho que nosotros sepamos de ellos! Esto tiene su encanto, aunque sea también grave motivo de angustia. [...] A última hora, siempre habrá un alguien enfrente de un algo, de un algo que no parece necesitar de nadie”.

Por un lado, todo observar tiene un objeto observado, claro está, e inevitablemente un punto desde el que lo observo. Sobre una reflexión orteguiana de que “no hay espectador sin localidad determinada”, Machado añade: “¿Desde dónde pensamos?” / Problema. / Vemos desde un lugar y en un tiempo. / La perspectiva se impone a nuestros ojos. / Pero, ¿también a nuestro pensamiento?”. Y estima esto como trascendente, puesto que, por otro lado, la confrontación con ese panorama es más que técnica o pintoresca o estilística, más que estética: “¿Pintar de memoria? Desatino. Ningún pintor lo ha hecho. ¿Pintar del natural? Menos aún. El modelo es necesario. ¿Para copiarlo? No; para pensar en él”.

El parecido del arte con el paisaje no es, pues, fundamental, pero sí necesario. En sus palabras: “cuando contemplamos estéticamente la naturaleza, lo hacemos con toda libertad, porque el parecido no nos preocupa, pues no dudamos de que una cosa real se parece a sí misma. Del mismo modo, ante el retrato de Martínez Montañés, de Velázquez, la cuestión del parecido no nos distrae de la contemplación estética, porque ni un momento se nos ocurre dudar de él. Consecuencia: la belleza de un retrato no estriba en el parecido. Pero un retrato sin parecido es malo”.

Para Unamuno, como para Machado, “piensa el sentimiento, siente el pensamiento”. Meditación y sensibilidad frente al paisaje van juntas. Pero, en el cuaderno de apuntes machadiano llamado sutilmente *Los Complementarios*, del que ahora tomamos estas notas, el poeta da también un paso más e indica que no basta con formular la siguiente relación simple: “mi corazón enfrente del paisaje produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo”. Se requiere algo más para sentir: la reunión espiritual con otros corazones: “Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. [...] Mi corazón canta siempre en coro”. Y, respecto al instrumento de expresión, el lenguaje, adquirido de los demás, perteneciente al “mundo de los otros yo”, incluso más, puesto que “es ya mucho menos mío que el sentimiento”. “Complementario” es además quien “marcha siempre contigo, / y suele ser tu contrario”. Ni en la soledad se está realmente solo.

II. CAUSALIDAD Y PAISAJE EN ORTEGA³

Vocación paisajista

Siguiendo la línea trazada en aquel libro mío antes mencionado sobre el paisaje, el 98 y Ortega, vuelvo en este apartado a recordar que Terán había señalado ya la existencia de intuición geográfica en las obras de nuestro filósofo, al que, como antes indicamos, consideraba uno de sus maestros. Hay intuición, sin duda, e incluso más. Hay sobre todo ejercicios de interpretación del paisaje, y también otorgamientos de calidades literarias y de pensamiento a determinados parajes. Advertí también entonces que los terrenos de frontera entre el pensamiento de Ortega y la geografía están en regiones literarias extensas y frecuentemente profundas. Son más bien caminos sugerentes e incursiones estrictas que enlazan directamente con reflexiones más allá de lo geográfico. Confesaba Ortega sus inclinaciones paisajistas y geográficas de diversos modos, por ejemplo refiriéndose a sus gustos viajeros: “Desde la adolescencia –escribe de paso en un momento– he compensado mi propensión sedentaria, siendo empedernido lector de libros de viajes”. No es un modo anómalo de acercamiento: grandes viajeros alrededor de sus bibliotecas fueron también conocidos geógrafos.

Los temas geográficos aparecen en la obra de Ortega, por tanto, con frecuencia, de forma múltiple, variada y muchas veces inesperada. Así, son frecuentes en su prosa las imágenes geográficas. Lo geográfico es un ámbito y también un soporte de su pensamiento, aunque en ocasiones se presente igualmente como una derivación. Pero es sobre todo resaltable el habitual uso que Ortega hace del término “paisaje”, no sólo en su sentido estético, sino en el geográfico, y el uso del propio paisaje como evocación y como fuente de reflexión. Puntos de reunión con los paisajes de Machado hay varios en Ortega, por coincidencia en su tiempo y por afinidades diversas, de ideas y de lugares, por mutuas referencias, aunque es evidente que no por estilo de escritura. Pero no vamos a detenernos en este aspecto de literatura comparada, aunque sea atractivo, pues la navegación zigzagueante por los paisajes en las *Obras Completas* de Ortega y Gasset es suficiente empeño como para que acapare nuestra atención. No obstante, añadamos que también acuñó Ortega la expresión de “geografía sentimental”, que es aparentemente parecida, al menos en enunciado, a la “geografía emotiva” machadiana, pero que formuló con diferente contenido. Ortega se refería al mapa vital de los sentimientos que dirige nuestra percepción del entorno o, dicho de otro modo, a

³ Como hemos advertido, estas páginas tienen como precedentes los antes citados y, de modo reciente, la conferencia dictada por su autor en la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce, cuya publicación estaba prevista para 2019 en *Estudios segovianos*.

la tensión emocional de los lugares que, por ejemplo, provoca las nostalgias. Hay un trasfondo anímico e incluso un mundo cultural detrás de esta enunciación, como podría ser el caso del sentimiento de la montaña, productor de incontable arte y honda filosofía o de absolutas entregas vitales. Pero el mapa orteguiano se refiere a la relación afectiva de cada vida con su espacio geográfico, lo cual ya es bastante atractivo.

No obstante, la geografía ha padecido y padece intermitentemente la tentación generalizada de todas las ciencias de encaminarse hacia el mundo propio de la física. Es decir, la tentación de desplazarse hacia lo que no es. No es esta la geografía orteguiana: si cada hecho natural revela un conjunto de mutuas influencias, de relaciones y, por ello, “en el nacimiento de una brizna de hierba colabora todo el universo”, además de la abstracción, de la generalidad, Ortega intuye que también hay la individualidad del lugar concreto. Este es justamente uno de los puntos en los que la geografía trata del paisaje.

Por una parte, el paisaje es entendido tácitamente por Ortega como la manifestación formal y visible de la realidad geográfica, en la que conviven, se ordenan y desordenan los elementos territoriales. El ejemplo puede ser la Sierra de Guadarrama, con sus lomas, pinos, cuencas, colores de las arboledas, caminos, aromas, sonidos y celajes, que dan componentes objetivos al escenario y con los que dialogan las sensaciones. Pero, por otra parte, el paisaje es una proyección –también machadiana– desde el interior del hombre sobre lo que le rodea. Esto significa que el paisaje depende también del observador, no sólo de su geografía. Leslie Stephen, que escribió unos inteligentes ensayos sobre el arte de caminar, hacía constar que la mente es el instrumento musical con el que cada cual interpreta el paisaje, sólo que unos tienen un Stradivarius y otros un organillo.

Además, el paisaje es su propio proceso de humanización: “La ciudad –escribe– es un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos”. Y así escribía orteguianamente Corpus Barga en 1933 sobre las ciudades de Castilla: son “ciudades mágicas, que son precisamente lo contrario del campo [...] Las ciudades castellanas están separadas del campo. Tienen murallas ideales. Sus murallas no son cosas, son ideas opuestas al campo”. Un pueblo va intercambiando entre todo lugar terrestre y él mismo “creaciones técnicas, construcciones que deforman, reforman y conforman la Tierra...el habitar no le es dado, sino que se lo fabrica él”.

Dado que la vida es diálogo con el contorno, para entender a “cada ser” es preciso reconstruir ese paisaje. De este modo, cada persona está referida a una parte del mundo y la zozobra producida por la posible pérdida de ese contacto,

de estar “despaisados”, se experimenta en nuestro interior, es sentida como una “amputación en la mitad que nos queda”. En definitiva, hay un paisaje cultural, surgido de la historia, que, como ésta, tiene sus etapas y con él debe haber una geografía cultural que lo estudie.

Por otro lado, lo que el geógrafo Clozier llamaba “descripción evocadora” —que siempre se debería sumar a la “descripción razonada”—, es lo que permite “hacer ver a los demás”. En el ensayo geográfico orteguiano hay testimonios de paisajes con lúcidas contribuciones a su interpretación y hay bellas páginas justamente evocadoras. Sus descripciones literarias de los hechos geográficos constituyen incluso algunas de las páginas de alta calidad sobre nuestro territorio. Tengo una especial preferencia por “Nuestra Señora del Harnero”, en sus *Notas del Vago Estío*, con los pueblos ceñidos por las eras, la aldea náufraga en un mar de espigas, el hombro negro de la nube sobre el horizonte, la tolvanera, el refajo rojo de la moza, la voz silbante de una vieja, un frescor que sabe a paja y la vuelta del paisaje a su compás. Y Barahona de las Brujas con su vecindario demente tras el enjambre escapado de su colmena. De modo similar prenden en el lector de “Tierras de Castilla”, sus reflejos de la España mísera o de lo orgánico del caserío de los pueblos ocultos en los valles o su seguimiento del castellanismo institucionista.

Así comenta: “Giner, para quien sólo lo inútil era necesario, solía insistir sobre la superior belleza del paisaje castellano”. O, en esta línea, se ha hecho clásica su comparación del paisaje de Castilla con el de Asturias, próxima a la distinción geográfica de las Iberias húmeda y seca. Y así alcanza modelos culturales que otorgan a un paisaje caracteres literarios añadidos. Por ejemplo, el que ha llegado a hacerse texto de escuela, idea de partida, que surge en su famosa “Geometría de la Meseta” con su célebre frase: “con gesto de dignidad ofendida: —¡Caballero, en Castilla no hay curvas!”. Es, en esencia, lo que escribía el geógrafo americano Sauer: “Más allá de lo que puede ser transmitido por instrucción y enseñado por técnicas, existe un reino de percepción individual e interpretación, el arte de la geografía”.

En fecha no muy lejana a las primeras observaciones paisajistas de Ortega, en 1913, Georg Simmel escribió un ensayo sobre *Filosofía del Paisaje*, lo que tal vez puede ser un dato histórico expresivo, o complementario, de coincidencias de líneas de pensamiento. Su contenido es interesante, pero no le podemos dedicar más que un apunte. Por un lado, para Simmel el paisaje se comprende como una visión configuradora del mundo. Y ello permite un modo superior de ver tal mundo. El paisaje es unívoco, indivisible, una percepción del conjunto, no de la parte ni del detalle, sino del *todo*. Es una visión abierta, abarcadora y unificadora. Y tal unidad reside en la “tonalidad” global del paisaje (o “Stimmung”), que agru-

pa sus componentes. El paisaje aparece asociado entonces a un acto espiritual. O, mejor, cada paisaje tiene su tonalidad espiritual.

A la vez de su tonalidad, el paisaje resulta de una mirada que escruta y de un sentimiento. O es ambos. Y también una participación. Percibir el paisaje es, así, un acto cultural, incluso artístico. (¿En línea con Goethe?). El paisaje es, por tanto, una forma elevada de entender el mundo. En estas ideas se explica la opinión crítica de Ortega sobre el libro de un viajero que, según él, no tenía “el sentido del paisaje”: lo recogió Corpus Barga en 1922, de una charla en una excursión por el Jarama con José Ortega y Pío Baroja.

Además, Simmel –como también Ortega– plantea la relación entre las partes y el todo en el paisaje (que, por ser tal, engloba sus componentes geográficos en una unidad superior). Ortega dirá en 1914: “las cosas trabadas en una relación forman una estructura”. La “trabazón” será la clave del paisaje expuesta luego por Terán; lo que, dicho al modo orteguiano, puede formularse así: el paisaje es una estructura. Y añadía Simmel algo derivado, aplicable a cualquier cosa y, en ocasiones, al presente: “De la multitud de relaciones en que están inmersos los hombres, los grupos y las estructuras, sobresale ese dualismo en virtud del cual el detalle aspira a ser un todo en sí mismo, cuando su pertenencia a un todo más grande sólo le concede una función de parte”. Indirectamente, pasamos de la idea de “paisaje” al significado de “región”.

Paisaje y región

Hay que añadir a lo apuntado el uso del ensayo geográfico por Ortega en 1931 como intento de contribuir a la vertebración regional de España, es decir, a nuestra organización territorial, cuya trascendencia no es escasa. Se ha considerado esta recopilación de artículos titulada *La redención de las provincias* una obra política, pero remite a un claro entramado territorial y paisajístico. Lo que Ortega define como unidad política regional descansa en el territorio, fraccionable en unidades geográficas cuya síntesis se capta en una sola visión. Es decir, en un paisaje tal como lo definía Giner de los Ríos: “el paisaje es la perspectiva de una comarca natural”. Ortega, siguiendo además al geógrafo Dantín Cereceda –amigo y contertulio con quien también iba de excursión– en el fundamental interés de las unidades territoriales (comarcas y regiones), lo expresará de este modo: “La región natural afirma su calidad real de una manera muy sencilla: metiéndose por los ojos”. “Sólo es región sólo es unidad geográfica real aquella parte del planeta cuyos caracteres típicos pueden hallarse presentes en una sola visión”.

Así, la idea básica de región, que extrae como digo de Dantín Cereceda, es corregida por Ortega en sus *Notas de andar y ver* haciéndola paisajística, describiéndola como una “imagen visual”. De modo que la “correspondencia entre hombre y paisaje se establece a través de la región” y, por ello, sólo a través de la región influye la tierra en el hombre. La región es, pues, en este sentido, claro está, la plasmación territorial del paisaje. A lo que añade Ortega: “estimaría que los geógrafos ensayasen esta manera mía de definir la región”. Habría que matizar que, por entonces, ya se hablaba en Europa de la geografía como ciencia del paisaje y, por supuesto, de la geografía regional que se ponía en relación con los géneros de vida y éstos con sus contenidos denominados “espirituales”. Pero probablemente la petición de Ortega se dirigía sólo a Dantín.

La regionalización de España constituyó una preocupación de Ortega, tanto científica como política y, por ello, se transformó en una propuesta activa. Se trata, pues, de pensar y de hacer geografía política. De proponer e intervenir. De ella se derivará el libro *La redención de las provincias*. Sólo por el parentesco conceptual indicado entre región y paisaje visual, tiene este ensayo conexión con el tema que ahora tratamos, pero es de envergadura suficiente como para, al menos, mencionarlo. Ortega hace entonces de geógrafo activo y organiza España en 10 regiones con peso histórico y posibilidad de funcionamiento, que hoy podemos ver como un precedente autonómico: Galicia, Asturias, Castilla la Vieja, País Vasconavarro, Aragón, Cataluña, Levante, Andalucía, Extremadura y Castilla la Nueva. Quedan, sin embargo, palpablemente, por colocar los archipiélagos, si se trata de toda España y no sólo de la Península.

Pero, como lo que pretendía Ortega en *La redención de las provincias* era cosa distinta o complementaria al puro análisis geográfico, es decir, hacer reflexiones y dar estímulos para la vitalización del horizonte regional, poner la “vida local en manos de sus habitantes”, entregar cuidado y responsabilidad en ese ámbito, pasarlos a las manos concretas de “los provinciales” en un proyecto de autonomía, salvo en lo que sea estrictamente nacional, y, en suma, echar las provincias a andar, dejémoslo como está y atengámonos sólo a su propósito de activación social, cultural y política, o histórica del aletargado tejido geográfico español. Por otra parte, como es sabido, su aportación no fue única en los esfuerzos intelectuales y científicos de regionalización de España en la primera mitad del siglo XX.

Es evidente que la perspectiva de hoy permitiría reflexionar sobre esta propuesta orteguiana como un precedente teórico interesante de la división del mapa en nuestro estado de las autonomías. Sin embargo, nada indica, por otro lado, que el mapa autonómico actual proceda del trabajo profesional de un geógrafo ni de los conocimientos de un historiador, ni siquiera de la influencia indirecta de un filósofo.

La explicación del extraño mapa final en el que nos movemos requiere otros ingredientes. Dejémoslo, por tanto, para otra ocasión y volvamos al paisaje.

La causalidad histórica y Ortega

al Crítica del “milieu” por Ortega

Bastante antes de mediar el siglo pasado Ortega había abordado el problema conceptual de la causalidad en la historia. Al hacerlo contribuyó a razonar la misma clave en la geografía, puesto que el asunto afecta a la relación entre ambas, y utilizó un concepto muy geográfico, el de “paisaje”, para desbloquear la repetitiva incidencia teórica del “medio” en el hombre.

Ortega llevó a cabo, por tanto, un desplazamiento del sentido otorgado al “medio” como vía de solución al persistente problema del determinismo geográfico.

Puesto que fue un tema viejo y clave definir las influencias geográficas en la historia, hagamos un desvío momentáneo y detengámonos en describir brevemente el debate sobre la causalidad en geografía y en historia desde la mirada del geógrafo. Lucien Febvre publicó un libro alrededor de este asunto, el “problema de las influencias geográficas” en la historia, titulado *La Terre et l'évolution humaine*, en 1922. Desfilaba por sus recuerdos toda una tradición intelectual que se remontaba a Hipócrates, Platón, Aristóteles, Polibio, Ptolomeo y Lucrecio, entre otros, y hasta Montesquieu, puesto que éste planteó cómo la naturaleza del terreno influía en las leyes. En cambio, con Buffon se habría dado un primer paso de modernidad en estas tesis al proponer al hombre como un agente geográfico, como una de las fuerzas generadoras de espacios, formas y, en suma, territorios y paisajes.

Voltaire, por ejemplo, escribía en sus últimos años en su *Diccionario filosófico* y en el artículo referido al clima: “Es indudable que el terreno y la atmósfera influyen en las varias producciones de la naturaleza, siendo más a propósito para unas que para otras, empezando por el hombre y terminando por los guisantes. En el siglo de Luis XIV, el ingenioso Fontenelle dijo: puede asegurarse que la zona tórrida y las dos zonas glaciales no son muy a propósito para el cultivo de las ciencias”. Pero, claro está, Persia había producido sabios. Y acababa concluyendo que, en esta materia, si bien “el clima tiene alguna influencia, el gobierno la tiene mayor; y la religión y el gobierno juntos influyen mucho más”.

El geógrafo Alejandro de Humboldt escribía, a su vez, en su obra *Vistas de las cordilleras*, publicada en 1810, cargado de experiencia: “aunque las costumbres de

las naciones, el desarrollo de sus facultades intelectuales [...] dependen [...] de un gran número de factores [...] no cabe duda que el clima, la configuración de los suelos, la fisonomía de la vegetación y el carácter risueño o salvaje de la naturaleza influyen en el progreso de las artes y en el estilo que distingue sus creaciones". "Influyen", decía Humboldt, que no es lo mismo que obligan.

Más tarde, Taine estableció su difundida concepción del "milieu". En realidad, tal "milieu" era más que medio físico, comprendiendo algo así como la "temperatura moral", aunque en un esquema análogo a aquél. Suelo y clima sueñan, en efecto, a medio natural, pero, para Taine, el "suelo humano" estaría formado por constituciones, costumbres e ideas. Y la misma traslación o alegoría podría aplicarse al "ambiente", por ejemplo cuando escribía: "La obra de arte se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes". Con ello, no obstante, reavivó el problema en términos intelectuales modernos, próximo en sus modos de expresión a ciertos procesos deterministas de la causalidad. El determinismo, en efecto, se estableció en paralelo con el naturalismo de Taine, pero como una secuela del "cientifismo", en busca de leyes y deducciones. De todos modos, si en Taine no hay estricto determinismo *geográfico*, sí se expresa, como decimos, mediante un afán de analogía. Por ejemplo, Taine considera la tristeza de espíritu de la Europa invadida por los bárbaros como medio ambiente, pero éste es sin duda histórico. Y la tristeza... dará obras tristes. En fin, evidentemente la tristeza no es similar a la influencia en la historia de costas, llanos, ríos, selvas, montañas o a la abundancia o ausencia de lluvia, sino un estado sentimental más bien íntimo que sorprende verlo entendido (eso sí, brillantemente) como situación generalizada de sociología cultural.

Sin embargo, también se pliega Taine al naturalismo cientifista y escribe, quizá equívocamente para dar más estilo literario a su propuesta: "Comparando una obra de arte con una planta [...] el arte es como un naranjo, que precisa un suelo y un clima adecuados para florecer y dar fruto". Esta afirmación se formula, pues, como una "gran ley" científica: suelo, clima, competencia: las "circunstancias y el ambiente físico", es decir, los escenarios humanos y naturales, son necesarios y son selectivos.

El determinismo de los geógrafos era, sin embargo, diferente. A fines del XIX entró en el juego la "antropogeografía" del geógrafo Ratzel. Se trataba de una nueva geografía humana, con el sustrato terrestre ejerciendo de soporte rígido que, en sus palabras, "regula el destino de los pueblos con una brutalidad ciega". En conjunto, Ratzel tiene más complejidad y sutileza que la que se desprende de tan contundente frase, pero valga como ejemplo extremo. Nuevamente, insistimos,

el determinismo geográfico (como la filosofía del arte de Taine) no era sólo una posición meramente teórica respecto a la influencia ambiental sino una propuesta de alcanzar una ley científica y deducir a partir de ella. Se trataba de encontrar principios, de pasar de la geografía descriptiva a una ciencia. En contraste, el planteamiento posibilista sin dogmatismos de otros geógrafos, como Vidal de la Blache, recurría a la investigación directa, precisa y detallada, a los hechos sin especulaciones ni moldes previos. Y, en reacción directa desde este modo de entender la historia, escribía Febvre: mejor, nada de profecías, nada de doctrinas, nada de quimeras, sino método y espíritu crítico. Cabían, en suma, dos actitudes: primero, considerar el conocimiento del suelo y el clima como el de dos fuerzas soberanas de determinación de los cuadros naturales sobre la historia, o bien, en otra perspectiva, ponderarlos sólo como factores explicativos, entre varios más, y también como recursos y posibilidades.

Ya en el siglo XX, algunos geógrafos españoles eran conscientes de la necesidad de abordar y desbrozar estas cuestiones también desde una teoría propia. Por ello, Manuel de Terán escribió en 1957 un artículo esclarecedor, titulado “La causalidad en Geografía humana. Determinismo, posibilismo, probabilismo”, que marcó nuestro momento de madurez intelectual de esta materia. La relación con el medio era mostrada por Terán como un diálogo en dependencia “de la civilización y sus diferencias de estilo”. Era lo que venía exponiendo la geografía posibilista, para la cual cada paisaje habitado aparecería como expresión de lo que denominaba –según apuntamos antes– un “género de vida” o conjunto de ideas, instrumentos y costumbres que aplica un tipo y estado de civilización a su propia relación e inserción en el medio geográfico.

b/ Medio y paisaje en Ortega

Ortega hizo así en buena medida de geógrafo pensante en este asunto en momentos anteriores a la profesionalización e intelectualización definitivas de nuestra geografía, momentos que podríamos extender hasta la fecha del artículo citado de Terán. No hay que buscar demasiado en la obra de Ortega. En efecto, en ella se repiten las alusiones a la polémica sobre la causalidad geográfica.

Por un lado, estaban presentes en la España de su tiempo lo que era considerado como los “males geográficos”, tan denostados desde el siglo XVIII por algunos ilustrados y luego por los regeneracionistas. En el ambiente cultural y político de nuestro XIX no faltaron denuncias regeneracionistas sobre lo que se llamó de esa manera, los “males geográficos”, que Ortega tenía inevitablemente que conocer. Es el caso bien difundido de Costa, entre otros, quejándose

de nuestro clima y nuestro suelo, o de Azorín, quien también se preguntaba: “¿Qué iniciativas, qué energías, qué audacia, qué impulsos generosos y grandes pueden sugerir al espíritu estos horizontes ilimitados, desesperadores, de las tierras peladas, rasas y polvorientas?”. Y, más concretamente, de Lucas Mallada, sobre todo por su expresión, que hizo circular en el mismo título de su libro *Los males de la Patria*. Sin embargo, este autor no recurre a tales problemas físicos “para acallar nuestra conciencia”, sino a nuestros mismos defectos, por lo que sostenía que es “deber nuestro [...] examinar fríamente si puede haber algo cierto en que el mal estado de un país dependa en gran parte de sus propios moradores”. También Reyes Prosper, al escribir sobre las estepas españolas, afirmaba en parecido sentido que “no se puede engañar hoy a las gentes diciendo que en esas extensiones no se cultiva por falta de aguas, clima desigual, etc.; talando los bosques, dejando perder las aguas de las lluvias [...] se logran pronto la sequedad y desigualdad del clima”. De este modo, la mano del hombre, la historia, los usos dañinos son tan “males de la Patria” como pudieran serlo la sequía o el roquedo.

Por otro lado, más teóricamente, Ortega, al comentar a Hegel, se refería a la naturaleza como repetición y, en cambio, a la historia como un discurrir sin dos días iguales. En la historia, el Espíritu adscrito a un paisaje conforma la organización de un “enjambre de pueblos” sobre su medio o su espacio físico (al que poco acertadamente denomina como “geografía”). Ortega se preguntaba entonces, evocando directamente aquel naranjo de Taine al que se parecería el arte, necesitado también como el frutal de suelo y clima: “¿El ‘espíritu nacional’ es producto del medio, una planta más del paisaje?”. Y dejaba responder a Hegel: “Es opinión tan generalizada como vulgar que el peculiar espíritu nacional está en conexión con el clima de esa nación [...] Así, se habla [...] del benigno cielo jónico que ha engendrado a Homero [...] A pesar del clima benigno no han vuelto a surgir Homeros, especialmente bajo la dominación turca”. De este modo, al comentar directamente el “medio” de Taine, escribe Ortega que “la idea de explicar al hombre por su milieu [...] trata de transportar a la historia la óptica del botánico y el zoólogo”.

“Obstinadas varias generaciones sucesivas en hacer de la historia una física –prosigue–, aspiraron a buscar las causas de los hechos humanos y creyeron encontrarla fuera del hombre, en el contorno físico, en el estado geológico y el clima ambiente”. “Es el caso que a estas fechas no ha logrado nadie establecer ley alguna que permita derivar de un clima determinado una determinada institución política, un estilo artístico, una ideología. Se han visto florecer en un mismo clima las culturas más diferentes, y viceversa, una misma cultura atravesar climas distintos sin sufrir variaciones esenciales en su estilo”.

Por lo tanto, “la interpretación geográfica de la historia, según ha sido empleada, carece de valor científico”. Sin duda hay nuevamente un exceso de reducción del concepto “geográfico” a una infraestructura física territorial, pero entendemos el núcleo del discurso. También se refirió Ortega al geógrafo Ratzel y fue directamente crítico con su interpretación mecánica y pesimista de la causalidad histórica. Y, en relación con ello, añade sin equívocos: “hace años [...] llegué a la conclusión de que las condiciones geográficas no determinan la historia de un pueblo”. La peculiaridad de los pueblos es, al contrario, de orden espiritual: una “correspondencia” entre el territorio y sus habitantes. La civilización es, pues, la superación de lo natural por lo histórico y la libertad la sustancia del asentamiento en la tierra y de la relación responsable con ella.

Como se ve, con esto llegamos a la clave. Según Ortega, el “medio” no es causa de nuestros actos, sino sólo un excitante, pero, sobre todo, “el medio, **al** convertirse para mí en circunstancia, se hizo paisaje. El paisaje, a diferencia del medio abstracto, es función del hombre determinado. Un mismo trozo de tierra se multiplica en tantos paisajes cuantos sean los hombres o los pueblos que por él pasan”. Hay así una “afinidad” entre el alma colectiva y el estilo de un paisaje. El paisaje no es una imposición sino una elección y es parte de la “circunstancia”. Pero, además –según decíamos antes–, como cada persona está referida a una parte del mundo, como “cada ser posee su paisaje propio”, es procedente, para comprender a ese hombre, reconstruir su paisaje. Y, añadamos ahora, como el hombre es histórico, la historia de su paisaje.

Y de cara a los males de la patria que antes mencionamos concluía Ortega: “No, la aridez climatológica de la Península no justifica la historia de España...la fatalidad dirige, no arrastra”. “La única causa que actúa en la vida de un hombre, de un pueblo, de una época, es ese hombre, ese pueblo, esa época [...]. La realidad histórica es autónoma, se causa a sí misma. En comparación con la influencia que los españoles hemos tenido sobre nosotros mismos, el influjo del clima es estrictamente desdeñable”. Y puntualiza, extremando el ejemplo: “Castilla es tan terriblemente árida porque es árido el hombre castellano [...] pocas cosas declaran más sutilmente la condición de un pueblo como el paisaje que acepta”. El concepto de paisaje, cargado de historicidad, ha sustituido, pues, para Ortega, a la simplicidad del medio.

Ortega llamó a su teoría “la doctrina del paisaje vital”. Para entender bien tal “doctrina, debemos aún, como venimos viendo, abordar el tema sustancial de la “circunstancia”. Hemos de hacerlo mediante el planteamiento de dos cuestiones escalonadas:

1ª cuestión: detrás del Paisaje-pedagogo de Ortega, de 1906, estaba como inspiradora la Institución Libre de Enseñanza, para la que, según sus palabras, “la contemplación del paisaje era altamente educadora”. En concreto, el Guadarrama es además el panorama gineriano por excelencia, “donde se reúnen mis miradas con las de todas las generaciones muertas de españoles”. En tal paisaje reconoce Ortega “una porción de sí mismo”. “Cada paisaje –prosigue– me enseña algo nuevo y me induce en una nueva virtud. En verdad te digo que el paisaje educa mejor que el más hábil pedagogo [...] Los paisajes han creado la mitad mejor de mi alma”. Visto así, ese paisaje natural, el que produce serenidad y sinceridad, ya no nos enseña sólo naturaleza sino moral e historia y, por eso, el Guadarrama se vuelve para el filósofo el “paisaje-maestro”.

2ª cuestión: así llegamos en 1914 a las *Meditaciones del Quijote*, ensayos atentos a “detalles del paisaje”, consciente de las cosas mudas por las que comunica el hombre con el universo. Es significativo indicar que Ortega está de nuevo en el Guadarrama, paisaje que no va a ser ajeno a la reflexión, pues el pensamiento de Ortega aparece en plena actividad y arraigado en el lugar. Ortega se explica entonces mediante paisajes y, como va a hablar de la circunstancia, casi toda la alegoría de ésta va a ser geográfica. El escritor se nos presenta, así, de guardia en su puesto o circunstancia. En concreto en el Guadarrama, desde el cual el mundo se abre en perspectiva propia. También es el caso del lector. En todo caso, es “mi salida natural hacia el universo”, es mi entorno vital, es el “sentido de lo que nos rodea”.

Lanzamos, pues, desde allí la mirada al mundo y luego volvemos los ojos al Guadarrama, donde descubrimos un *logos* (como también en Madrid, la ciudad inmediata), el “*logos* del Manzanares”. Este lugar es, pues, la metáfora de la circunstancia, es su ejemplo. Pero, al serlo, participa en ella como ingrediente geográfico, de modo que queda incluido en la frase fundamental del discurso: “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”.

En esta conocida expresión se integra, por tanto, entre todo lo demás, el paisaje en la circunstancia y, con ella, la salvación de mi paisaje como salvación de mí mismo. Del ejemplo para la idea se deriva el retorno desde la idea al mismo ejemplo. De modo que la circunstancia llamada paisaje del Guadarrama, llena de valores y de *logos*, necesitaba una “salvación” especial para salvarnos con ella. “No hay cosa en el orbe por donde no pase algún nervio divino”, añadía Ortega. Donde quiera que se fije una mirada con hondura saldrá de allí un genio como brotó el agua de la roca bajo la vara de Moisés, porque para tal actitud “toda roca es hontanar”. Todo paisaje es fuente.

Y así, pocas páginas después nos cita en El Escorial, otro hontanar guadarrameño, y nos muestra el “nervio divino” de su paisaje. Es una segunda visita y un nuevo ahondamiento. Describe su bosque en La Herrería y abre sus pensamientos serranos al lector, como una inspiración guadarrameña más: “el bosque verdadero se compone de árboles que no veo”, un trasmundo que el mundo donde estoy no me deja percibir. Se van sucediendo en el paseo escenarios que convierten un monte doméstico en un cuento casi élfico y en una parábola filosófica sobre la forma y la esencia o lo patente y lo latente, lo externo y lo interno.

En Geografía, Ritter, uno de sus fundadores modernos en el siglo XIX, había diferenciado también entre lo aparente en la región, la configuración visible, y la estructura invisible. Pero Ortega utiliza de nuevo la geografía para simbolizar una teoría del conocimiento como interpretación. El bosque, en efecto, existe como bosque más allá de los árboles, es lo que veo y lo que no veo, la profundidad que exige mayores esfuerzos intelectuales: la hondura que necesita una voluntad de comprensión.

El paisaje-ejemplo, como el resto de las cosas, requiere “un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es un mirar”. Primero, el mirar es selectivo, de modo que, si ciertamente sólo se ama lo que se conoce —pues ante lo ignorado no se puede ser sino indiferente—, al final, sólo se conoce lo que se ama —donde la atención se fija—. Vale la consideración en especial para el paisaje, como Machado versificó con su sabio y su carbonero o también Ortega teorizó con su cazador.

Así también, es la mirada del hombre la que vuelve paisaje lo que era sólo territorio, la que lo interpreta culturalmente como paisaje. Es mi mirada la que lo descubre como tal. Está claro que, como en tantas cosas, no todas las miradas humanas ni lo intentan ni lo logran ni, por supuesto, alcanzan la sutileza de un filósofo. Por ejemplo, en una ojeada a un prado habrá un arco muy amplio entre la mirada de un poeta y la de un herbívoro, con muchas posibles posiciones en las que situarse. Pero, poniéndonos al compás de Ortega, lo que surgió de la contemplación de un paisaje sirve también, entre las demás realidades, para definir su misma condición de paisaje. En este caso, el paisaje ha resultado ser el pedagogo que permite entender y enseñar lo que es un paisaje. El paisaje fue la metáfora de la doctrina para Ortega y la misma doctrina se volvió la explicación del paisaje.

En una conferencia que Ortega impartió en 1915 en el Ateneo de Madrid, titulada *Temas del Escorial*, volvió directamente sobre el paisaje, entendiéndolo como realidad de nuestro contorno en la que participan objetos, sentimientos e ideas. En aquella conferencia, Ortega piensa que, en nuestra cultura, hay paisaje

hasta en el infierno: “Sin imágenes –decía–, sin lo que se ve y se oye, los españoles no podemos valernos”. Y, así, en los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, éste intenta, según Ortega, que veamos el cielo y el infierno de forma tangible, como paisajes, no como abstracciones, para que nos sean próximos e influyentes.

De vuelta a la Sierra de Guadarrama Ortega acaba por concluir: “no hay un *yo* sin paisaje”. El paisaje es el horizonte de la vida, de modo que la fidelidad a nosotros mismos necesita la fidelidad al paisaje. Y, por esta misma hondura, afirma que: “el patriotismo es ante todo la fidelidad al paisaje... la patria es el paisaje”.

Ortega diferencia también implícitamente el paisaje (entendido como cultura) y el territorio (como utilidad) cuando se refiere a la atención y a la percepción. Así afirma que “cada individuo posee un régimen de atención distinto o, como suele decirse, ‘se fija’ en unas cosas y se ciega para otras [...] El utilitarismo proporciona ciertamente mayor agudeza para percibir algunas cosas, pero es a costa de estrechar el horizonte vital. Cuanto más desprendida de horizontes prácticos sea nuestra visión, más amplio y múltiple será nuestro contorno. [...] La cultura no es hija del trabajo sino [...] de un esfuerzo... desinteresado”. Si el territorio es para quien quiere “ganar”, el paisaje es de quien quiere “regalar”. Si “el medio, al convertirse para mí en circunstancia”, se hizo paisaje, ver el lugar o el medio como paisaje consiste, pues, en una revelación en la observación del mundo. Y, si la historia es “progreso de la conciencia en libertad” y la civilización es superación de un estado natural, donde “la fatalidad dirige, no arrastra”, el concepto de paisaje es, en suma, liberador. En definitiva, volviendo necesariamente a lo ya citado, como “cada ser posee su paisaje propio, en relación con el cual se comporta”, hay en todo ser humano una responsabilidad con su mundo.

La Sierra de Guadarrama, en fin, el “paisaje-maestro”, lugar la metáfora de la circunstancia, permite al pensador en las *Meditaciones del Quijote*, buscar en esta sierra el “sentido de lo que nos rodea”, la integración y dependencia del yo en el contorno, con inclusión en él de todo, la cultura, la historia, la sociedad, las vigencias, creencias e ideas, y de lo geográfico entendido como paisaje. La sierra es en Ortega una alegoría geográfica y una metáfora filosófica. En concreto, como hemos visto, el bosque serrano, que es a la vez lo constatable y una posibilidad en fuga, queda aplicado a una teoría del conocer en la que la mirada ve al paisaje como símbolo del conocimiento y al conocimiento como paisaje. La mirada que descubre el mundo como paisaje y, con él, su profundidad tras las apariencias, exige poner en ejercicio una voluntad de comprensión. Así que, según sus palabras: definitivamente, olvidemos el medio, “partamos del paisaje”, “digamos paisaje”.

El paisaje pedagogo

Citaba además Terán a Ritter cuando este fundador de la geografía moderna aseguraba que la Tierra tiene una función educativa. En seguimiento directo de Giner de los Ríos y de los autores del 98, pero con una nueva carga filosófica, Ortega hablaría nuevamente, como venimos viendo, de que el paisaje es pedagogo: lo es en la información y en la conducta, claro está, pero también en las ideas.

Insistamos algo más en este punto. Ortega cuenta en 1915 que, de excursión por el Guadarrama, esta vez con Giner de los Ríos, al oír éste las ideas del filósofo, le respondió con una anécdota que había escuchado a Concepción Arenal, aplicable al concepto orteguiano del paisaje, que al educador le parecía más bien subjetivo: “con los paisajes ocurre lo que en las posadas de aldea. Cuando llega el viajero y pregunta a la posadera: “¿qué hay de comer?” –la posadera contesta: “Señor, lo que usted traiga”. Pues esto es el paisaje; lo que cada cual traiga. Así habló don Francisco Giner.”

¿En qué disentía don Francisco de Ortega respecto al paisaje? Lo aclara el mismo Giner en su artículo “Paisaje”, publicado en 1886. Hasta tal fecha las letras y las artes españolas habían sido escasamente paisajistas. Tras el artículo y su contexto institucionista hay un cambio manifiesto en actitud hacia el paisaje y sus significados. Incluidos, claro está, los propiamente españoles. Aparte de la originalidad que procedía del propio Giner, éste se apoyaba implícitamente en geógrafos como Humboldt y Reclus, en pedagogos, como los italianos, alemanes y suizos, en movimientos artísticos paisajistas de su momento y en naturalistas cercanos a su grupo, que eran muy activos en los trabajos de campo. Pero, sin duda, es su experiencia propia la que se refleja directamente en el artículo. Su texto se emplaza en buena medida en la montaña y, en concreto, en la Sierra de Guadarrama y tiene un explícito afán pedagógico en la naturaleza como bien personal, lo que le conduce a expresar una voluntad regeneracionista de orden social.

Para Giner están muy presentes en el paisaje la geografía, la educación y la vivencia. Sus ideas clave son: primero, el paisaje es la perspectiva de una comarca (algo de esto, como hemos señalado, reaparecerá en Ortega); segundo, el suelo es un elemento del paisaje, que permite una estética geológica, como en la Sierra de Guadarrama; tercero, la experiencia del paisaje conduce a impresiones profundas, casi religiosas, y favorece “el ennoblecimiento de las emociones” y “el amor a las cosas morales”; cuarto, por ello hay que fomentar ese contacto educador, aunque para ser tal se requiera hacerlo al margen de las “formas frívolas” del “sport”. La influencia del institucionismo gineriano, con este escrito como uno de sus ejes, fue amplia, por ejemplo en la pedagogía, en la literatura y pintura de la Gene-

ración del 98 y en el pensamiento de Ortega y Gasset, dando lugar al inicio en España de una franca actitud intelectual abierta al paisaje.

Y, de paso, reorientó la mirada sobre la montaña y el Guadarrama. Fomentó aquí la extensión del excursionismo, con el modelo inglés y francés del siglo XIX, iniciado en España con carácter asociativo particularmente en Cataluña, que se decantaría algo después en la creación en Madrid de una sociedad alpinista con el nombre de “Peñalara”, la cumbre más alta de la sierra, donde se aplicarían explícitamente sus enseñanzas por su fundador, Constancio Bernaldo de Quirós, que era discípulo directo de Giner. En cuanto a las “formas frívolas”, se han propagado de modo generalizado, como intrínsecas a las empresas del ocio y propias de ciertas actitudes generales hoy en extensión social. Pero también el montañismo, en principio nada trivial, se ha impregnado en demasiadas ocasiones del carácter inundante del turismo, así como del gregarismo, del espectáculo y del deportivismo competitivo. En este último aspecto estamos con Nan Shepherd cuando escribía en los años cuarenta del siglo pasado que el alpinismo de verdad acaso busca competir con la montaña misma, pero no con otros hombres.

Con clara influencia gineriana, que mezcla la educación y el Guadarrama, Ortega acuñó la expresión del “paisaje pedagogo” tempranamente. La “pedagogía del paisaje” le surge en la misma sierra, la “vieja espalda de Castilla”, la sierra gineriana, donde su mirada se reúne, como indicamos, con la de las generaciones pasadas de serranos, de guadarramistas, de viajeros, de escritores y pintores, de monarcas y cortesanos, y, en fin, de pedagogos, en un voluntario enlace cultural propio.

Pero cuando Ortega fue de vacaciones a la célebre estación termal de Cauterets en 1927, en el Pirineo francés, se sintió allí físicamente e intelectualmente incómodo. Acostumbrado al Guadarrama, a su paisaje de cuerdas alomadas y a sus ideas, las ginerianas y las propias, a su fondo cultural, y refractario al romanticismo exaltado, opuso como antagónicos el “alpe” y la “sierra”, cuando todo el espíritu intelectual y artístico de la segunda es una acomodación tardía del genio alpino a la región carpetana. Considero, por tanto, este ensayo un brillante error, aunque es muy expresivo de quién era Ortega. Cauterets era para nuestro filósofo un “agujero entre las montañas” y el lugar de los poetas románticos, donde había llegado “sin el equipaje sentimental de aquellos hombres”. “Pronto advertimos –añade Ortega– que el paisaje de Cauterets no nos va. [...] Decididamente éste es un paisaje sublime, y lo sublime es una de las cosas más extemporáneas”. “Nuestra reacción es injusta, pero irremediable”. No quiere Ortega “embriaguez” sino “serenidad”. Aunque parece que éstas son impresiones surgidas sin salir del

circuito turístico, están proyectadas a categorías universales. Desplaza, pues a sus propias afinidades y discordias culturales, la continuidad real de los dos modos de montaña y de su expresión. Y, en suma, separa dos manifestaciones afines de paisaje. En suma, su simplificación le lleva a una dicotomía que, a mi entender, perturba lo que no son sino modalidades culturales en encadenamiento: “el alpe y la sierra –afirma Ortega– son dos estilos de montaña que responden a dos estilos de sensibilidad”. Siento discrepar en este punto.

Pero volvamos una vez más, para ir acabando, al Guadarrama, desde donde Ortega miró al mundo y donde comprobó, en efecto, que el paisaje es pedagogo. Y lo es, claramente, como venimos indicando, desde una perspectiva institucionista, porque suministra información y logra formación, contribuyendo a hacer personas, buenas personas. Si, para la teoría de la Institución Libre de Enseñanza, el aire libre y la contemplación son educadores, en la práctica, según señalaba Cossío, “una salida al campo es mejor que la clase misma”. Así, en palabras de Altamira, el contacto con el terreno es “fundamento de la doctrina pedagógica”. Para Giner, el paisaje abarcaba todo, como acabamos de indicar, de la roca a las emociones. Aglutinaba esa totalidad, desde el suelo que lo sostiene y arma hasta el arte que lo representa, con sus aromas, sonidos, luces, de modo indivisible. Y ese conjunto era productor de bienestar e incitaba al conocimiento, a la creatividad y a la identificación con las cosas. Por eso proclamaba Giner: “Rompeamos [...] los vínculos de la servidumbre cortesana y vámonos al campo”. Y allí encontraréis la cultura “a la que pertenecéis”, así como estímulos para “labrar en las honduras del espíritu caminos de regeneración y de progreso”. Ahí mismo está el Guadarrama con sus puestas de sol a la espera de que alguien recoja el fruto de su paisaje.

Ha señalado Helio Carpintero, en su excelente libro sobre *Ortega, psicólogo* (Fórcola, 2019), que también el filósofo se detiene, como hiciera Giner, en el relato de una puesta de sol en el Guadarrama. Giner habla de impresión de recogimiento mientras ve oscurecer en lejanía el llano de Segovia. Y Ortega se aplica la lección en la misma sierra describiendo cómo el paisaje iba “recogiéndose en sí mismo”. Allí, en la sierra de Giner, Ortega reconoce su misma identidad, su circunstancia cultural, geográfica e histórica.

Y del paisaje aprende una virtud. Porque el paisaje, como dijimos, enseña virtud. Y así es, de este modo, como pudo escribir Ortega que “los paisajes han creado la mitad mejor de mi alma” o, expresado de otro modo: “dime el paisaje en que vives y te diré quién eres”. Allí puedo elegir entre ver mi mundo como campos malditos o como ideales, porque la naturaleza enseña moral. Allí soy yo con las cosas “mutuamente trascendentes, en coexistencia”. Por eso, por la virtud,

por el alma, por coexistencia, por contribuir a ser quién eres, insistía Ortega, todo paisaje es maestro.

El paisaje enseña, además, a cómo aprender. A llegar a las claves tras las apariencias. Enseña la necesidad de un esfuerzo intelectual para conocer la realidad en todos sus planos. El paisaje es un empeño, un querer ver, una mirada escrutadora que lo revela como tal. Procede de una mirada activa que lo descubre. Aunque, como toda mirada tiene su foco y su centro, todo ver (que es un fijarse, un mirar) tiene también su “desver”, derivados ambos (ver y desver) de “preferencias, intereses, afectos y valores”, en palabras de Carpintero. Percibir significa igualmente ver en superficie y en profundidad, una actitud no pasiva que interpreta viendo. Así que, sin salir del Guadarrama, al que debemos fidelidad, se nos permite alcanzar la hegeliana “conciencia en libertad”.

El paisaje es también pedagogo porque imparte una lección de civilización. La revelación del paisaje sobre el territorio es un acto de civilización, de libertad y de responsabilidad. Como lección de civilización, Unamuno, en 1902, en visita al paraje de La Flecha, que había sido lugar preferido por Fray Luis de León, lo calificó de “paisaje histórico” simplemente porque lo había cantado un poeta, con más mérito que si allí se hubiera librado una batalla. Se trataba no sólo de ver las cosas, sino de ver en las cosas: los significados y las metáforas que están tras las apariencias.

Nuestra raíz paisajista se encuentra, pues, en Giner, en el 98, en Machado y en Ortega. Machado y Ortega otorgaron hondos valores y contenidos artísticos y filosóficos a nuestros páramos, montes, arboledas, aldeas y ciudades, en reciprocidad con el entorno, en concordia entre cultura y lugar y en aceptación crítica de lo propio. Fue su contribución en buena medida una interpretación de España a través de su paisaje y una “geografía emotiva” entre la decepción y la esperanza. Ello explica que, para Azorín, fuera necesario infiltrar el paisaje en nuestro espíritu. De este modo, sus paisajes, convertidos en verso, en prosa, en símbolo o en enseñanza, fueron una lección para sentir y para pensar de la que somos lejanos discípulos.

Por eso también, amigos del Instituto del Paisaje en Soria, los escritos del 98 y de Ortega (no pocos de los textos citados tienen ya más de un siglo) son más que mis maestros: son mis paisajes. Mis paisajes pedagogos.

UN CIENTÍFICO INSTITUCIONISTA ANTE EL PAISAJE: AUGUSTO ARCIMÍS (1844-1910)

Nicolás Ortega Cantero
Universidad Autónoma de Madrid
Instituto del Paisaje (FDS)

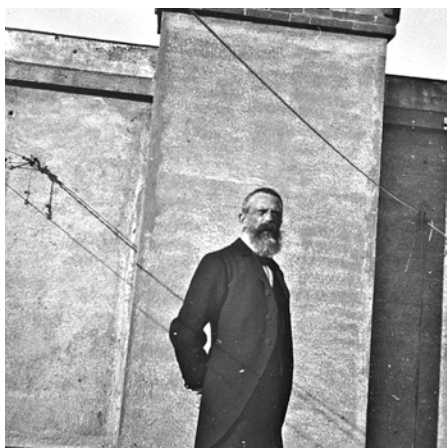
Augusto Arcimís Wehrle nació el 4 de diciembre de 1844 en Sevilla, en una familia acomodada de comerciantes, que se trasladó de Sevilla a Cádiz cuando tenía 4 años. Estudió la carrera de Farmacia, viajó por diversos países de Europa, interesándose en sus observatorios astronómicos, y vivió en Londres algún tiempo. Pronto se aficionó a la Astronomía y la Meteorología, campos que contribuyó decisivamente a introducir y desarrollar en España con criterios modernos.

Instalado en Cádiz tras sus viajes europeos, desarrolló de forma autodidacta su interés científico en un observatorio astronómico y meteorológico bastante bien dotado que instaló primero en su propia casa y después en una finca que le prestó el geólogo José Macpherson en Chiclana. Elaboró en esa etapa gaditana una obra notable, *El telescopio moderno*, aparecida en dos tomos en 1878 y 1879, de la que ha dicho Aitor Anduaga que, tanto por la utilización de numerosos trabajos especializados como por la abundante información contenida en ella, “constituyó una fuente imprescindible actualizada sobre la investigación astronómica internacional”¹. Algunos años después, en 1901, publicó una nueva edición refundida y actualizada de esta obra con el título de *Astronomía popular*. También mantuvo en estos años relaciones personales y epistolares con algunos de los astrónomos extranjeros más destacados, y publicó sus observaciones de esa índole en revistas editadas por instituciones italianas e inglesas prestigiosas en ese terreno. Y en 1875 fue elegido mediante votación miembro de una de ellas, la Royal Astronomical Society de Londres.

En 1875, cuando tenía 31 años, conoció en Cádiz a Francisco Giner de los Ríos, cinco años mayor que él, fundador un año después de la Institución

¹ Aitor Anduaga Egaña: “La regeneración de la astronomía y la meteorología españolas: Augusto Arcimís (1840-1910) y el *institucionismo*”, *Asclepio*, LVII, 2, 2005, pág. 122.

Libre de Enseñanza, que estuvo allí confinado durante unos meses, tras ser separado de su cátedra en la Universidad Central (Madrid) como consecuencia de la “cuestión universitaria” provocada por Manuel de Orovio, ministro de Fomento del primer gobierno de la Restauración, presidido por Antonio Cánovas. Tuvo desde entonces una relación estrecha con Giner, a quien fotografió en varias ocasiones, que se tradujo en una nutrida correspondencia, que abarcó desde 1875 hasta 1909, con más de 125 cartas de Arcimís, depositadas en la Real Academia de la Historia, que ayudan en gran medida a entender su personalidad humana e intelectual y también la honda influencia que ejerció Giner sobre él. Como advirtió el historiador Luis García de Valdeavellano, nieto suyo, que publicó y comentó una selección sumamente interesante de esas cartas, “quedó poco menos que fascinado por la personalidad de don Francisco, por sus ideas, por sus normas de conducta, por su exaltado fervor por cuanto pudiese contribuir a la dignidad del hombre y a la renovación intelectual, moral y científica de España”².



Figuras 1 y 2. *Augusto Arcimís en la azotea de su casa de Madrid (h. 1900), y Francisco Giner de los Ríos en Torreldones, con Manuel Bartolomé Cossío y su mujer, Carmen López-Cortón (h. 1900). Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

Se trasladó a Madrid en 1884, y desde entonces colaboró directamente con la Institución Libre de Enseñanza, de la que ya había sido, en 1876, uno de sus

² Luis G. de Valdeavellano: *Mi abuelo Augusto Arcimís y su correspondencia con don Francisco. El Instituto Central de Meteorología*, Madrid, Corporación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza, 1980, pág. 4.

primeros accionistas. Fue en ella profesor de Física y Astronomía, y organizó allí un modesto observatorio astronómico y una estación meteorológica. Por su forma de pensar y de actuar, por sus convicciones y aficiones, fue un acabado modelo de institucionista. Y ese horizonte fue fundamental en toda su trayectoria vital e intelectual. Giner y la Institución le apoyaron decididamente en el desarrollo de su dedicación científica en el ámbito de la Astronomía y la Meteorología. Gracias a ellos, se fundó en Madrid, en agosto de 1887, siguiendo un proyecto elaborado por el propio Arcimís, el Instituto Central Meteorológico, instalado en el Parque del Retiro, del que fue desde marzo de 1888, por oposición, su primer director. A partir de su nombramiento, llevó a cabo una labor sumamente importante, que supuso, entre otras cosas, la introducción en España de la Meteorología dinámica y de sus métodos de previsión meteorológica, la elaboración de los primeros mapas del tiempo, y la publicación, desde 1893, de un *Boletín Meteorológico*.

La labor de Arcimís durante los años que estuvo al frente del Instituto Central Meteorológico fue importante y tuvo un efecto modernizador muy notable. Tanto con los artículos que aparecieron a finales de los años ochenta y en los primeros noventa en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, como, sobre todo, con el breve texto que dedicó a *La circulación atmosférica*, de 1895, introdujo en el panorama español las innovadoras perspectivas teóricas y prácticas ofrecidas por la Meteorología dinámica, con su afirmación del destacado lugar que debía ocupar la circulación del aire en la predicción meteorológica. Como ha señalado Manuel Palomares, Arcimís “estaba al corriente del creciente interés de los meteorólogos en los años de cambio de siglo por el estudio de la atmósfera superior, todavía una gran desconocida en aquella época”³. Con su conocimiento de las tendencias más avanzadas, en términos teóricos y prácticos, de la Meteorología de su tiempo, y con sus consecuentes iniciativas y proyectos en el Instituto Central Meteorológico, Arcimís “sentó las bases y marcó el camino –como también ha advertido Palomares– para el desarrollo de la meteorología como ciencia y servicio público en España”⁴.

3 Manuel Palomares Calderón: “La ascensión en globo de Augusto Arcimís en 1905”, en *31ª Jornadas Científicas de la AME*, Madrid, Agencia Estatal de Meteorología (Archivo Climatológico y Meteorológico Institucional), 2010, pág. 1.

4 Manuel Palomares Calderón: “Breve semblanza de Augusto Arcimís”. Ponencia expuesta con motivo de la presentación del Repositorio Institucional “Arcimís” en la sede central de AEMET el día 24 de octubre de 2016, Madrid, Agencia Estatal de Meteorología (Archivo Climatológico y Meteorológico Institucional), pág. 4.



Figuras 3 y 4. *El Instituto Central Meteorológico, fundado en 1887, en el Parque del Retiro de Madrid (h. 1900), y Augusto Arcimís en el Instituto (h. 1900). Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

Al igual que otros institucionistas de su tiempo, como los naturalistas José Macpherson y Francisco Quiroga, Arcimís tuvo una casa de verano en La Granja de San Ildefonso, comprada en 1899, situada en el número 14 de la Travesía del Horno, en una finca de 497 m², de los que 102 estaban ocupados por la casa, con dos plantas y buhardilla habitable, y el resto, 395, correspondía al jardín, en el que había dos fuentes.

El hecho de elegir La Granja de San Ildefonso para su casa de verano expresa una preferencia por aquel sitio y su paisaje —el paisaje de la Sierra de Guadarrama— que compartió con otros institucionistas de su momento y posteriores. Tras el “descubrimiento” de La Granja en su primera excursión colectiva a la Sierra del verano de 1883, los institucionistas valoraron en alto grado las cualidades naturales y paisajísticas de ese lugar. Desde su casa de La Granja de San Ildefonso, Arcimís pudo desplegar su afición excursionista y su interés por el paisaje de los alrededores.

Tras su muerte, el 18 de abril de 1910, la casa de Arcimís en La Granja fue donada por sus hijos, al igual que su biblioteca y su material científico, a la Institución Libre de Enseñanza. En el *Boletín* de la Institución, se dijo que era “una casita recogida, modesta, amueblada y suficientemente capaz para albergar a una docena de personas: sitio admirable para que puedan instalarse grupos de excursionistas y colonos de la Institución. Se han hecho las obras indispensables de conservación en la casa y en el mobiliario, y puede utilizarse ya”⁵. Y, efectivamente, la casa se utilizó

⁵ “Nota de Secretaría leída en la Junta general de Sres. Accionistas, celebrada el 31 de Mayo de 1915”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XXXIX, 664, 1915, pág. 223.

desde entonces, al igual que la casa-refugio que tenía la Institución en El Ventorrillo, también en la Sierra de Guadarrama, para facilitar las excursiones de los alumnos, al tiempo que servía como lugar de descanso de algunos destacados institucionistas.



Figura 5. Casa de Augusto Arcimís en la Travesía del Horno de La Granja de San Ildefonso (1903). Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).

En el verano de 1915, por ejemplo, José Castillejo, secretario de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, estuvo allí con sus dos hermanas durante un mes, y dejó en sus cartas algunos comentarios que, además de describir sucintamente la casa, expresan su agrado y su compenetración con el lugar y su paisaje. “La casa es encantadora —escribe en una de sus cartas a Manuel B. Cossío y Ricardo Rubio—. El jardín está muy cuidado. Las fuentes corriendo. Hay un pleno silencio en el barrio. Los muebles viejos, la escalera y los cuartos ingenuos y tranquilos”. Y añadió Castillejo que La Granja era para ellos un verdadero “santuario”, como lo eran otros lugares predilectos de la Institución Libre de Enseñanza: “No debemos interrumpir las peregrinaciones a estos santuarios (éste, la Sierra [de Guadarrama], San Vicente [de la Barquera]), donde se refresca y se rehace la tradición”⁶. No parece casual que otro destacado institucionista, Manuel Bartolomé Cossío, dijese poco después que veía en

⁶ José Castillejo: *Epistolario de José Castillejo. III. Fatalidad y porvenir, 1913-1937*. Cartas reunidas y enlazadas por David Castillejo, Madrid, Castalia, 1999, pág. 240.

los olmos del paisaje de La Granja – “recios, secos y solemnes olmos” – una “imagen fiel de la tierra y la gente castellanas”⁷.

Además de su dedicación científica, Arcimís realizó una notable labor fotográfica, de gran interés documental y no exenta de criterio estético, que abarcó aspectos varios: imágenes de la naturaleza y el paisaje, de ciudades y obras de arte, escenas familiares y costumbristas, de sus casas y lugares de trabajo. Se conservan más de ochocientos originales estereoscópicos en vidrio a la gelatina, realizados entre 1897 y 1907, a veces con anotaciones entre las dos imágenes en las que precisa el lugar y el nombre de lo fotografiado y, en ocasiones, la fecha, donadas por sus nietos a la Fundación Duques de Soria y depositadas por ésta en el Instituto del Patrimonio Cultural de España.



Figuras 6 y 7. Fotografías estereoscópicas de la Plaza de los Dolores en La Granja de San Ildefonso (1903) y del Acueducto de Segovia (1902), con anotaciones entre las imágenes. Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).

7 Eugenio M. Otero Urtaza: *Manuel Bartolomé Cossío. Trayectoria vital de un educador*. Prólogo de Julio Ruiz Berrio, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1994, pág. 321.

Una parte considerable de sus fotografías estuvo directamente relacionada con su dedicación científica, ofreciendo imágenes en general interesantes de aspectos y fenómenos de índole meteorológica o astronómica, como la serie que dedicó a los diferentes tipos de nubes. También respondieron a su interés científico las fotografías que realizó, en circunstancias extraordinarias, durante su ascensión en un globo libre para observar el eclipse de sol de 1905.

La investigación meteorológica de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX estaba particularmente interesada en el comportamiento de las capas medias y altas de la atmósfera. La Comisión Internacional para la Aerostación Científica decidió, en su reunión de 1900, llevar a cabo exploraciones mensuales de la atmósfera mediante globos tripulados, que harían observaciones en las capas medias de la atmósfera, hasta los 5.000 metros de altitud, y globos sonda, para altitudes mayores, y otros instrumentos de medición en altura. En los globos tripulados, se realizaban mediciones de la temperatura y la dirección del viento, precisando la altitud y la hora de cada una de ellas. La primera observación española de este tipo, con globo tripulado, tuvo lugar en Guadalajara, el 27 de febrero de 1904.



Figuras 8 y 9. *Nubes mamatocúmulos (1902) y cúmulos (1904), en La Granja de San Ildefonso. Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

El eclipse total de sol del 30 de agosto de 1905 fue un acontecimiento científicamente importante, que tuvo además una notable proyección social. España era el único país europeo en el que se produciría la ocultación total del sol, en una franja que se extendía desde Asturias hasta Castellón. Se prepararon numerosas actividades de observación, en varias provincias, y el Servicio de Aerostación Militar, fundado en 1896 y al mando del Ingeniero militar Pedro Vives, organizó

la ascensión de tres globos libres tripulados para llevar a cabo observaciones y mediciones meteorológicas y astronómicas.

Los tres globos libres tripulados, denominados Júpiter, Marte y Urano, dirigidos por ingenieros militares, salieron del Parque Aerostático instalado por el Servicio de Aerostación Militar en Burgos. Se instaló también un punto de observación en el castillo de la ciudad, con instrumentos meteorológicos de lectura directa y registradores. Los tripulantes del globo Júpiter, encargados de las observaciones espectroscópicas, fueron el teniente coronel Pedro Vives y Artur J. F. Berson, meteorólogo y aeronauta alemán. En el globo Marte, con el fin de realizar dibujos de la corona solar, iban el teniente Emilio Herrera y Jesús Félix Fernández Duro, el aeronauta que había cruzado por vez primera los Pirineos en globo. Por último, el Urano estaba tripulado por el capitán Alfredo Kindelán y Augusto Arcimís, que publicó poco después, en *La Ilustración Española y Americana*, un vívido relato del “viaje”, interesante y ameno al tiempo, en el que detalló la labor realizada y describió, con cierto sentido del humor, las diversas situaciones y peripecias que tuvieron que afrontar⁸.

El objetivo del globo Urano era, en palabras de Arcimís, “efectuar observaciones meteorológicas de temperatura y humedad y fotografiar el espectro del destello en el segundo y tercer contactos y el aspecto de la corona”. La experiencia —en la que Palomares ha visto “uno de los episodios más interesantes, y al mismo tiempo azarosos, de la exploración científica en España⁹— respondía a la convicción de Arcimís, acorde con las recomendaciones de la Comisión Internacional para la Aerostación Científica, sobre la conveniencia de realizar ascensiones de ese tipo para el estudio de las temperaturas y corrientes de las capas atmosféricas elevadas, que era, en su opinión, “del mayor interés científico y práctico”. La preparación del instrumental fotográfico necesario —cámara con prisma delantero—, encargada a la Casa Zeiss, de Jena, no fue sencilla: después de “grandes deliberaciones” con los ingenieros, “por tratarse —precisa Arcimís— de un asunto completamente nuevo y lleno de dificultades teóricas y técnicas”, se optó por un objetivo y un prisma de un vidrio especial sensible a las radiaciones ultra-violetas, con 60 milímetros de abertura y 480 milímetros de distancia focal, que actuarían sobre una placa de 9 x 12 centímetros, mayor de lo que se consideraba suficiente, “para prevenirse contra los movimientos del globo que no permitirían hacer una puntería exacta y colocar la imagen en el centro de la placa”.

8 Augusto Arcimís: “Viaje astronómico y meteorológico del ‘Urano’”, *La Ilustración Española y Americana*, XLIX, XLI, 8 noviembre 1905, págs. 274-279. Las citas de Arcimís sobre su viaje en globo que siguen proceden de este artículo.

9 Manuel Palomares Calderón: “La ascensión en globo de Augusto Arcimís en 1905”, *op. cit.*, pág. 9.



Figuras 10 y 11. *Parque Aerostático de Burgos, desde donde se elevaron los tres globos para la observación del eclipse de sol de 1905. Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

Tras unas cuantas sesiones de entrenamiento previo, en las que se comprobó el funcionamiento del equipo fotográfico, se llegó al día del eclipse, el 30 de agosto, que “se presentó —dice Arcimís— algo nuboso por la mañana temprano, aunque casi sin viento, gran fortuna para la ascensión aerostática, no sólo por la comodidad y reposo con que en estas condiciones se hacen las faenas, sino también porque era casi seguro que no nos veríamos arrastrados fuera de la zona de la totalidad”. Pero la situación no se mantuvo así antes de iniciarse la elevación de los globos, lo que provocó las primeras preocupaciones de Arcimís: “Las nubes fueron aumentando —escribe— y con ellas crecía nuestro temor de que se malograsen tantos esfuerzos y tantos gastos, pues entre la cámara prismática, el cronómetro de bolsillo y otros instrumentos, se habían invertido varios miles de pesetas”.

Acudió numeroso público, incluyendo a la familia real, al Parque Aerostático, y después del Júpiter y antes del Marte, a las doce y veinticinco, comenzó, “entre las aclamaciones del público”, el viaje del Urano, cuyos tripulantes correspondieron “a los saludos de los amigos y entusiastas”. En los primeros momentos del ascenso, se movieron lentamente, y el espectáculo que fueron descubriendo, señala Arcimís, “tanto en el cielo como en la tierra, no podía ser más hermoso”. Siguieron subiendo con lentitud, adentrándose en las nubes, hasta alcanzar, a la una menos cinco, treinta minutos después de abandonar el Parque, los 2.690 metros: “el frío se dejó sentir —recuerda Arcimís—, pues el termómetro indicaba 0 grados, así como la humedad, por hallarnos en el centro de una nube”. Poco después, al llegar a los 2.870 metros, con una temperatura de 1,7 grados bajo cero, “siempre envueltos por la nube, empezó a nevar”. Cuando lograron liberarse del obstáculo de las nubes, pudieron ver

el estado avanzado, próximo ya a la totalidad, del eclipse solar, y comenzó el trabajo fotográfico de Arcimís, con sucesivas dificultades que le obligaron a alterar el plan previsto, que describió en su relato en términos sumamente elocuentes.

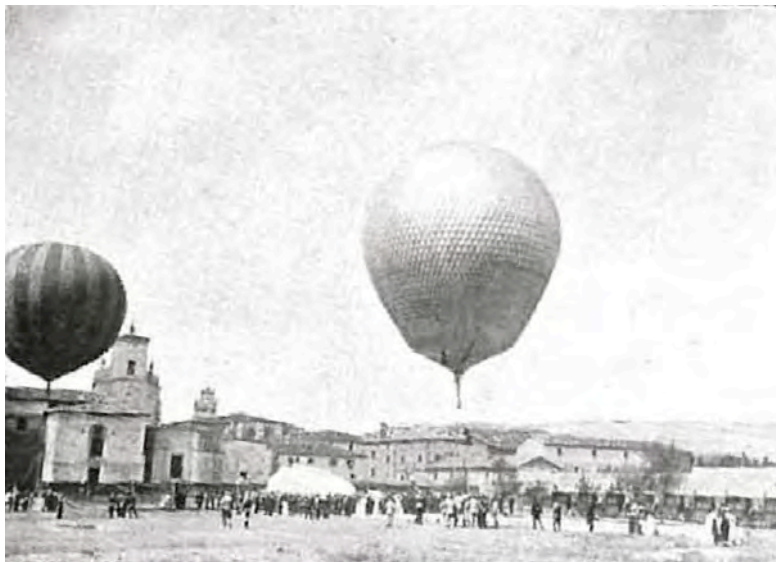


Figura 12. *Dos de los globos preparados para elevarse en el Parque Aerostático de Burgos para la observación del eclipse de sol del 30 de agosto de 1905.*
(La Ilustración Española y Americana, 8 septiembre 1905).

“A las 13^h 45^m, libres en gran parte de la nube, pudimos descubrir el Sol, casi completamente eclipsado, pues el momento del principio de la totalidad estaba muy próximo; sin detenernos, procedimos á enfilar la cámara, lo que no se consiguió sino con gran dificultad, pues estábamos de espaldas al Sol y fue necesario que cambiáramos de sitio en la barquilla, pasando por debajo del puente que sustentaba el aparato; por fin pude hacer una fotografía poco antes de la totalidad, con intento de obtener la imagen de la corona, y en seguida coloqué el prisma delante del objetivo; mas las nubes, que incesantemente se amontonaban y se dispersaban, si bien la masa mayor y más espesa de ellas estaba a nuestros pies, no me permitieron obtener la fotografía del espectro del destello; quité, pues, el prisma, y prescindiendo, con motivo de las circunstancias, de seguir al pie de la letra lo preceptuado en el programa, con tanto esmero elaborado y discutido, y perdido el segundo contacto, me propuse utilizar todos los momentos favorables sin tener en cuenta si coincidían o no con los correspondientes a la estación de tierra. Aun este plan simplificado era de difícil ejecución, pues cuando, después de mucho trabajo, conseguía fijar el Sol en el centro del buscador y disparar el obturador, mientras se cambiaba el chasis, ora una nube, ora el movimiento giratorio del globo, me desorientaban por completo,

falto en absoluto de puntos de referencia, y reapareciendo el Sol por donde menos podía presumirlo, y una de las veces a nuestra espalda, lo que nos obligó a cambiar nuevamente de posición en la barquilla, con las molestias y la pérdida de tiempo consiguientes; así y todo, se obtuvieron seis fotografías.”

La parte astronómica del viaje, que consistía en fotografiar los contactos segundo y tercero del eclipse y la corona solar, solo se había cumplido a medias. Pasada la totalidad, con sus dos contactos, desmontaron la cámara fotográfica y el soporte, mejorando con ello la posibilidad de moverse en la barquilla, y decidieron prolongar el viaje y “efectuar mayor número de observaciones meteorológicas, como compensación del mal éxito de las astronómicas.” Siguieron ascendiendo hasta los 3.128 metros, entre nubes y chubascos de nieve, y con 4 grados bajo cero, y a partir de ese momento comenzó una alternancia de descensos y ascensos que les llevó, a las dos y cuarto, a los 3.695 metros, “sobre un espléndido mar de nubes, de blancura tal, que deslumbraba —señala Arcimís—; con el cielo despejado, azul muy oscuro, encima de nosotros, y sin distinguir nada del suelo. El aspecto que presenta lo que se llama mar de nubes —añade—, es indescriptible en cuanto a su hermosura y grandiosidad; empresa que sólo podría acometer un gran poeta; pero su textura y formación puede explicarla cualquier meteorologista. Lo que se contempla desde la barquilla es la superficie superior de esas grandes nubes que parecen inmensos copos de algodón, llamadas vulgarmente por los marinos, gigantes, y por los científicos, cúmulos, que desde tierra presentan su base plana mientras que su cima se eleva hacia el cielo hasta alturas considerables.”

Poco antes de las 3 de la tarde, estaban a 3.875 metros, con 7 grados bajo cero. “El frío era intenso —escribe Arcimís—, según afirmaba mi compañero, que tiritaba y castañeteaba los dientes; yo me sentía bien y entusiasmado con el magnífico espectáculo que presenciaba, y del cual gozaba, al fin, después de haberlo deseado tanto desde mi niñez, cuando leía con emoción las narraciones de los famosos exploradores aéreos Gay-Lussac, Bixio, Glaisher y otros.” Kindelán se sintió mal —“tenía 126 pulsaciones por minuto y yo tan sólo 80”, recuerda Arcimís—, y, en consecuencia, decidieron bajar. El descenso fue rápido: veinte minutos después de haber alcanzado los 3.875 metros, con 7 grados bajo cero, se encontraron a 2.275 metros, con 8 grados sobre cero. “Seguíamos bajando con bastante rapidez —señala Arcimís—, el terreno era muy quebrado, y, por consiguiente, desfavorable; Kindelán, que vigilaba la marcha del globo con el mayor cuidado, observando sin cesar el barómetro y el suelo, me mandaba arrojar lastre con bastante frecuencia”. Llegaron pronto a los 1.435 metros sobre el nivel del mar, “pero sobre la tierra —precisa Arcimís— sólo de algunos cientos”.

No pudieron detener el descenso, a pesar del lastre y los muchos objetos tirados, incluyendo dos botellas de agua de Solares, dos de café y vino de Rioja y otra más de

Champagne –“con que el capitán tenía pensamiento de obsequiarme”, dice Arcimís–, y la cesta de la merienda, en la que solo faltaban unos emparedados comidos tras terminar el eclipse. Y llegaron “tan cerca del suelo –comenta Arcimís– que la barquilla empezó á chocar con los árboles, desgajando algunas ramas y girando sobre su eje vertical”, mientras el globo, que se movía a lo largo de un barranco, impulsado por el viento, producía “unos rugidos poco tranquilizadores”. Iban hacia el ángulo que cerraba el barranco, y a Arcimís le pareció que no podrían evitar “un choque de graves consecuencias”, del que, sin embargo, les salvó una nueva situación inesperada. Sintieron una sacudida violenta, que atribuyeron después a la pérdida del saco de lastre que iba colgado del aro de suspensión, seguramente enredado en algunas ramas o piedras, y el globo comenzó a elevarse rápidamente: “subíamos con tal velocidad –recuerda Arcimís–, que a los pocos minutos atravesamos las nubes y recibimos una nevada fina, y un cuarto de hora después de nuestra aventura alcanzábamos la altitud de 4.229 metros”, y bajo ellos “se extendía nuevamente el mar de nubes, y por primera vez en mi vida –añade–, vi aparecer el círculo de Ulloa alrededor de la sombra de la barquilla, con algunos de los colores del arco iris, pero mucho más apagados.” Y, mientras tanto, su compañero no mejoraba: “Kindelán luchaba con el frío –dice Arcimís–, y fatigado con los esfuerzos que había hecho durante todo el viaje, empezó á sentir un ataque de soroche”. Y la ascensión continuó hasta los 4.742 metros.



Figura 13. *Elevación de uno de los tres globos (el “Júpiter”) para la observación del eclipse de sol del 30 de agosto de 1905. (La Ilustración Española y Americana, 8 septiembre 1905).*

“Se recostó Kindelán en el fondo de la barquilla –escribe Arcimís–, lo abrigué con la manta y el gabán y lo di un trago de cognac, á falta de kola, café ó azúcar. Se quedó postrado y tranquilo y á poco dormía y soñaba, despertándose cuando el Sol le daba en la cara, lo que sucedía con frecuencia, pues el globo giraba constantemente, subiendo y bajando sin que yo tocara a la válvula ni al único saco de arena, que era nuestro postrer recurso para el momento, siempre delicado, de tomar tierra. Las fluctuaciones en sentido vertical se debían al efecto de los rayos solares sobre el aeróstato y la jarcia, enjugando su humedad y dilatando el gas, y á la mayor ó menor densidad de la atmósfera.” A las cinco menos cuarto alcanzaron la altitud máxima marcada por el barómetro, 4.870 metros, y la elevación continuó, pasando, según la estimación que hizo a ojo Arcimís, de los 5.000 metros. “No dejaba de empezar á preocuparme esta tendencia constante á subir –recuerda Arcimís–, pero no me pareció prudente tirar de la cuerda de la válvula, y precipitar la caída del globo, pues temía que al pasar nuevamente la capa de nubes, y, sobre todo, al hallarnos debajo de ellas, no se hiciese el descenso demasiado rápido; las fluctuaciones no cesaban, y después de un último salto, a los 4.870 metros, se cerró el apéndice, al que constantemente dirigía mis miradas, y empezamos á descender con gran regularidad.”

Se acercaron a tierra, en un lugar montuoso y desconocido, y Arcimís decidió despertar a Kindelán para que tomase el mando del globo. “El descenso y el aumento de presión le habían hecho bien –comenta Arcimís–, y se levantó en muy buena disposición; le di cuenta, brevemente, de mis observaciones, y á poco nos hallamos debajo de las nubes; el país era muy quebrado, con casas y algunos pueblos, y hacia el Este se veía una sierra más alta que nosotros; después de alguna vacilación acerca del partido que debíamos tomar, por ser el lugar del descenso muy poco favorable, nos decidimos á ir á tierra, pues ya faltaba muy poco para que se pusiese el Sol, y entonces las circunstancias serían aún peores; así que nos dispusimos para el descenso.” Poco después, llegaron a tierra “con toda comodidad, sin sentir apenas el choque de la barquilla, que descansaba sobre un canchal de gran pendiente.” Eran las seis menos cuarto de la tarde.

Tras un aguacero intenso, nada más llegar a tierra, exploraron el terreno dificultosamente –“apenas podíamos caminar por la inclinación extraordinaria del cerro, por las piedras sueltas y por las aliagas de que estaba todo sembrado”, dice Arcimís–, un nuevo chubasco les caló “hasta los huesos”, volvieron al sitio del globo, y decidieron caminar hacia el valle en busca de alguna casa. Arcimís cogió un cuchillo de monte de la barquilla, y se lo dio al capitán, “como representante de la fuerza armada”. La caminata fue bastante penosa por la dificultad del terreno, Arcimís se cayó varias veces con las consiguientes contusiones y heridas, y las casas que encontraron resultaron no ser más que apriscos. A las ocho y diez, ya

noche cerrada, cuando intentaban volver a alguno de los apriscos para refugiarse, escucharon voces en la lejanía, que resultaron ser de tres pastores, que fueron enseguida en su busca. “Con tan feliz encuentro –recuerda Arcimís– se disiparon nuestros tristes augurios, y á mí se me vino á la imaginación la leyenda de aquel otro pastor que se apareció á Alonso VIII antes de la batalla de las Navas de Tolosa, y que el Rey tomó por un ángel, aunque otros dicen que fue San Isidro, pues yo no hubiera dudado ni un momento que nuestros salvadores eran tres ángeles, á no ser por ciertas interjecciones con que matizaban su conversación y que, á mi parecer, no deben emplear los espíritus puros”.



Figura 14. *La familia real viendo el eclipse de sol del 30 de agosto de 1905. Dibujo de Marceliano Santa María. (La Ilustración Española y Americana, 8 septiembre 1905).*

Estaban cerca de Préjano, en la Rioja Baja, y caminaron hacia el pueblo, “guiados por aquellos excelentes campesinos, que no daban paz á la lengua, deseando conocer las circunstancias de un viaje tan enigmático para ellos”. Llegaron a las diez de la noche, se instalaron en una posada, donde fueron recibidos con cordialidad, y al día siguiente, de madrugada, Arcimís partió hacia Arnedo, para poner telegramas que informasen de su descenso, y seguir después hacia Burgos, mientras Kindelán se ocupaba de recoger y empaquetar el globo. La caminata hasta Arnedo –dos horas “por una hermosa carretera, no muy ancha, pero llana como una sala”– fue grata para Arcimís. “El paisaje era soberbio –escribe–: todo el campo estaba sembrado de viñas y olivos que, con sus hojas verdes las unas, y plateadas los otros, se destacaban sobre el fondo rojo de la tierra teñida por el óxido de hierro; á la derecha se extendían las colinas, en cuyos flancos se veían algunas cuevas cerradas con puertas, destinadas, sin duda, á guardar aperos de labranza; y á la izquierda se percibía á lo lejos una cuenca, por donde corría un río, que luego supe que se llamaba el Cidaco, y que atravesé por un magnífico puente. A poco salió el Sol, prestando al panorama nuevo encanto, y paso tras paso llegué a Arnedo, alcanzando la diligencia de Calahorra en el momento preciso en que arrancaba, por lo que no pude poner el telegrama que pensaba.” Tampoco pudo enviar el telegrama previsto desde Calahorra, y lo hizo después, desde Miranda, antes de llegar, a las cinco de la tarde, a Burgos, “donde conté á los amigos –concluye Arcimís– las ocurrencias de la expedición aérea, calmando la ansiedad en que estaban por ignorar nuestro paradero”.

Los resultados de la ascensión en el globo “Urano” fueron satisfactorios. “El espectáculo era asombroso y he sacado fotografías de nubes a nuestros pies”, escribió en una de sus cartas a Giner. Y añadió: “Creo que habré obtenido algunas fotografías interesantes, las primeras que se habrán hecho en el mundo en estas circunstancias”. No ocultó además su alegría por haber resistido sin problemas la dureza de la ascensión, que contrastaba con el “ataque de soroche” [mal de altura] y la consiguiente postración de Kindelán: “de lo que estoy más contento –precisó– es de mi resistencia, digna de la Institución, pues mi compañero que es un irlandés gigantesco que sólo tiene 26 años, y yo he cumplido los 60, no me podía seguir al bajar por el canchal y so pretexto de admirarme se detenía para descansar; el soroche lo había dejado muy falto de fuerzas...”¹⁰

Como buen institucionista, Arcimís sintió el atractivo del paisaje de montaña, al que se acercó en muchas de sus excursiones. Su casa de verano de La Granja contri-

¹⁰ Luis G. de Valdeavellano: *Mi abuelo Augusto Arcimís y su correspondencia con don Francisco. El Instituto Central de Meteorología, op. cit.*, págs. 46-47.

buyó a que ese atractivo y esa actividad excursionista se localizasen preferentemente en la Sierra de Guadarrama, donde realizó numerosas excursiones, que fotografió en ocasiones. Esta práctica excursionista termina de caracterizar, junto a su dedicación científica y fotográfica, la personalidad y la actividad de Augusto Arcimís.



Figuras 15, 16, 17 y 18. *Puente de la Boca del Asno (1900), puente de los Canales (1902), arroyo Valsain (h. 1900), y arroyo de la Chorranca (1899), en el Pinar de Valsain, Sierra de Guadarrama. Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

Un buen ejemplo de sus excursiones por la Sierra fue la que hizo a pie, en septiembre de 1901, desde La Granja hasta Villalba, siguiendo, en sentido inverso, uno de los recorridos más frecuentados por los profesores y alumnos de la Institución Libre de Enseñanza. Arcimís comentó ese recorrido en una de sus

cartas a Giner, mostrando una actitud hacia el paisaje en la que se unían, al modo institucionista, la razón y el sentimiento. Tras decirle que su recuerdo le había acompañado durante la caminata –“puede Vd. figurarse cuánto me acordaba de Vds., al cruzar de nuevo aquel puerto, donde tan apabullados hemos llegado algunas veces”–, se refiere Arcimís a su experiencia paisajística: “me parecía el paisaje más hermoso que nunca, pues cada vez lo comprendo mejor y me doy cuenta más exacta del enlace de las montañas. El valle que arranca del puerto en dirección a Cercedilla, aunque pequeñísimo, es un encanto; verdad que el día me favoreció, pues no había ni una nube y, sin embargo, no hacía calor”.

Las fotografías de Arcimís dedicadas a La Granja y sus proximidades fueron bastante variadas, y entre ellas ocuparon un lugar destacado las dedicadas a la Sierra de Guadarrama, relacionadas casi siempre con su práctica excursionista. Realizó frecuentes excursiones por esa montaña, con intenciones diversas: desde las de finalidad sobre todo científica, para llevar a cabo observaciones y mediciones relacionadas con sus estudios meteorológicos y astronómicos, hasta las preferentemente deportivas, pasando por las que tuvieron un carácter familiar, con la participación de su mujer y sus hijas y a veces también de amigos y conocidos, incluyendo a algunos miembros del círculo real, como la infanta Isabel de Borbón, tía del rey Alfonso XIII, que veraneó en La Granja con regularidad.



Figura 19. *En Siete Picos, Sierra de Guadarrama (h. 1900). Fotografía de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria; IPCE).*

Todas sus imágenes fotográficas del Guadarrama, cualquiera que fuese el carácter de las excursiones correspondientes, muestran el interés de Arcimís por ese paisaje montañoso, y su sensibilidad respecto de sus valores naturales y estéticos. Sus fotografías de lugares tan característicos como Peñalara, Siete Picos, la Boca del Asno, el Carro del Diablo o la Venta de los Mosquitos son expresivas de su manera de acercarse al paisaje del Guadarrama, como lo son igualmente las que dedicó a diversos aspectos –rocas, arroyos, cascadas, vegetación– del pinar de Valsain, en la vertiente septentrional de la Sierra.



Figuras 20, 21, 22 y 23. *La trilla en La Granja de San Ildefonso (h. 1900), traslado de pinos en Valsain (h. 1900), Real Taller de Aserrio Mecánico de Valsain, que comenzó a funcionar en 1884 (h. 1900), y ruinas del palacio de Valsain (1905). Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*



Figuras 24, 25, 26 y 27. *Casas antiguas (h. 1900), murallas (h. 1900), Plaza Mayor (h. 1900) y Plaza del Azoguejo (1902), en Segovia. Fotografías de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

Arcimís se interesó por los trabajos y las costumbres del mundo rural de su tiempo. Las estancias veraniegas en su casa de La Granja le ayudaron a acercarse directamente a ellos, y a fotografiarlos en diversas ocasiones. De ese interés son ejemplo sus fotografías sobre las labores de la trilla en La Granja de San Ildefonso, y también las que dedicó al aprovechamiento maderero de los pinos de los alrededores. El pinar de Valsaín, con una extensión de más de 10.000 hectáreas, se caracteriza por la notable calidad de su madera, muy apreciada y utilizada de antiguo. En tiempos de Arcimís, formaba parte del Patrimonio de la Corona, desde que lo compró en octubre de 1761 Carlos III a la ciudad de Segovia. El Patrimonio de la Corona promovió la instalación, en la pradera de Navalhorno, junto a Valsaín, del Real Taller de Aserrío Mecánico, que comenzó a funcionar

en 1884, “movido por vapor y dotado de los mejores aparatos que se construyen en el extranjero –en palabras de la *Guía* de Rafael Breñosa y Joaquín María de Castellarnau–, con el fin de abaratar el precio de elaboración, desterrando el caro, lento y primitivo aserrío a mano”¹¹. Las fotografías de Arcimís, realizadas pocos años después, dan cuenta de la instalación y del edificio del Taller de Aserrío Mecánico, y de algunos trabajos directamente relacionados con él, como el traslado de los pinos con yuntas de bueyes.



Figura 28. *El Alcázar de Segovia (1902). Fotografía de Augusto Arcimís (Archivo Arcimís. Fundación Duques de Soria: IPCE).*

Algunos núcleos de población próximos a La Granja de San Ildefonso, como Valsaín y Segovia, fueron también fotografiados por Augusto Arcimís. En la pequeña localidad de Valsaín, muy cercana a La Granja, vivían entonces muchas

¹¹ Rafael Breñosa y Joaquín M.^a de Castellarnau: *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, Tip. de los Sucesores de Rivadeneyra, 1884, pág. 60.

de las personas que trabajaban en el pinar. Lo más destacado del pueblo era su palacio, que comenzó siendo un pabellón de caza de los Trastámaras y luego, en tiempos de Felipe II, fue profundamente reformado, incorporando concepciones arquitectónicas entonces muy innovadoras. Desgraciadamente, un incendio en el siglo XVII y su progresivo abandono –favorecido, desde el siglo XVIII, por la aparición del cercano palacio de La Granja, predilecto de los Borbones– redujeron al palacio de Valsaín a una situación de ruina que queda plasmada en las fotografías de Arcimís, tomadas en 1905. Y Arcimís fotografió también la ciudad de Segovia, recogiendo algunos ámbitos urbanos importantes, como la Plaza Mayor o la Plaza del Azoguejo, y algunos de sus aspectos sin duda más conocidos y valorados: el Alcázar y el Acueducto.

Cabe decir para terminar, a modo de conclusión, que el meteorólogo y astrónomo Augusto Arcimís fue un científico notable, primer director del Instituto Central Meteorológico, cuya labor fue importante respecto del desarrollo y modernización del conocimiento y la práctica de la Meteorología en España. Fue también un institucionista ejemplar. Amigo de Giner y accionista y profesor de la Institución Libre de Enseñanza, incorporó y prolongó el modo de entender las excursiones y de valorar la naturaleza y el paisaje promovido por el círculo institucionista. Las estancias en su casa veraniega de La Granja de San Ildefonso le ayudaron a proyectar sobre ese sitio y sus paisajes próximos, incluyendo el paisaje de montaña del Guadarrama, su afición al excursionismo, de ascendencia gineriana e institucionista, que le permitió, por una parte, llevar a cabo algunas observaciones conectadas con su dedicación científica, y, por otra, realizar buena parte de su notable actividad fotográfica. Las fotografías de Arcimís, con su interés documental y su calidad estética, son muy expresivas de su modo de acercarse al paisaje y, en particular, al paisaje de montaña de la Sierra de Guadarrama.

PAISAJE Y NATURALEZA EN LA OBRA DE INGENIEROS MILITARES. NUEVA ESPAÑA, SIGLO XVIII

José Omar Moncada Maya

Instituto de Geografía

Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Tal vez uno de los aspectos más interesantes de la conquista y ocupación de los territorios americanos, tenga que ver con el “descubrimiento” de su naturaleza, tan ajena a la realidad europea. Existen un buen número de textos dedicados al tema durante los tres siglos de dominio colonial¹. Todavía, a inicios del siglo XIX, Alejandro de Humboldt dedicaba buena parte de su viaje por el nuevo mundo, al estudio de la naturaleza americana².

En el caso particular de la Nueva España, a la derrota de los mexicas y demás naciones indígenas, numerosas expediciones se lanzaron hacia todos los rumbos, lo que permitió una retroalimentación entre el descubrimiento y conocimiento de los nuevos territorios y la geografía. Todo ello dio lugar a la redacción de Crónicas, Descripciones, Relaciones, Diarios, Relatos de viajes, escritos para satisfacer la necesidad de conocimiento que de las nuevas posesiones se tenía en la metrópoli. En la gran mayoría de ellas, aún cuando no se era explícito en los títulos, la mención de la naturaleza americana y los diversos paisajes eran obligatorios.

La abundancia de textos sobre viajes y exploraciones en estos nuevos territorios, escritas por soldados y marinos, misioneros, humanistas y científicos, contribuyeron a difundir en la península una imagen de los grandes contrastes, naturales, culturales y sociales que se daban en América. Y una corporación que

1 Solamente como referencia, me permito citar tres textos: Antonello Gerbi, *La naturaleza de las indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978; Raquel Álvarez Peláez, *La conquista de la naturaleza americana*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993; Bernardo García Martínez y María del Rosario Prieto (comp.), *Estudios sobre historia y ambiente en América*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia/El Colegio de México, 2002. 2 vols.

2 Independientemente de la obligada lectura a la obra de Humboldt, me permito referir tres obras en particular: Alberto Castrillón Aldana, *Alejandro de Humboldt, del catálogo al paisaje, expedición naturalista e invención de paisajes*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2000; Joaquín Fernández Pérez, *Humboldt: el descubrimiento de la naturaleza*, Madrid, Nivola Libros y Ediciones, 2002; Andrea Wulf, *La invención de la naturaleza: el nuevo mundo de Alexander Von Humboldt*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

contribuyó a este conocimiento fue sin duda la de los ingenieros militares, toda vez que fueron destinados hacia el Nuevo Continente apenas unos años después de consumada la conquista.

Los ingenieros militares

El siglo XVIII se significó por profundas transformaciones cualitativas y cuantitativas dentro del cuerpo de ingenieros. En primer lugar es necesario considerar que el Real Cuerpo de Ingenieros Militares se estructura formalmente el 17 de abril de 1711. Ello significó que todos los ingenieros, tanto de España como de todas las posesiones de ultramar quedaban bajo un mando único³. Siete años después, 1718, se dieron las primeras *Instrucciones y Ordenanzas para el Cuerpo de Ingenieros*, que muestran los alcances e importancia de los servicios que se les reconocían. Estas ordenanzas se dividían en dos grandes partes, la primera trataba la formación de los mapas y la segunda de las relaciones que habían de acompañarlas. Se establecían así, como el primer cuerpo militar técnico-científico al servicio de la Corona española.

A lo largo de los tres siglos de la Colonia, cerca de un centenar de ingenieros fueron destinados a la Nueva España, la gran mayoría rebasaron el ámbito particular de su profesión a grado tal que Alonso Báquer considera que los ingenieros descubrieron más posibilidades para su vocación científica-política-militar en los territorios de ultramar que en la propia metrópoli⁴, toda vez que su trabajo no se limitó en modo alguno al ámbito militar, por lo que participaron en arquitectura civil y religiosa; en el desarrollo de infraestructura –caminos, puentes, canales, puertos, proyectos de abastecimiento de agua, proyectos urbanísticos–, impartieron docencia y participaron en numerosos reconocimientos territoriales. De todo ello nos legaron numerosos textos donde describen con detalle su participación, misma que reflejaron en una rica y abundante cartografía.

Y es en esta línea que presentamos este escrito. Mostrar como los ingenieros militares, a través de sus reconocimientos y descripciones, mostraron la naturaleza y el paisaje novohispano. Los textos corresponden a los territorios septentrionales de la Nueva España, así como a las costas del Golfo de México, particularmente del territorio veracruzano.

3 Horacio Capel, Joan-Eugeni Sánchez y Omar Moncada, *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*, Barcelona/Madrid, Serbal/CSIC, 1988, p. 19.

4 Miguel Alonso Báquer, *Aportación militar a la cartografía española en la historia contemporánea*, Madrid, CSIC, 1972.

Los territorios septentrionales

A lo largo de los tres siglos de dominación colonial, la expansión territorial de la Nueva España debe ser considerada como una empresa notable en la historia, pues para el siglo XVIII, el virreinato alcanzó su mayor extensión, llegando por la costa del Pacífico Norte al paralelo 42°. Sin embargo, hay que reconocer que el dominio sobre esos territorios, que superaban los cuatro millones de kilómetros cuadrados, fue más ficticio que real. Por ello existía una necesidad por conocer la disponibilidad de recursos que ofrecía el septentrión para la Corona, y ello empezó a concretarse hasta ya entrado el siglo XVIII, con la llegada del visitador general José de Gálvez⁵.

Gálvez impulsó expediciones y reconocimientos por estos vastos territorios dando lugar a la fundación y relocalización de numerosos pueblos, presidios y misiones en su marcha hacia el norte, de los cuales un número importante sobrevivieron a los diversos acontecimientos históricos; así, se encuentran, por ejemplo, las ciudades de San Francisco, San Diego, Laredo, Santa Fe, Reynosa, Monclova y San Antonio, conservando sus originales denominaciones.

Para la segunda mitad del siglo XVIII el septentrión novohispano es el escenario donde confluyen los intereses de varias naciones que ponían en peligro la soberanía española sobre estos territorios; por ello, las autoridades virreinales emprenden una campaña para reforzar la presencia hispana y asegurar el dominio sobre los mismos. Es como parte de esta política que debemos enmarcar la presencia de los ingenieros militares en estos territorios.

Provincias Internas

Si bien es Nicolás Lafora quien nos ha legado la mejor descripción de las mismas, existe un importante antecedente: la inspección de los presidios septentrionales comandada por el brigadier Pedro de Rivera, realizada entre 1724 y 1728, donde le acompañó el ingeniero Francisco Álvarez Barreiro. Los objetivos de esta visita cubrían dos ámbitos, uno de carácter administrativo y otro de estricto ámbito militar, por ello se les ordenaba visitar “cada uno de dichos presidios, determinando su situación, el carácter con que originalmente habían sido instituidos, los nombre y el territorio ocupado por cada una de las tribus que vivían en las cercanías,

⁵ Sobre la labor de Gálvez, véase Luis Navarro García, *Don José de Gálvez y la Comandancia General de las Provincias Internas del Norte de la Nueva España*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1964

la naturaleza de sus hostilidades, la distancia al presidio más cercano y los medios de comunicación”⁶.

Se le concedieron a Rivera amplias facultades para aplicar correctivos y su relación debía acompañarse de un mapa. El viaje de Rivera duro cerca de cuatro años, pues inició su comisión el 21 de noviembre de 1724 y lo finalizó en agosto de 1728. El informe final fue publicado en la ciudad de Guatemala en 1736⁷, y la portada del informe nos resume claramente los objetivos:

Año de 1728. Proyecto Mandado hacer por el Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, Virrey, Gobernador y Capitán General de Esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia de ella. Deducido de la visita hecha por el Brigadier Dn. Pedro de Rivera, que contiene tres puntos. El Primero. El estado en que se hallaban los Presidios antes que se visitasen. El Segundo. En el que se pusieron después que se les hizo la visita El tercero. El en que por última disposición de su excelencia convendrá se pongan Y por fin de todo. Un mapa que pone presente cuanto el citado proyecto incluye, con más algunas advertencias necesarias.

Si bien no se conocen las instrucciones específicas para Álvarez Barreiro, quien había recibido el empleo de “ingeniero en jefe del Nuevo Reino de Filipinas, Provincia de los Tejas”, si se sabe que desempeñó una comisión muy completa, pues realizó recorridos por todas las provincias septentrionales recopilando muy diversas informaciones, haciendo observaciones astronómicas, determinando coordenadas de numerosos sitios, que posteriormente utilizó para lo que sería su obra más importante, la elaboración de una completa cartografía de los territorios septentrionales.

En el Archivo General de Indias (AGI) se conservan los siguientes mapas:

- *Plano corographico de el Nuevo Reyno de Toledo, Provincia de San Joseph de Nayarit cuya Capital es la Mesa de El Tonat o Sol... (1725)*
- *Plano corographico e Hidrographico de las Provincias de Nueva Vizcaya y Culiacán de el número de las de Nueva España... (1726)*
- *Plano Corographico del Reyno y Provincia de el Nuevo México una de las de Nueva España... (1727)*
- *Plano Corographico y Hidrographico de las tres Provincias de Sonora, Ostimuri y Sinaloa de las internas de la Nueva España situadas entre el Canal de California y la Nueva Vizcaya... (1727)*
- *Plano Corographico de los dos Reynos el Nuevo de Extremadura o Coaguila y el Nuevo de León Provincia de el número de la de la Nueva España... (1729)⁸.*

⁶ Vito Alessio Robles, *Coahuila y Texas en la época colonial*, México, Porrúa, 1978, p. 476

⁷ Pedro de Rivera, *Diario y derrotero de lo caminado, visto y observado en la visita que hizo a los presidios de Nueva España Septentrional el Brigadier _____*. Con una introducción y notas por Vito Alessio Robles. México, Taller Autográfico, 1946.

⁸ Pedro Torres Lanza, *Relación descriptiva de los mapas, planos, &, de México y Floridas existentes en el Archivo General de Indias*. Sevilla, Imp. de El Mercantil, 1900, vol. 1, p. 88-94.

También existe un mapa general, en la *British Library* de Londres, intitulado: *Plano, corographico e hidrographico, de las provincias de el Nuevo México, Sonora, Ostimuri, Sinaloa, Culiacán, Nueva Vizcaya, Nayarit, Nuevo Reyno de León, Nueva Estremadura o Coaguila, y la del Nuevo Reyno de Philipinas, Provincia de los Tejas...*⁹ Se podría suponer que este es el mapa general de las provincias septentrionales a que hace referencia Pedro de Rivera.

Además, Álvarez Barreiro escribió una *Descripción de las Provincias Internas de la Nueva España, para más clara inteligencia de los planos que la acompañan, en que se determina el número de naciones existentes en cada una, y el de los indios de ambos sexos que componen sus pueblos. Frutos que en sus territorios produce cada una, con las maderas, animales y temperamentos* (Lowery, 1912:256). Se trata de una completa descripción del paisaje septentrional novohispano, contemplando la disponibilidad de recursos naturales, pero también humanos, y del que damos en unas breves notas un par de ejemplos sobre el paisaje que recorrió.

Descripción de la provincia del nuevo reino de Toledo y San Joseph del Nayarit

Experimentase en esta provincia los temperamentos frío, templado y caliente, y no según la razón de su más, o menos latitud que debía ser la de mayor preferencia, sí por la disposición de los terrenos, circunvalados de cerros y montañas, por cuyo impedimento no pueden circular los vientos... Nada persuade más la falta de tierras que puedan producir semillas para el beneficio de los indios y habitantes de esta provincia, que lo árido de su contenido, y sólo en los contornos del pueblo de Santa Teresa se pueden formar algunas labores, a costa del desmonte preciso que se habrá de hacer en el Pinar... La infecundidad de la tierra de esta provincia la desairó la divina providencia con haber criado en ella para la conservación de los gentiles, las especies de árboles frutales siguientes: ciruelas, guamuchiles, zapotes, duraznos, albrichigos, plátanos y otros de menos substancia que sirven de la parte de mayor alimento a aquellos individuos; y para las fábricas de lo que se hubiere de edificar excelentes: pinos, robles, encinos, álamos negros y blancos, mezquites, guizaches, quiotes, palmas, cedros (aunque pequeños), carrizales de caña y otates, con otros árboles de que no se tiene conocimiento... En todos los ríos y arroyos de consideración hay copia de pescados, róbalos, bagres, bogas, sardineta y pitontes, y en los más caudalosos muchos caimanes y en algunas montañas de sus territorios se han registrado minerales al parecer de corta ley.

Descripción del Reino y Provincia del Nuevo México

El reino del Nuevo México es la provincia en que terminan los dominios de su majestad en esta América septentrional... y más inmediata al polo ártico, que todas las demás provincias...

⁹ Citado en *Cartografía Histórica de Tamaulipas*, México, Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1990, p. 208.

Son los territorios de esta provincia los más despejados, llanos, amenos y fecundos de cuantos se han registrado en el progreso de la visita general y en todo más semejantes a los de Europa, contribuyendo a la mayor fertilidad de la tierra los ríos y arroyos que expresa el plano mostrándose más generoso en este beneficio el Río del Norte en cual introduciéndose en ella a poco más de tres leguas a la banda del oeste del pueblo de San Gerónimo de los Taos la divide en dos partes. Y siendo las tierras de sus riberas llanas se logra la conveniencia de todas las sacas de agua necesarias, así a las poblaciones de los españoles como a los pueblos de los indios situados en sus márgenes... por hallarse sus riberas pobladas de frondosas alamedas y producir pescados extraordinarios y no vistos en los demás, como cazones, truchas, aujas, lobos marinos y otros que no se conocen con perfección... Sus tierras son de mayor crasitud y más productivas de todas semillas y hortalizas que las de las demás provincias de la Nueva España como lo acreditan las crecidas cosechas tanto en las tierras y labores sujetas al riego cuanto en las de temporal... los indios en remuneración del continuo desvelo en el cultivo de sus tierras, reciben la correspondencia de su afán en considerables cosechas sin más agua que las que les ministra el cielo... En esta provincia se observan los temperamentos frío y templado, este desde el pueblo de San Juan corriendo al rumbo del sur hasta el real presidio de El Paso en el que se hace más suave. Y en su cabecera que es la villa de santa Fe y en los pueblos de Taos, Pícuris y Pecos se experimenta suma frialdad sin que se pueda afirmar haber tres meses al año con seguridad de verano templado porque el calor nunca se hace sensible... Tienen sus montes excelentes maderas de pino, álamo blanco, roble, encino y sabinos que por lo próximo a sus poblaciones son conducidas con facilidad para las fábricas y por lo que toca a los animales los mismos que se dijo en la Vizcaya (tigres, leones, mapaches, javalines, venados, osos, berrendos, tejones, gatos monteces, onzas, coyotes, lobos, zorras, ardillas, liebres y conejos)... Las catorce naciones de indios... habitan los veinticuatro pueblos de esta provincia... Son de grande aplicación al trabajo y no sólo las mujeres tejen mantas de lana y algodón para su uso, sino que los hombres lo ejercen cuando es el tiempo de las nieves y no trabajan en las tierras de que proviene el que sean estos indios todos ricos, teniendo el que menos lo necesario para pasar la vida humana... Las casas de la habitación de estos indios merecen particular atención por no ser jacales, como en los pueblos de las demás provincias por ser unos cuarteles fuertes cubiertos de azotea de tres altos el que menos y algunos de cinco bien contruidos por lo que toca a sus murallas

Por lo que toca al viaje de Lafora, casi 50 años después, éste se inició el 18 de marzo de 1766, tuvo una duración de 35 meses, y permitió a Lafora reconocer las provincias de Nueva Galicia, Nueva Vizcaya, Nuevo México, Sonora, Coahuila, Texas y Nayarit, recorriendo más de 12 mil kilómetros, que quedaron plasmadas en su *Relación del viaje que de orden del Excelentísimo Señor Virrey Marqués de Cruillas, Hizo el Capitán de Ingenieros Nicolás de La Fora en compañía del Mariscal de Campo marqués de Rubí comisionado por Su Majestad. A la Revista de los Presidios Internos, situados en la Frontera de América Septentrional perteneciente al Rey*¹⁰.

10 Navarro García, *op. cit.*, refiere que existen varias versiones de la narración de Lafora con distintos nombre: *Diario de mi viaje tierra adentro con una descripción de lo más remarcable que observé en*

Y que es sin duda la descripción más completa de las Provincias Internas: En ella nos dice: “he procurado formar con la mayor prolijidad, observando nimiamente en mi largo y penoso viaje cuanto puede conducir a dar una idea distinta y clara de los dominios de S. M.”.

Mientras Rubí se encarga del reconocimiento de hombres, monturas, equipamiento, etc., de cada uno de los presidios, Lafora realiza observaciones astronómicas y reconoce el territorio, que le servirá para, posteriormente, realizar sus mapas, sin duda los más completos y mejores de las Provincias Internas, destacando su *Mapa de toda la frontera de los dominios del Rey en la América Septentrional...*¹¹, de 1769.

Para la época colonial el presidio era una construcción de vigilancia para la frontera, una frontera que debía ser considerada en movimiento, conforme se consolida la marcha hacia territorios cada vez más norteros. Eran pequeñas “fortalezas” militares para la defensa de una región y desde ellos se pretendía controlar la colonización de los nuevos territorios. En ocasiones las misiones y los presidios ocupaban un mismo asentamiento o se establecían a corta distancia uno de otro y llegaron a ser, al paso de los años, en nuevos centros de poblamiento, pues las familias de los soldados y algunos vecinos preferían vivir en sus inmediaciones por seguridad.

La característica de la *Relación* escrita por Lafora es el detalle que imprimió el ingeniero. Así, por ejemplo, incluye casi todos los asentamientos por los que pasó; nombra la gran mayoría de los arroyos, aun los más pequeños; da a conocer características de la población indígena, señalando la existencia de grupos poco conocidos, aunque cargado de los prejuicios de la época, muy diferente a la visión de Álvarez Barreiro que nos indicaba, para el caso de los apaches: “Son de grande aplicación al trabajo y no sólo las mujeres tejen mantas de lana y algodón para su uso, sino que los hombres lo ejercen cuando es el tiempo de las nieves y no trabajan en las tierras de que proviene el que sean estos indios todos ricos, teniendo el

él y de algunas observaciones astronómicas para rectificar la latitud de los lugares más principales; Diario del Reconocimiento de una parte de la América Septentrional Española; Situación en que se hallan todas las Provincias de la Nueva España fronterizas a la gentilidad en las partes del Norte. Para este texto utilizamos la edición: Nicolás de Lafora, *Relación del viaje que hizo a los Presidios internos situados en la Frontera de la América Septentrional*, con un Liminar bibliográfico y acotaciones por Vito Alessio Robles, México, Pedro Robredo, 1939.

¹¹ Localizado en el Servicio Geográfico del Ejército, Madrid. En Woodbury Lowery, *The Lowery Collections: a descriptive list of maps of the Spanish possessions, within the present limits of the United States, 1502-1820*, Washington, Government Printing Office, 1912, p. 361, señala la existencia de otro mapa muy similar, *Mapa de la Frontera del Virreinato de Nueva España...*

que menos lo necesario para pasar la vida humana”; en cambio, Lafora nos dice de ellos:

...la nación apache es una misma, aunque con las denominaciones de gileños, garlanes, chilpaines, xicarillas, pharaones, mezcaderos, natages, lipanes, etc., varían poco en su idioma, nada en sus armas que son arco y flecha, ni en la suma crueldad con que tratan a los vencidos, atenazándolos vivos y comiéndose la carne que les arrancan... Son sumamente holgazanes, poco o nada siembran, y así se ven precisados a robar para comer...¹²



Figura 1. *Mapa de toda la Frontera de los dominios del Rey en la América Septentrional, construido y delineado por le Capitán de Ingenieros S. Nicolás de la For, y el teniente de Infantería del Regimiento de América D. José de Urrutia...*

1769. Servicio Geográfico del Ejército, Madrid.

Al hacer referencia al presidio de San Luis de Ahumada, señala que los soldados sólo comían “unas raíces llamadas camotes, y con nísperos, nueces, ciruelas y unas castañas más pequeñas que las de España; con otros frutos silvestres... la comida usual de aquellos naturales, cuya desidia y flojedad se contenta de éstas, por no tomarse el trabajo de ir a cazar venados y osos, de que hay abundancia”¹³. Se observa que Lafora no entendió la vida recolectora de los indígenas, pues éstos

¹² Lafora, *op. cit.*, p. 83.

¹³ *Ibid.*, p. 311.

pueblos no eran sedentarios, por tanto no eran agricultores. Pero si tenían un circuito a lo largo del año, en gran parte siguiendo a los bisontes (cíbolos), de los cuales obtenían muy diferentes recursos.

Al tratar de sus vestidos, suena contradictorio, pues reconoce virtudes en el trabajo de los naturales:

... regularmente sus mujeres se visten con los tejidos que ellas mismas fabrican, haciendo muy buenas mantas de lana; con varias labores de bastante primor, de que hacen camisas, faldillas y mantillas, y su calzado es una plantilla de suela puesta al medio de una gamuza de marca, que envuelven alrededor de las piernas, abultándolas como si llevaran unas fuertes botas. Los hombres cubren sus carnes con gamuzas, imitando algo el traje español¹⁴.

Otro aspecto a reconocer es que el poblamiento de esa gran región era muy limitado. Los poblados principales eran Santa Fe y San Antonio. El resto eran reales de minas, misiones, presidios y unas pocas villas, más numerosas al sur del río Grande que al norte. Como otros autores, insiste en lo despoblado del territorio y en la necesidad de que colonos ocupen aquel vasto territorio, “sólo” ocupado por tribus bárbaras, o lo que es lo mismo en la comprensión de muchos españoles de la época, “esta deshabitado”.

En resumen, el diario del viaje de Lafora es todo un reflejo de la situación de la geografía física y humana de las provincias del norte de Nueva España. Durante el recorrido va señalando los accidentes geográficos, los caminos, los ríos, los puntos de agua, las propiedades de los suelos, las distancias entre poblaciones, el clima, las condiciones atmosféricas, la vegetación, la fauna del lugar y la conformación urbanística¹⁵.

Con la información proporcionada por Lafora en su *Dictamen que para asegurar las fronteras de la Nueva Vizcaya...* (1766) y el *Dictamen... en orden a la mejor situación de los presidios para la defensa y extensión de su frontera a la gentilidad en los confines del norte de este virreinato* (1768)¹⁶ del marqués de Rubí, se dio forma al *Reglamento e Instrucción para los presidios que se han de formar en la Línea de frontera de la Nueva España*, dado a conocer en septiembre de 1772. El resultado de todo ello fue el establecimiento de una línea de defensa en contra de los apaches y demás grupos indígenas rebeldes que implicó el cambio de lu-

¹⁴ *Ibid.*, p. 282.

¹⁵ Robinson Meza, “Visión de la frontera Norte de Nueva España por Nicolas de Lafora (1766-1768)”, en *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Año 13, N° 27. Enero-Junio, 2009, pp. 11-30

¹⁶ Ambos en Archivo General de Indias, Sevilla, (en adelante AGI) *Guadalajara*, 511.

gar de 12 presidios a lo largo de todo el norte del virreinato, en particular de la desembocadura del Río Colorado al presidio de El Paso, a lo que hay que sumar el establecimiento de seis nuevos presidios a lo largo del río Bravo. Ello definía que el territorio sobre el cual la Corona podía lograr un dominio efectivo era muy similar a la actual frontera entre México y Estados Unidos.

La Colonia del Nuevo Santander

La incorporación temporal de la Colonia del Nuevo Santander a la comandancia de las Provincias Internas nos lleva a considerarla en este texto. Esta provincia es, quizás, la que menos atrajo la atención de las autoridades virreinales toda vez que carecía de los recursos minerales tan atractivos a ellas, lo que motivó una colonización tardía. Existen al menos tres documentos fundamentales para la historia del Nuevo Santander: *El estado de las fundaciones hechas por José de Escandón en la Colonia del Nuevo Santander*, la *Relación histórica de la Colonia del Nuevo Santander* y el *Informe de José Tienda del Cuervo... sobre el estado general del Nuevo Santander*. A ellos hay que añadir la *Descripción General del Nuevo Santander*, escrita por el ingeniero militar Agustín López de la Cámara Alta, y fechada en 1758¹⁷.

Se puede afirmar que es el único documento escrito por algún miembro de la corporación que estudiamos sobre esta provincia, con excepción de las breves notas que Nicolás de Lafora dedica a Laredo, en la obra ya mencionada de su viaje a los presidios internos, y un plano del puerto de Santander, hoy Soto la Marina, sin fecha, levantado por el ingeniero Alberto de Córdoba¹⁸.

El importante proyecto colonizador emprendido por José de Escandón en 1748, tuvo prometedores resultados durante su primera etapa, pese a los conflictos surgido con los franciscanos, que comandaban la empresa catequizadora. Si bien la ocupación territorial había sido un éxito —se fundaron 24 villas, 13 misiones y numerosos ranchos y haciendas, con la consiguiente reducción de indios—, el costo económico fue muy alto¹⁹. Ante los problemas que se vivían, el virrey, marqués de las Amarillas, comisiona al teniente coronel José Tienda del Cuervo y al ingeniero en segundo Agustín López de la Cámara Alta a una inspección de la

17 Existen dos versiones modernas de este documento, ambas con el mismo título: Agustín López de la Cámara Alta, *Descripción General de la Nueva Colonia de Santander*, la primera publicada por el Archivo de la Historia de Tamaulipas (1946), y la segunda por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (2006), con estudio preliminar, transcripción y notas de Patricia Osante.

18 Localizado en la Mapoteca Orozco y Berra, de la ciudad de México.

19 Patricia Osante, *Orígenes del Nuevo Santander, 1748-1772*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM/Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1997.

Colonia, para conocer la situación y el desarrollo de toda la empresa pacificadora y colonizadora.

Es importante destacar que la instrucción del ingeniero contemplaba la realización de “... un plan universal de la Colonia, marcando sus poblaciones, congregas de indios y rancherías en la costa y en lo interior, las distancias, los ríos, acequias, nacimientos de agua dulce, lagunas, salados y minas, el puerto o río de Santander, la Sierra Gorda, las fronteras por todos los vientos, y todo lo que se advierta y sea más notable...”²⁰.

El viaje se realizó entre el 28 de abril y el 19 de agosto de 1757 y, en términos generales, los dos militares se mostraron de acuerdo con las acciones emprendidas por Escandón. El documento escrito por el ingeniero esta fechado en la ciudad de México, el 1º de febrero de 1758 y lleva el largo título de:

*Descripción General de la Nueva Colonia de Santander y relaciones individuales en orden al reconocimiento e inspección de todo su terreno y pueble y el de una parte de la Sierra Gorda, arreglada a las ordenes e instrucciones dadas por el exmo. Señor marqués de las Amarillas, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España, al teniente coronel e ingeniero en segundo de los reales ejércitos plazas y fronteras de S. M. don Agustín López de la Cámara Alta; Y el todo de esta descripción y relaciones consta de doscientas veinte y cuatro fojas, inclusa ésta. así mismo acompaña su parecer, manifestando por adjunto mapa, general estado del terreno y poblaciones de la referida Colonia, con dos planos, uno explorado de la bahía y puerto de Santander, otro de su boca principal y barras que existen en su frente, con todos sus sondeos*²¹.

Como lo indica el título, el documento puede dividirse en dos partes. Inicia con una descripción detallada de la colonia, señalando su extensión, topografía e hidrografía, con una abundante toponimia. Resalta el detalle que alcanza en la hidrografía, pues reconoce 58 ríos, “grandes, medianos y pequeños, que todo el año corren”, a los que habría que sumar los torrentes de la época de lluvias, que permiten la fertilidad de los terrenos. De los ríos, cuatro son los principales: el Grande, Bravo o del Norte, el de Conchas, el Purificación y el Guayalejo o de Jaumave, 17 son de segundo orden y los restantes de tercera clase. Asimismo, trata con detalle la línea de costa, con sus lagunas y esteros.

Posteriormente pasa a describir los diferentes asentamientos que componen la colonia neosantanderina, iniciando con la villa de Santander, la capital, para

²⁰ Agustín López de la Cámara Alta, *op. cit.*, p. 119.

²¹ El original se localiza en el Archivo General de la Nación, México, (en adelante AGN), *Historia*, vol. 53.

después informar sobre cada una de las 19 poblaciones restantes más las cuatro de la Sierra Gorda, señalando para cada una de ellas su latitud y longitud, las distancias entre ellas y la que existe respecto a la capital, su clima, los principales cultivos, sean de temporal o de riego, la calidad de sus suelos. Hace referencia a los bosques, a la producción de sal, la minería, cuando la hay, y a la ganadería.

De igual forma hace referencia a la presencia de los grupos indígenas, localizando más de 50 grupos diferentes (martínez, mariguanas, rayas azules, comecru-dos, bocasprietas, comecamotes)

Es importante resaltar algunos comentarios de Tienda del Cuervo a favor de la labor del ingeniero en lo referente a sus conocimientos técnicos. Así lo expresa, por ejemplo, al referirse a los diversos proyectos de levantar acequias en algunas localidades localizadas en zonas áridas, para favorecer cultivos que requieren de irrigación constante, como la caña de azúcar; o cuando confiesa su “falta de inteligencia” respecto a la habilitación del puerto de Soto la Marina, y remite a las autoridades reales al informe del ingeniero López de la Cámara Alta.

Es precisamente en esta parte, el puerto de Santander o ría de Soto la Marina, donde la descripción alcanza su mayor detalle, toda vez que dedica 21 fojas sólo a ello, mostrando su conocimiento náutico, matemático, astronómico e hidrológico, toda vez que aborda su ubicación, sus entradas y salidas, para concluir de forma categórica que toda la costa era un continuo banco de arena, y que por la bravura del mar y los vientos imprevistos que azotan al Seno Mexicano, no se debía habilitar ningún puerto, toda vez que sería un gasto inútil para el real erario.

Finalmente debe señalarse que, al parecer, están perdidos los mapas que López de la Cámara Alta declara haber levantado. Sin embargo, Osante destaca la existencia de un mapa intitulado “Mapa de Sierra Gorda y Costa del Seno Mexicano”, fechado en 1757, y que por la similitud de fechas, bien pudiera ser el que acompañara a la *Descripción*²².

La expedición a la Alta California

Esta expedición tiene como origen las noticias que desde 1761 empiezan a llegar a la metrópoli de parte del marqués de Almodávar, embajador de España ante la corte del zar, sobre la presencia de rusos en las costas del Pacífico. Si en un primer momento sólo eran desplazamientos de cazadores,

²² López de la Cámara Alta, *op. cit.*, p. 38.

la situación cambia para 1764 pues Catalina II envió una expedición para verificar y documentar los descubrimientos hechos por aquellos cazadores-comerciantes dedicados a la explotación de pieles. A principios de 1768, el marqués de Grimaldi, embajador en Londres, envía una comunicación al rey donde señala el peligro que representa para la Corona los avances de los rusos en las costas noroccidentales del Nuevo Mundo²³. En respuesta a ello, el 23 de enero de 1768 se expide una real orden dirigida al virrey de Nueva España en la que se le ordena la exploración de Monterrey, en la Alta California²⁴, la creación de un establecimiento, así como la elaboración de mapas y planos de la zona.

José de Gálvez, como responsable del proyecto, tras una junta en el mes de mayo, toma la decisión de enviar dos expediciones hacia Monterrey, una por mar, en junio o julio de ese mismo año, partiendo de San Blas o de San Lucas. Simultáneamente partiría otra expedición por tierra, desde las misiones del norte de la península de California²⁵.

Diversas razones obligan a posponer la salida hasta el mes de diciembre, tiempo que aprovechó el ingeniero Miguel Constanzó en hacer algunos levantamientos cartográficos, tanto en tierra firme como en la península de Baja California: “Plano del Puerto y Nueva población de San Blas sobre la Costa del mar del Sur”, “Plano de la bahía de San Bernabé en el Cabo de San Lucas...” y el “Plano de la bahía de La Paz y Puerto de Cortés”. El que Constanzó fuera el encargado de los levantamientos cartográficos quedó establecido en la “Instrucción que ha de observar el ingeniero delineador don Miguel Constanzó...”; ahí se establece que durante la navegación debía hacer observaciones astronómicas y combinarlas con las de los pilotos para hacer las correcciones a las cartas y derroteros antiguos; levantarían planos de los puertos visitados y haría los reconocimientos territoriales, dirigiría las obras de construcción de un fuerte o presidio provisional y de la misión en Monterrey. De ser posible debería intentar ir al puerto de San Francisco a levantar su plano, haciendo un reconocimiento de “los Habitantes, su Gobierno, y costumbres”²⁶.

23 Enriqueta Vila Vilar, *Los rusos en América*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1966.

24 Luis Navarro García, “El marqués de Croix”, en José Antonio Calderón Quijano (coord.), *Los Virreyes de la Nueva España en el reinado de Carlos III*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1967, pp. 161-381.

25 Herbert I. Priestley, *José de Gálvez; Visitor-general of New Spain (1765-1771)*, Philadelphia, Porcupine, 1980, p. 248.

26 Instrucción que ha de observar el ingeniero delineador don Miguel Costansó... en la expedición marítima, y de tierra, que va destinado, durante el viaje, y en los puertos de San Diego y Monterrey... 5 de Enero de 1769, AGI, *Guadalajara*, 417.



Figura 2. Plano de la bahía de San Bernabé en el Cabo de San Lucas..., Miguel Constanzó, 1768. Archivo General de Indias, Sevilla

La idea original era que una vez reunidas las dos expediciones en San Diego se iría por mar a Monterrey. Sin embargo, por las malas condiciones en que se encontraban los marinos, por el escorbuto, se decidió que la expedición en busca de Monterrey haría por tierra.

La expedición a Monterrey

Los detalles de la expedición a California se encuentran en varios diarios escritos por los participantes. En el caso de Miguel Constanzó, escribió dos *diarios*; el primero, breve pero sin duda más completo, es el *Diario Histórico de los Viages de Mar y Tierra hechos al Norte de California*, fechado en la ciudad de México el 24 de octubre de 1770, que puede ser considerado la crónica oficial del viaje, toda vez que narra las causas que le dieron origen, los preparativos seguidos en San Blas, en la península y, posteriormente, en San Diego, los hechos sucedidos a los expedicionarios hasta la fundación del presidio y de la Misión de San Carlos de Monterrey y su posterior regreso a San Blas. Se debió publicar hacia 1771, con una circulación restringida. Humboldt señala que todos los ejemplares impresos se confiscaron²⁷, tal vez porque no se obtuvo la autorización del Consejo de Indias

²⁷ Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1983, p. 200.

para su publicación. Sin embargo, un ejemplar logró salir del reino, y se publicó una edición inglesa en 1790 y en 1792 aparecía una edición en alemán²⁸. El segundo *Diario* de Constanzó, más conocido como *Diario de Tierra*, está fechado en el Puerto y Real de San Diego el 7 de febrero de 1770, es parcial en tanto que es su diario personal en el viaje por tierra en busca del puerto de Monterrey, realizado entre el 14 de julio de 1769 y el 24 de enero de 1770²⁹.

Constanzó señala que previo a la marcha diaria, salían un grupo de exploradores buscando sitios donde se ubicaran aguajes y pastos para las monturas y animales de carga, hace constar, día a día, las distancias recorridas. Los detalles del viaje reflejan la diversidad de intereses que caracterizaron la obra de este ingeniero. Da a conocer características de los grupos indígenas que van encontrando, generalmente en “rancherías”; Desafortunadamente no nos da los nombres de estos grupos, lo cual es una carencia grande en el texto. Para su fortuna, la casi totalidad de ellos fueron pacíficos, que les obsequiaron semillas, frutos, pescado. Sin embargo, como en el caso de Lafora, no duda en tacharlos de “perezosos, haraganes y poco industriosos... (e) inclinados al robo y latrocinio. Todo lo codician, y se enamoran de cuanto ven”³⁰.

Constanzó proporciona información sobre sus actividades de subsistencia —caza, pesca, recolección—, sobre sus vestimentas y adornos, hace una caracterización de sus viviendas; por otra parte, su capacidad de observación le permite identificar la fauna que va encontrando³¹, así como de plantas que utilizaron para remediar algunas enfermedades a falta de medicinas. Todo ello le permitió construir una imagen de la geografía californiana, estableciendo latitudes y longitudes extremas, distancias; de las condiciones físico-geográficas. Dejó muy pocos detalles por describir, dado que se ocupó de las condiciones del suelo, las barrancas, desfiladeros, lomeríos y cañadas, la disponibilidad del recurso agua, así como la

28 Miguel Costansó. *An historical journal of the expeditions by sea and land, to the North of California; in 1768, 1769, and 1770: When Spanish Establishments were first made at San-Diego and Monte-Rey. From a Spanish MS. Translated by William Reveley, Esq. Published by A Dalrymple.* 1790 London, [1790]. *Eighteenth Century Collections Online*. Gale Group. <http://galenet.galegroup.com/servlet/ECCO>; *Bericht von Spanischen Expeditionem Zur See um zu land nach dem nordlichen Californien in dem jahren 1768.1769.1770*. Citado en Miguel Costansó, *Diario Histórico de los Viajes de mar, y tierra hechos al Norte de la California escrito por _____ en el año de 1770*. México, Edición Chimalistac, 1950, nota preliminar.

29 AGN, *Historia*, vol. 396, fs. 26-104.

30 AGI, *México*, 1369, Citado en José Omar Moncada Maya, *Miguel Constanzó y la Alta California. Crónica de sus viajes (1768-1770)*, México, Instituto de Geografía, UNAM, 2012, p. 231.

31 Entre la fauna que identificó se encuentran venados, berrendos, liebres, conejos, ardillas, gatos monteses, ratas, tórtolas, codornices, calandrias y una gran variedad de aves, así como de peces que consumían, observando su talla, diferenciando sabores, en qué temporada del año son más abundantes, etc.

vegetación predominante: nogales, avellanos y cerezos, zarzamora, rosales; bosques de sabinos, sauces, cipreses, pinos, alisos. Hace referencia a los continuos temblores que sufrieron, a la presencia de salinas, de chapopoterías. También hay que recordar que debieron sufrir los cambios de clima, toda vez que salieron a mediados del verano y sufrieron los rigores del invierno californiano, con lluvia y nieve incluida.

Otro aspecto interesante es la toponimia de los nuevos establecimientos y misiones. Ya Sebastián Vizcaíno, en su viaje a finales del siglo XVI, había dado nombre a una serie de lugares como los puertos de San Diego y San Francisco, punta de Pinos, sierra de Santa Lucía, que se mantuvieron. Con anticipación se estableció que la misión a fundar en Monterrey debía llevar el nombre de San Carlos, por el monarca reinante, el heredero al trono y el virrey novohispano. Sin embargo, y aunque Constanzó no especifica quien da los nombres, todos los lugares donde pararon fueron bautizados, ya con nombres del santoral, lo que nos lleva a considerar la intervención de los frailes (san Juan Capistrano, santa Margarita, san Guido...), ya con nombres que refieren algún elemento natural (cañada seca, laguna larga...), o algo anecdótico que les sucedió a los expedicionarios (río de los temblores, cañada de los osos, rancharía de las pulgas...).

Ya señalamos que el objetivo central del viaje era encontrar el puerto de Monterrey, del que tienen una descripción más o menos clara, por Sebastián Vizcaino:

... Este puerto es todo lo que se puede desear como comodidad y refugio para los navíos en ruta de Filipinas... está al abrigo de todos los vientos y circundado de gentiles pacíficos y dóciles... posee cáñamo parecido al de Castilla y algodón... Posee junto a los acantilados un buen lugar para guarecerse de todos los vientos, excepto los del nornoroeste... al suroeste de este estuario y a la distancia de un tiro de fusil desde la playa, existen unos frescos prados, donde es posible encontrar agua fresca y abundante... existe un río de buena agua y moderada profundidad, llamado río del Carmelo, cuyos márgenes están poblados de grandes y hermosos árboles...³²

Saben su posición por la información de Cabrera Bueno, que lo sitúa por 37° norte. Y sin embargo, después de recorrer la sierra de Santa Lucía, se tenían dudas sobre la localización de la misma “hemos encontrado... que lo debía ser puerto es una pequeña ensenada, y lo que era lagunas grandes, lagunillas...”. Constanzó lo expresaba en estos términos:

32 Cabrera y Bueno, citado en Fernando Boneu Companys, *Juntas de Guerra. Documentos secretos de la Expedición de Portolá a California*, Lleida, Editorial Milenio, 1999, p. 45. (Edición bilingüe).

... el puerto de Monterrey se dice estar en los treinta y seis grados y tal vez pueda pasar de ellos por lo que sería bueno que se reconociese la costa hasta los treinta y siete y medio y espero mediante esta diligencia o se ha de encontrar el dicho puerto o moralmente se podrá afirmar que no existe en el día³³.

Reiniciada la marcha, para el 31 de octubre llegaron a la bahía de San Francisco, lo que les confirmaba que se encontraban al norte del deseado puerto de Monterrey, y que debían volver para ubicarlo.

No sabíamos que pensar a vista de lo que nos pasaba –escribió Constanzó–. Un puerto tan famoso como el de Monterrey, tan celebrado y ponderado a su tiempo por unos hombres de carácter, hábiles inteligentes y prácticos navegantes... no se ha encontrado después de las más exquisitas, y vivas diligencias practicadas a costa de muchos sudores y fatigas? o será lícito pensar que se ha segado y destruido con el tiempo?

Citan las relaciones del general Sebastián Vizcaíno... al puerto de Monterrey por treinta y siete grados de latitud norte; y nosotros no tan solamente no vimos señas de él, pero ni posibilidad siquiera; de que por tal altura halla existido semejante puerto... pues habiendo reconocido toda la costa paso a paso, no nos queda el menor recelo de que pueda haber escapado a nuestra diligencia e indagaciones.

Hemos de decir también, que tierras más despobladas que las situadas por las alturas expresadas mayormente al salir de la sierra de Santa Lucía, no las hemos visto en todo el viaje, ni gente más bronca, ni más salvaje, que sus naturales: ¿qué es pues de los populoso que tanto ponderan los antiguos, y de la suma docilidad de sus moradores?

Regresando por el mismo camino que en su viaje de ida, todavía tuvieron que marchar más de un mes para llegar a San Diego a finales de febrero. En sentido estricto la expedición había fracasado, toda vez que no encontraron el tan buscado puerto de Monterrey.

La segunda expedición

Una vez resueltos los problemas más acuciantes, se tomó la decisión de enviar una nueva expedición en busca de Monterrey, esta vez se decidió que si no encontraban el ansiado puerto de dirigirían a San Francisco. Portolá marchó por tierra, acompañado de veinte hombres, mientras que otro grupo viajaría por mar.

Finalmente la expedición llegó al buscado puerto. Los de tierra arribaron el 23 de mayo y los de mar el 31 del mismo mes. Era el mismo sitio donde habían acampado durante varios días en su viaje anterior, y que no reconocieron dado

³³ *Ibid.*

que la descripción que había de él no coincidía del todo con la realidad. Sin embargo, Constanzó ensalza las bondades del mismo:

Hallase este puerto, conforme se dijo, por treinta y seis grados, y cuarenta minutos de latitud septentrional, a la caída de la sierra de Santa Lucía, de la parte del norte de ella... se halla el surgidero en que puede anclar cualesquiera embarcación por cuatro, seis, ocho brazadas fondo de arena menuda, buen tenedero, según estuviere más, o menos inmediata a tierra... La punta de Pinos que defiende el surgidero del noroeste esta toda ceñida de piedras y de cantiles, pero después de las piedras entra una hermosa playa bordada de méganos... hasta un estero muy grande con diferentes brazos, distante del principio de la playa dicha, más de tres leguas... la tierra que registra esta inmensa bahía vista desde la mar, forma una agradable perspectiva, porque mirando para el sur se deja ver la sierra de Santa Lucía... coronadas sus cumbres de pinos, y cubiertas de pastos, que se hace más vistoso con el verdor de diferentes cañadas... Al sur del puerto hay una cañada espaciosa, por la cual baja el río llamado del Carmelo, donde hay unos zacatales, o pajonales, que cubren enteramente a un hombre a caballo...; sus producciones son apreciables, porque hay nogales, avellanos y cerezos, como en Europa, zarzamora, rosales, hierbabuena en todas partes... En la sierra hay robles, y encinos corpulentísimos, que producen buena bellota, pinos, que crían piñas, y piñones en abundancia, bosques de sabinos, de cipreses, y otros varios palos... la caza, que abunda mucho en lo interior de la sierra, sobre todo la del berrendo, y venado.

Como se había establecido en la Instrucción, se tomó posesión de California en nombre del rey Carlos III, y se dispuso la construcción de un presidio y de una misión bajo la advocación de San Carlos Borromeo. Concluidas éstas, se determinó el regreso hacia San Blas por parte del comandante Portolá y del ingeniero Constanzó.

Sólo resta añadir que, además de los mapas ya señalados de San Blas, de San Lucas y de la bahía de la Paz, Constanzó levantó varios mapas más ya en territorio californiano: *Puerto de San Diego situado por los 32 grados 32 minutos de latitud septentrional; Plano del fondeadero, o Surgidero de la bahía y Puerto de Monterrey situado por 36 grados y 40 minutos de Latitud norte y por 249 grados 36 minutos de longitud contados desde el meridiano de Tenerife*³⁴ y el *Plano del Real Presidio de San Carlos de Monterrey*³⁵. Estos últimos mapas debieron levantarse hacia junio de 1770. Un cuarto mapa muestra la línea de costa desde San Blas hasta el cabo

34 Original en el Servicio Geográfico del Ejército, Madrid, España.

35 AGI, México, 1269. Pedro Torres Lanza, *Relación descriptiva de los mapas, planos, &c, de México en el Archivo General de Indias*, Sevilla, Imp. de El Mercantil, 1900, 2 vols., lo considera anónimo; sin embargo, Irving B. Richman, citado en Janet Fireman, *The Spanish Royal Corps of Engineers in the Western Borderlands: Instrument of Bourbon Reform, 1764 to 1815*, Glendale, A. H. Clark, 1977, lo considera obra de Constanzó.

Mendocino, aproximadamente a los 40° de latitud Norte, se trata del *Plano de la Costa del Sur correxido hasta la Canal de Santa Bárbara en el año de 1769*³⁶.

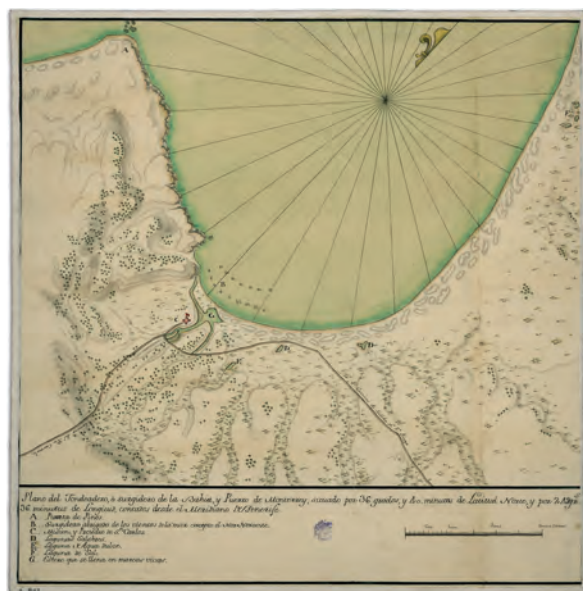


Figura 3. *Plano del Fondeadero, o surgidero de la Bahía y Puerto de Monterrey...*, Miguel Constanzó, 1769. Archivo General de Indias, Sevilla.

Pero el más importante de todos los mapas levantados por Constanzó fue la *Carta reducida del Océano Asiático...*, que por la fecha que lleva, 30 de Octubre de 1770, con apenas dos días de diferencia respecto al *Diario de Tierra*, debía acompañar a éste.

Existen dos versiones de este mapa, una manuscrita y, una posterior impresa, con ligeras diferencias en el título. La primera lleva el siguiente título:

Carta reducida del Oceano Asiático nombrado por los Navegantes Mar del Sur que comprehende la Costa Oriental, y Occidental de la Península de California con el Golfo de su denominación, antiguamente conocido por la mar de Cortes, y de las Costas de la America Septentrional desde el Isthmo que une dicha Península al Continente hasta el Rio de los Reyes, y desde el Rio Colorado hasta el Cape de Corrientes, construida de orden del Exmo. Sor. Marqués de Croix... Mexico, Octubre 30, de 1770, Miguel Costanso.

La carta cubre del paralelo 20°, desde cabo Corrientes, hasta un poco más del paralelo 42°, en la desembocadura del río de los Reyes y el cabo Blanco. Res-

³⁶ Igualmente es considerado anónimo por Torres Lanza, *op. cit.*, no así por Lowery, *op. cit.*, quien lo atribuye a Constanzó. El original se encuentra en el Archivo General de Indias.

pecto a la longitud, cubre desde el meridiano 242 al 268, teniendo como punto de origen el meridiano de Tenerife, en las islas Canarias.

Esta carta se envió a Madrid, en donde fue grabada por Tomás López, geógrafo del Rey, en 1771, e impresa por Hipólito Ricarte, con el título de:

Carta Reducida del Oceano Asiático, o Mar del Sur, que comprehende la costa oriental y occidental de la península de California, con el golfo de su denominación antiguamente conocido por la Mar de Cortés, y de las costas de la America Septentrional desde el Istmo que une dicha Península con el continente hasta el Río de los Reyes, desde el Río Colorado hasta el Cabo de Corrientes. Compuesta de orden del Exmo. Señor Marques de Croix..., Mexico, y Octubre de 1770, Miguel Costanso



Figura 4. *Carta reducida del Océano Asiático o Mar del Sur, que comprehende la costa oriental y occidental de la península de la California, con el golfo de su denominación antiguamente conocido como Mar de Cortés...*, Miguel Constanzó, 1770. Archivo General de Inias, Sevilla.

La costa veracruzana

Otra región que fue bastante estudiada por los ingenieros militares fue la provincia de Veracruz. De ella haremos referencia dos reconocimientos de gran valor estratégico. El primero, de 1776, solicitado por el virrey Bucareli al ingeniero Mi-

guel del Corral y al capitán de fragata Joaquín de Aranda, para que reconocieran la costa de Sotavento y recorrieran el río Coatzacoalcos, con el fin de considerar la posibilidad de un canal interoceánico en el Istmo de Tehuantepec. Para ello, utilizamos la obra de Miguel del Corral, *La Costa de Sotavento*³⁷, que en realidad es la transcripción de un documento que lleva por título: “Extracto de la relación inédita de los reconocimientos practicados por el Coronel Ingeniero en segundo Don Miguel del Corral, y el capitán de Fragata graduado, y Piloto Mayor de Derrotas de la Real Armada D. Joaquín de Aranda; de orden del Exmo. Sr. Bº Fr. Antonio María Bucareli y Ursúa, Virrey Gobernador, y Capitán Gral, del Reyno de Nueva España; a que dieron principio por la Barra de Alvarado en 28 de Octubre del año de 1776 y finalizaron el día de la fecha. Tlacotalpan y Julio 21 de 1777”.

El reconocimiento inició por el puerto y barra de Alvarado. La importancia de esta gran laguna es que en ella desembocan 72 corrientes de agua, mientras que su vecindario se halla establecido en un jirón de tierra formado por “méganos” áridos y monte bajo, “que no produce pastos para el ganado ni es útil para sembrar, por lo que tienen que llegar a acuerdos con los propietarios de las haciendas vecinas para sembrar algunas tierras y mantener sus ganados y caballadas”³⁸.

El temperamento de este pueblo lo califican como sano, aunque su mayor problema es la presencia de los mosquitos, tantos jejenes como zancudos, y otros insectos como niguas (pulgas) y talages (chinchas).

Más al sur, las condiciones cambian, y permiten la siembra de maíz, arroz, frijol y algodón, aunque la mayor parte de las tierras están en manos de hacendados, que trabajan con la población local a medias. Además de los granos y el algodón se comercia con las maderas.

Leonardo Pasquel, en el Prólogo de dicha obra, señala los problemas de recorrer dicha región ante la falta de vías de comunicación,

... fue necesario vencer grandes dificultades ya que la extensa comarca no contaba con más sistema de comunicaciones que el frondoso árbol de su red hidrográfica. Embarcado en lanchones y jinete en caballo de buen paso iba por las apartadas llanuras o por los pequeños poblados a la vera de los ríos caudalosos y hermosos paisajes... Pero también sufría las incomodidades del trópico con sus plagas de insectos, calor, humedad, malos transportes y escasez de comodidades³⁹.

37 Miguel del Corral, *La Costa de Sotavento por ____ escrita en 1777*, Prólogo de Leonardo Pasquel. México, Editorial Citlaltépetl, 1963.

38 *Ibid.*, p. 9-10.

39 *Ibid.*, p. XX-XXI.

Tras recorrer la costa, la cual es “enteramente descubierta”, donde las playas son limpias y donde las marejadas son comunes por ser extendidas, dejan claro que la mejor defensa es la naturaleza, toda vez que “no existen parajes para practicar desembarcos, los expedicionarios llegaron a las márgenes del río Coatzacoalcos, el cual recorrieron en pequeños botes, para considerar la posibilidad de utilizarlo en un canal interoceánico, proyecto que ya había sido estudiado por el también ingeniero militar Agustín Crame unos pocos años antes.

Dado que el objetivo del viaje es la contemplar la posibilidad del canal, no destacan mucho la naturaleza del sitio; sin embargo, expresan algunas consideraciones que rescatamos: 1) al estero de Tacojalpa llegaban paquebotes de la Habana para cargar maderas de arboladura, lo cual es indicativo de la riqueza forestal de la zona, dado que el agua “jamás se sala, por cuya causa y no haber broma, se conservan tanto tiempo las maderas de Arboladuras que hay en ellas”; 2) destacan la existencia de varias haciendas que crían ganado mayor; 3) la calidad del agua es mala, por ser salobre, por ello los habitantes tienen que buscar agua de arroyos cercanos “es regular; 4) califican al temperamento de malo, “por hallarse poco o mal ventilado de los mejores vientos, y expuesto al peor, que es el Sur, y que reina aquí muchas temporadas”, y; 5) no hay tráfico en el río, ni embarcaciones con que hacerlo, apenas unas canoas ligeras que cargan no más de 30 quintales. Es el caso de algunas embarcaciones que viajan desde Tabasco para transportar cacao⁴⁰.

Ya en la parte sur del Istmo, en la provincia de Oaxaca, el río se interrumpe por la Sierra Madre del Sur, con una topografía suave, “pero con todo, por cualquier paraje que se quiera hacer camino carretero, además de encontrarse muchas dificultades, sería de un costo excesivo y de poca utilidad para el Comercio respecto de haber en esta Provincia una gran copia de recuas por lo que y ser de pastos abundantes y buenos, los fletes que se pagan para los transportes son muy equitativos”. Señala como información a destacar que en la provincia de Tehuantepec hay cerca de 25,000 mulas, que permiten el traslado de bienes tanto a la propia provincia como a la de Oaxaca; hay “abundancia de maíz y demás semillas que recogen, fabrican mucha panela en más de doscientos y treinta trapiches que poseen... Todas las haciendas y ranchos son de ganado vacuno y tierras laborías; siendo el número de ganado de más de veinte y seis mil cabezas, el manso o de rodeo; igual o mayor numero del que llaman levantado o cimarrón... Hay en esta Provincia varios montes en que se encuentra con abundancia Piedra Iman; buen mármol; Jaspe y Piedra transparente, semejante al cristal de roca... En la parte de la costa de esta Provincia, había en tiempos pasados varias pesquerías de Perlas,

40 *Ibid.*, p. 21-27.

asegurando los Naturales se sacaban excelentes, cuyos placeres subsisten todavía, y de los que en los últimos años se sacaron, hemos visto varios hilos y aretes, bastante gruesas, muy iguales y de bellissimo oriente”⁴¹.



Figura 5. *Descripción Geográfica que comprehende parte de la Costa del Seno Mexicano, desde la punta delgada al S.E. hasta la barra, y Río de Goazacoalco, Istmo de Teguantepeque, hasta el Mar del Sud...*, Miguel del Corral y Joaquín de Aranda, 1777. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Termina señalando como conclusión de su viaje, no recomendar obra alguna para un posible canal interoceánico. Sus razones son:

Atendiendo a lo anteriormente dicho en la descripción del río Goazacoalcos, Terreno y caminos desde el ala mar del Sur, no se encuentra imposibilidad para la comunicación de los dos mares, pero juzgamos que su costo sería grande, y la utilidad poca; sería grande su costo porque la porción del río Malatengo, que había de costear el canal de comunicación, suspendidas sus agua, es terreno demasiado quebrado, lleno de obstáculos que vencer; como son cañadas grandes, en las que para pasar el canal era menester obras considerables y de mucho costo; no siendo de menos entidad su continuación hasta el río de Sarabia; pero de aquí adelante ya no habría tanta dificultad; desde el río Malatengo para la mar del Sur hasta salir al terreno llano,

⁴¹ *Ibid.*, p. 31-33.

acabando de atravesar la sierra, aunque por esta parte como se ha dicho, está como interrumpida, sería mayor la dificultad y costo.

No consideramos de grande utilidad dicha comunicación, porque el principal objeto que podía tener sería la correspondencia con el reino del Perú y Californias; esta no se conseguía con el canal, respecto de no haber Puerto en Tecoantepeque, ni disposición de hacerlo en treinta leguas a sotavento y barlovento de esta Villa, como se ha dicho, por ser su costa sumamente brava y descubierta de todos vientos: otro objeto porque podía hacerse dicha comunicación es la introducción de efectos, y extracción de los que produce esta Provincia y sus comarcas, no corresponde a los excesivos gastos que se habían de hacer, y esto se podrá conseguir con solo componer el camino desde el Mal paso hasta San Juan Guichicovi, y poner corriente la navegación y comercio en la Barra de Goazacoalcos, Poblado el río y estableciendo canoas viajeras, para que desde dicha Barra conduzcan los efectos a el mal paso y de éste a ella para dirigirlos a Veracruz y demás Puertos del Seno.

Finalmente, haremos referencia a un reconocimiento de carácter estratégico realizado por el ingeniero Constanzó en 1797, ya como coronel e ingeniero en jefe, acompañado por el capitán del Regimiento de Dragones, Diego García Conde. En 1796 se declara la guerra anglo-francesa, con la posterior intervención de la Corona a favor de Francia. Ello dio lugar a que en diciembre del mismo año, se hiciera pública en Nueva España la declaración de guerra en contra de la Gran Bretaña. Ante la posibilidad de un ataque al puerto de Veracruz, el virrey decidió el establecimiento de un cantón militar, descartando la idea de localizarlo en el propio puerto, dadas las inadecuadas condiciones ambientales que en él existían y que, si bien podían ser una barrera para los invasores, igualmente ponía en serio peligro la salud de la tropa defensora. Tras el nombramiento de Constanzó como intendente general del acantonamiento y cuartel maestro general del ejército, le asignó como una de sus primeras tareas reconocer los pueblos donde “acantonaría la tropa y los territorios donde podría operar el ejército”.

El ingeniero eligió a la villa de Orizaba como cuartel general del ejército de operaciones, sitio intermedio entre Veracruz y Puebla, mientras que el acantonamiento las tropas lo extendió a las villas vecinas de Córdoba, Jalapa y San Andrés Chalchicomula⁴². Iniciaron su comisión disponiendo “la compostura de caminos por donde habían de dirigirse la marcha de las tropas”⁴³, desde la ciudad de México hasta el puerto para facilitar el tránsito de carruajes y artillería. Posterior a ello dedicaron su tiempo al registro de “los terrenos que franquean la entrada

42 Hoy Ciudad Serdán, en el actual estado de Puebla, mientras que las otras villas se localizan en el estado de Veracruz.

43 Constanzó al virrey marqués de Branciforte, Orizaba, 7 de junio de 1797. AGN, *Indiferente de Guerra*, vol. 158A, f. 2.

del Reyno”⁴⁴, es decir, hacer un reconocimiento geográfico de la región con el fin de establecer un plan defensivo en caso de que los ingleses ocuparan Veracruz e intentaran avanzar hacia la ciudad de México.

El reconocimiento y el mapa a levantar tendrían un ámbito espacial delimitado: de la Antigua Veracruz a la Barra de Alvarado, por la costa, y desde ésta hasta la sierra de Orizaba y Jalapa. La información del mismo la transmitió Constanzó a través de cuatro cartas dirigidas al virrey, entre junio y septiembre de ese año. Además de información en términos militares, también pretendían obtener un mayor conocimiento de las condiciones económicas, sociales y ambientales, de la región, elementos igualmente necesarios para la organización del territorio

Así, en su carta del 3 de julio, además de hacer referencia a las operaciones geométricas realizadas al pie del Pico de Orizaba para la elaboración del mapa, hace interesantes referencias acerca del comercio de la nieve, con información de su “saca y conducción” a Veracruz, a donde se enviaban nueve cargas diarias, a un costo de un peso el corte y tres de flete. Los operarios, originarios de San Juan Coscomatepec, cortaban entre cinco y siete cargas diarias, pero no permanecían más de cinco días en la montaña, turnándose por semanas⁴⁵.

Un mes después, hace referencia al comercio de los pueblos ribereños de los ríos que desembocan en la Laguna de Alvarado, tales como San Andrés Tuxtla, Cosamaloapan, Tlacotalpan, Chacaltianguis y Ocotitlán, productores de algodón, maíz, semillas de diversos tipos, pescado salado y, sobre todo, ganado.

Señala que este comercio esta en manos de unos pocos comerciantes, “con más viso de monopolio que de comercio libre”, aunque reconoce que el riesgo de plagas y lo malsano del territorio justifica el alto lucro de su inversión. Asimismo reconoce que son las negativas condiciones ambientales de la región –lluvias y altas temperaturas, ciclones, selvas, terrenos pantanosos, insectos, etc.– el mejor aliado para la defensa del territorio. Ello obligaría a cualquier tropa que intentara invadir el reino a seguir el camino por la garganta de Orizaba, punto principal del sistema defensivo que propone⁴⁶.

Finalmente, el 23 de septiembre, Constanzó envía al virrey Branciforte su informe sobre el Reconocimiento geográfico con fines estratégicos de la zona com-

⁴⁴ *Ibidem.*, f. 3.

⁴⁵ Constanzó al virrey marqués de Branciforte, Hacienda de Quautotolapa, 3 de julio de 1797. AGN, *Indiferente de Guerra*, vol. 158A, fs. 8-10.

⁴⁶ Constanzó al virrey marqués de Branciforte, Tlaliscoyan, 3 de agosto de 1797. AGN, *Indiferente de Guerra*, vol. 158A, fs. 15-16.

prendida entre la costa de Veracruz y la ciudad de Orizaba⁴⁷. El reconocimiento consistió en viajar por los tres caminos que podría seguir el ejército enemigo hacia la ciudad de México, cruzando la Sierra Madre Oriental.

Dichos recorridos les permitieron apreciar las ventajas que proporcionaba la naturaleza para defender estos terrenos, así como las dificultades que ofrecían los caminos para el transporte de hombres y materiales de guerra, tanto para los defensores como para los atacantes; igualmente les permitió localizar los puntos más ventajosos para la defensa del territorio, aprovechando accidentes geográficos tales como gargantas, desfiladeros, vados, etc. En una segunda parte trata la posibilidad de aprovechar la adaptación de la población nativa a las difíciles condiciones ambientales de la costa y su condición de excelentes jinetes, para integrarlos dentro de cuerpos de lanceros, encargados de la vigilancia de estos territorios.

Acompañaba a este informe un mapa que lleva por título “Mapa general de los terrenos que se comprenden entre el río de la Antigua y la Barra de Alvarado, hasta la Sierra de Orizava y Xalapa, levantado de orden del Exelentísimo Señor Virrey Marqués de Branciforte por Don Miguel Constanzó Quartel Maestre General del Exercito de Operación y por su Aydante el Capitan Don Diego García Conde”⁴⁸.

Con este informe Constanzó cubría los puntos solicitados por el virrey meses atrás; sin embargo, el 11 de noviembre envía un nuevo documento⁴⁹, que complementa la información sobre la región, pues trata el problema de la concentración de tierras unos pocos propietarios, que permanecían en su mayor parte incultas.

A Constanzó le preocupaba que la expulsión de los aparceros que trabajaban a medias estos terrenos provocaría el despoblamiento de las tierras tanto al norte como al sur del puerto de Veracruz. Para evitarlo consideró la posibilidad de colonizar estas tierras mediante el otorgamiento de parcelas de cultivo a las familias de los individuos que integrasen el cuerpo de lanceros, lo cual permitiría cubrir dos puntos principales: i) proteger las costas, y ii) promover el desarrollo agrícola de la región.

Terminó el año sólo con amenazas de ataque inglés. En abril de 1798 se comunicó la disolución del acantonamiento de tropas y, al paso del tiempo, finalizaría el conflicto sin que ningún inglés pusiera pie en territorio novohispano.

47 Constanzó al virrey marqués de Branciforte, Orizava, 21 de septiembre de 1797. Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, *Sección de Manuscritos*, 2a. Serie, Leg. 43-1.

48 Mapa existente en el Museo Naval de Madrid. Se conoce otra copia localizada en el British Museum, de Londres.

49 Constanzó al virrey marqués de Branciforte, Orizava, 11 de noviembre de 1797. AGN, *Indiferente de Guerra*, vol. 158A, fs: 28-32.

A manera de conclusión

Por la formación adquirida en las Academias de Matemáticas, los ingenieros estaban preparados para escribir todo tipo de memorias y documentos relacionados con su profesión, sobre todo en el ámbito militar. Sin embargo, ante la carencia de individuos en las posesiones americanas, se vieron involucrados en numerosos reconocimientos territoriales de los cuales también debieron escribir descripciones, dirigidos tanto a sus superiores como a las autoridades reales.

Fueron capaces de transmitir con detalle características de la diversidad de la naturaleza americana, pues como se mostró en el texto, viajaron tanto por los áridos desiertos septentrionales como por las selvas, desde las costas, en ambos mares, y ascendieron las grandes cordilleras. Pero nunca se olvidaron de considerar aspectos sociales, económicos y culturales. Claro que siempre enmarcados en su momento histórico y con los prejuicios que cargaban como militares que eran, respecto a una población indígena, en una economía de subsistencia.

Con todo, consideramos que estos fragmentos que mostramos de los escritos de los ingenieros militares aquí estudiados, son muestra de su capacidad técnico-científica y del conocimiento que llegaron a alcanzar de la naturaleza y del paisaje novohispano.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE NOVOHISPANO EN LA PINTURA DE CASTAS

Amaya Larrucea Garritz
CIAUP, Universidad Nacional Autónoma de México

Antecedentes sobre la pintura de castas

Casi toda la pintura novohispana se caracteriza por tratar temas religiosos que reproducen los modelos europeos del cristianismo y, en algunos casos, incorpora tradiciones e imaginarios locales. La obra pictórica devota se enmarca en los objetivos de evangelización y conquista, los cuales, una vez cumplidos, ampliaron las posibilidades de incursionar en otras temáticas.

La pintura desacralizada surgió de la transformación de iconografías europeas, a través de la adaptación de las tradiciones locales. Fue objeto de gran impulso gracias a la implementación de las reformas borbónicas, imbuidas en el pensamiento racional, que sustituyeron la iconografía religiosa por la exaltación del poder humano, privilegiaron la producción de retratos de las élites religiosas y civiles y, más adelante, la representación de escenas de la vida cotidiana.

Desde inicios del siglo XVIII, la población novohispana creció notablemente; estaba compuesta por los grupos procedentes de diferentes etnias y de mezclas surgidas entre ellas. *Castas* era la denominación con la cual se conocía a los grupos de quienes nacían producto del encuentro entre padres de diferentes etnias. Se calcula que para finales del siglo XVIII las castas representaban una cuarta parte de la población de la Nueva España. La preocupación de las autoridades españolas, que percibían una amenaza para el mantenimiento de los límites entre las clases sociales, propició el emprendimiento de una clasificación de castas con una nomenclatura pintoresca y, a menudo, confusa (Londoño, 2012).

El sistema de castas proponía la identificación del origen étnico de los miembros de la sociedad novohispana, y su incorporación en el argot social fue creando imaginarios estereotipados que ubicaban a cada una en diferentes posiciones jerárquicas, en donde los hombres españoles, de piel clara y pureza racial, se encon-

traban en la cúspide, y las personas con ascendencia africana, con tonos de piel oscuros, en la parte más baja.

¿Qué son los cuadros de castas?

En el contexto descrito, surgió lo que hoy consideramos una tipología pictórica conocida como *pintura o cuadros de castas*, dedicada a representar las variaciones fisonómicas y sociales resultantes de las mezclas entre las diferentes etnias que coincidieron en el territorio novohispano. Éstos se consideran el primer género pictórico de carácter profano elaborado en el Nuevo Mundo; que muestran una de las peculiaridades de la sociedad americana. Representan a un hombre y una mujer adultos, de diferente origen étnico (denominados español, indio y negro) y a un niño o niña –en pocos casos dos–, que se asume son hijos de ambos. A estas mezclas se añaden otras, surgidas de entre los descendientes de las primeras, en combinaciones de sucesivas generaciones.

El mestizaje en la Nueva España fue producto del encuentro entre los indígenas mesoamericanos, los europeos –principalmente españoles– y los esclavos africanos que vinieron con ellos. Cabe mencionar que en estas tierras hubo también migración de personas procedentes de oriente, es interesante notar que en la pintura de castas no aparecen. En algunas mezclas, incluso, se utiliza “chino” sin que esto tenga ninguna referencia a la existencia de algún oriental entre los ancestros.

Formatos, autores y colecciones

Las pinturas de castas aparecen por lo general en dos formatos: el lienzo único, con una cuadrícula en la que aparecen doce o dieciséis casos, y las series de entre 14 y 20 cuadros, uno para cada caso. Son poco frecuentes, pero existen algunos ejemplos que utilizan un solo lienzo apaisado, donde incluyen sucesivamente a las parejas en una secuencia horizontal.

Las series inician con mezclas en la que alguno de los padres es español, en su mayoría el hombre, y curiosamente terminan con la representación de los que llaman indios mecos o indios salvajes, quienes aparecen en pareja y sus hijos no son producto de una mezcla étnica, en estricto sentido, no formarían parte de las castas.

Su producción creció desde 1711, con un auge durante el siglo XVIII y su declinación comenzó a principios del siglo XIX. Según Teresa Castello, la refe-

rencia sobre la colección más antigua se produjo en Londres, a donde llegó a finales del siglo xvii producto de la captura inglesa de un galeón español; también se tiene noticia de otras colecciones europeas, a través de algunos escritores de la época.



Figura 1. *Lienzo de una serie. Anónimo. Escuela mexicana. De Negro y Española, sale Mulato. Negro 1, Española 2, Mulato 3. Siglo xviii. Colección particular. Museo de Historia Mexicana*¹.

Las series se atribuyen a artistas mexicanos que, por cierto, en varias ocasiones, eran nacidos de alguna mezcla étnica. Se sabe solamente de una realizada por un pintor español, Franciso Clapera, quien habitó en Perú y en la Nueva España.

Sobresalen por su factura las ejecutadas por pintores renombrados como Manuel de Arellano, a quien se atribuye la fechada en 1711; los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez y su familia, o las del famoso Miguel Cabrera. Otros autores identificados son Luis de Mena, José de Páez, José Joaquín Magón, Ramón Torres, Ignacio María Barreda, Juan P. Morlete, Buenaventura J. Guiol, José de

¹ Reproducción autorizada para esta publicación por el coleccionista.

Alcibar, Luis Berruero, Francisco Vallejo y Andrés de Islas. El resto, muy numeroso, son anónimos y no están fechados.

Aquí referimos dos señalamientos que impiden o limitan la interpretación sobre estos cuadros: el primero, los obstáculos al no contar con la identificación de la mayor parte de los autores, ya sea por los pocos datos que existen sobre ellos o por la gran cantidad de obra anónima; y segundo, que muchas de las series están inspiradas en otras, con pequeños añadidos, o son francas copias, lo cual dio como resultado pinturas de menor calidad, que pueden confundir las series.

Actualmente las colecciones están dispersas en Europa y América, aunque la mayoría fue localizada en España. Algunas pertenecen a particulares, aun así, muchas de ellas son parte de los acervos de museos y están expuestas, o pueden conocerse a través de sus páginas *web*. Destaca la colección del Museo de Historia Mexicana en Monterrey, México, con la mayor cantidad de imágenes: contiene 117 ejemplares; así como el Museo de América en Madrid, el cual no solamente tiene pinturas muy valiosas, sino que fue pionero en la difusión a gran escala mediante publicaciones de suma relevancia, con datos indispensables para comprender este género pictórico.

Para la redacción de este texto se visitaron ambos museos, además del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán, Estado de México, el Museo de las Intervenciones y el Museo de Antropología en Madrid, este último resguarda una peculiar serie realizada en el Virreinato del Perú que lamentablemente no está expuesta. Por otra parte, se llevó a cabo una búsqueda exhaustiva de las pinturas en internet, pertenecientes a la colección Malú y Alejandra Escandón, del Banco Nacional de México, del Museo Nacional de Historia de Chapultepec, de la Colección de la Universidad de Texas y del Museo de Arte de Filadelfia. Hay que señalar que el interés por estas pinturas continua y en la actualidad siguen apareciendo nuevos ejemplares en subastas o adquisiciones privadas.

Intereses diversos, la faltante sobre el paisaje

Si bien los cuadros de castas estuvieron apartados de los estudios sobre pintura novohispana por mucho tiempo, se han localizado menciones a ellos en los congresos de americanistas de 1912 y 1924 y un texto de 1929. Más adelante, a finales del siglo xx, posiblemente ligados al interés por la historia cultural y de la vida cotidiana, empezaron a aparecer textos como el de Caro Baroja de 1979, sobre la serie peruana, y en 1983 el de Efraín Castro Morales, *Los cuadros de castas*

en la Nueva España, el cual amplió la información sobre este género pictórico y es el antecedente de varias publicaciones posteriores.

Se imprimieron también tres libros de gran formato que no sólo dan a conocer las investigaciones, sino que han suscitado la adquisición de pinturas de este género en varios museos. Entre éstos destaca el de Concepción García Sáiz de 1989, titulado *Las castas mexicanas*, considerado inaugural en la difusión y el atractivo hacia estas obras. La exhaustiva investigación de la autora introduce la localización de diversas colecciones, así como la exposición de varias causas que originaron esta pintura en la Nueva España y el Perú. En 2004, Ilona Katzew publicó *Casta Painting*, donde discute ampliamente las asociaciones *raciales* en estas pinturas; ella además fue curadora de la exitosa exposición en Los Angeles County Museum of Art. Por último, el Museo de Historia Mexicana de Monterrey publicó en 2001: *Especjos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*, que compila artículos de destacados investigadores y pone a disposición del lector imágenes de gran calidad.

En tiempos recientes han aparecido varios textos en revistas especializadas, muchos de éstos se pueden localizar en la bibliografía anexa que visibiliza el interés por este género pictórico que sigue vigente. Los temas abordados en la actualidad van desde asuntos específicos de la vida cotidiana, como el de Celia Diego sobre las maneras de sentarse que se muestran en las pinturas, hasta estudios especializados de algunas series como el de Ana Zabía sobre la pintura de José Guiol. Desde la historia del arte existen publicaciones que buscan explicar la influencia de la pintura europea en ellas; y en cuanto a la historia cultural, se han utilizado para interpretar diferentes aspectos de la sociedad estamental novohispana.

Si bien las miradas y los temas publicados sobre estas peculiares pinturas son muy variados y vastos, la cuestión de las representaciones del paisaje en ellas no ha sido tocado sino de manera tangencial. El objetivo de este trabajo es analizar las escenas paisajísticas que aparecen en las pinturas de castas para reconocer elementos que construyeron la idea del paisaje en la etapa novohispana tardía.

La pintura de castas en la Nueva España

Las explicaciones propuestas para estas pinturas son muy diversas y es posible que todas ellas sean parte de las ideas o los deseos que explican su existencia; esto nos lleva a comprender que finalmente son parte de un fenómeno complejo. Podemos distinguir las razones que justifican su elaboración en las tierras novohispanas, ligadas a la representación e idealización de la sociedad del momento; por otra parte, el recibimiento y éxito que tuvieron en España e, incluso, el interés en

otros países de Europa, que esclarece las causas de su proliferación. Por último, en términos del objetivo de este texto, el aprecio y gusto generalizado por la pintura de paisaje en la época.

El contexto novohispano tardío en que nacieron estas obras estaba caracterizado por una sociedad estamental ampliamente jerarquizada, que determinaba los derechos a los cuales podía aspirar cada grupo. Por otra parte, estaba compuesta, como se ha dicho, por una amplia gama de etnias que se habían mezclado a lo largo de tres siglos. Las representaciones de las castas en la pintura superan la realidad social novohispana, ya que no se han localizado referencias a todas las mezclas raciales en los documentos legales, ni en registros bautismales o de matrimonio, ni en las leyes locales.

El mestizaje que tuvo lugar en la Nueva España se propició a través del encuentro biológico y cultural de diferentes etnias, que al mezclarse dieron lugar a nuevas etnias y fenotipos. Mestizaje es un término frecuentemente relacionado con el proceso cultural americano tras la conquista española; considera las combinaciones de las poblaciones que entonces se denominaron español, negro e indio. En cuanto a las diferencias del lenguaje, podemos notar que *casta* se define en el Tesoro de la Lengua (1611) como: “Casta vale linaje noble y *Castizo* el que es de buena línea y descendencia”. En la Nueva España tomó otro significado, como aparece en el Diccionario de Autoridades, tomo v (1737), raza y casta son sinónimos y su definición se da en una valoración determinada: Raza. s.f. Casta o calidad del origen o linaje.

Se considera que las clasificaciones hechas para la población hispanoamericana están ligadas a las ideas de “limpieza de sangre” que existía en España en el siglo xiv para segregar a la población de judíos conversos y moros, y fueron heredadas a la Nueva España con sus propios matices.

Estas pinturas funcionaron también como una idealización de la sociedad que los locales querían mostrar en España, producto de un nutrido mestizaje. Muchas colecciones representan a los personajes ricamente ataviados, lo cual sin duda comunica la opulencia y riqueza de la Nueva España, en muchos casos subrayada al incluir frutos, instrumentos de trabajo, textiles nativos y elementos que en general resultarían curiosos y exóticos para los europeos. En otros casos, apreciamos cuadros donde claramente hay señales de la posición económica de cada casta, ya que emplean vestimentas ricas y locaciones interiores muy ornamentadas para las más altas, y raídas o sucias, en habitaciones sencillas, para las bajas.

Se han producido otros textos con interés en diversos aspectos de la cultura novohispana reflejados en la pintura de castas, sin embargo, la gran variedad de posibles mezclas, así como las diferentes nomenclaturas para distinguirlas son prueba de que no había un acuerdo categórico o un estatus legal determinado. Como curiosidad, muchos de los nombres tienen origen en las mezclas utilizadas para los caballos y el ganado en general.

Como ejemplo de las mezclas étnicas representadas, podemos apreciar el listado de la serie de pinturas de castas de Miguel Cabrera de 1763:

1.— De Español e India, Mestiza	9.— De Negro y d'India, China cambuja
2.— De Español y Mestiza, Castiza	10.— De Chino cambujo y d'India, Loba
3.— De Español y Castiza, Español	11.— De Lobo y d'India, Albarazado
4.— De Español y Negra, Mulato	12.— De Albarazado y Mestiza, Barcino.
5.— De Español y Mulata, Morisca	13.— De Indio y Barcina, Zambuigua
6.— De Español y Morisca, Albina	14.— De Castizo y Mestiza, Chamizo
7.— De Español y Albina, Torna atrás	15.— De Mestizo y d'India, Coyote
8.— De Español y Torna atrás, Tente en el aire	16.— Indios Gentiles

Las pinturas se presentan numeradas y con la clasificación escrita en la composición, donde se aclara la forma en que se llama a ambos padres y al descendiente. Esto implica que hay una categorización del orden de los cuadros y, por lo tanto, de las mezclas. Casi todas las series inician con el mestizo, proveniente de un hombre español y una mujer indígena, una de las mezclas más frecuentes y características; y continúan con diferentes posibilidades entre las siguientes generaciones, que podrían llegar a ser infinitas.

La nomenclatura para cada casta no coincide en todos los casos en las diversas colecciones. Como una muestra de la gran variedad, Nicolás de León identificó, en 1924, cincuenta y tres posibles mezclas de “razas”, todas ellas muestran las posibilidades de clasificar a la población mediante una serie de significados que ubica a sus integrantes en un rango según sus atributos físicos, relacionado con sus posesiones y actividades. En algunas pinturas, incluso, aparecen frases que identifican los “temperamentos” atribuidos a cada grupo.

El éxito de los cuadros en España

Si bien las pinturas se originaron en la Nueva España y representaban diversas características de la sociedad y su ideario en el siglo XVIII, lo que explica la cantidad

de obras del tipo y su expansión fuera del territorio, la mayor parte de éstas se realizaron para ser enviadas o llevadas a España. Su éxito en el Viejo Mundo está ligado a varios factores: en primer lugar, la curiosidad que despertaban, el interés en mirar los cambios físicos producto de la mezcla de las entonces llamadas razas, más cuando uno de los padres es un similar español, luego, el ambiente ilustrado que prevalecía en Europa favoreció la acogida de una muestra clasificatoria del género humano.

El espíritu ilustrado, arraigado en el ideario de la élite española de la segunda mitad del siglo XVIII, albergó y solicitó estas pinturas, por contener información sobre la realidad americana y para que fueran incluidas en colecciones europeas. Multicitado es el caso de la serie de pinturas procedente del Virreinato del Perú, un encargo de 1771 del virrey Manuel Amat y Junient para ser expuestas en el Gabinete de Historia Natural del Rey, inaugurado en 1776. El virrey las envió a España detallando, según consta en el Archivo General de Indias, de la siguiente manera:

Deseando con mi mayor anhelo contribuir a la formación del Gabinete de Historia Natural en que se halla empeñado nuestro Serenísimo Príncipe de las Asturias he creído que no conduce poco a la ilustración, por ser uno de los ramos principales de raras producciones que ofrecen estos dominios, la notable mutación de aspecto, figura y color, que resulta en las sucesivas generaciones de la mezcla de Indios y Negros, a que suelen acompañar proporcionalmente las inclinaciones y propiedades. Con esta idea mandé hacer copiar y remitir los veinte lienzos en ocasión, van en partida de Registro y continuaré apurando estas combinaciones hasta el fin, si es que lo tienen, mereciendo alguna aceptación de Nuestro Príncipe y Señor...²

Este texto evidencia que la intención del envío de estas pinturas no está relacionada directamente con el conocimiento sobre las jerarquías sociales locales, sino con la clasificación de una “rareza americana” que contribuye al anhelado conocimiento ilustrado.

La gran cantidad de ejemplares de pintura de castas se debe a que muchos burócratas, militares y clérigos con buenas fortunas mandaron a hacer series en la Nueva España y, a su regreso, las llevaron a Europa una vez cumplidos sus encargos. En otros casos, las pinturas fueron obtenidas por burócratas con menor estatus, que encargaban ejemplares más sencillos. Como señala Alcalá (2014), para muchos españoles Hispanoamérica representaba una conexión familiar o un negocio, pero para otros tantos, que residían en España o en otros

2 Archivo General de Indias, Sevilla Audiencia de Lima, legajo 652. Carta al rey del virrey don Manuel de Amat, 5 de febrero de 1770 (citado por Romero, 2004.)

países europeos, era un lugar exótico construido por la imaginación europea, se sentían fascinados por un Nuevo Mundo que la mayoría nunca llegaría a conocer directamente. Así, muchos cuadros fueron regalados a miembros de la élite novohispana o española, a dueños de gabinetes de curiosidades, principalmente españoles, o a coleccionistas privados con acervos muy apreciados y visitados en la época. También fueron conocidos en algunas instituciones, en residencias y palacios de oficiales de alto rango, así como en la apertura temporal de algunas colecciones privadas; se sabe que incluso existieron colecciones en Inglaterra (Cummins, 2006).

Es importante señalar que la exposición de estos cuadros en lugares como el Gabinete de Historia Natural y en otras muestras sobre objetos americanos incrementó su difusión, amplió el público interesado en los estudios sobre el ser humano que se puede considerar iniciaron desde la *etnografía de las apariencias* (Gruzinski, 2004), la cual posteriormente sentaría las bases para el nacimiento de la antropología y la etnología como disciplinas científicas.



Figura 2. Anónimo. México. Castas: De español e india, mestizo. 1775-1800. Óleo sobre cobre. Museo de América, Madrid³.

³ Reproducción autorizada. Museo de América, Madrid.

Varios debates en la España decimonónica girarían en torno a la división biológica de la humanidad; a la integración de especies o géneros distintos, incluso propusieron que las razas son diferentes especies humanas. Siguieron considerando, por cierto, que todas las razas eran inferiores a la blanca que, como observamos en la pintura de castas, era la lógica del siglo XVIII (Sánchez, 148).

Finalmente, estas obras fueron realizadas para comunicar o dar a conocer al exterior una imagen positiva de la Nueva España, intentando su reconocimiento en el reino español al representar una sociedad diversa y productiva, con atributos como la vestimenta, la flora y fauna locales, y la fisonomía particular que encajaba con los imaginarios europeos de lo exótico. Por otra parte, muestran la estigmatización de cada casta. El español siempre es representado con la tez clara y no se hacen diferencias entre sus características físicas mixtas o la composición de sus mezclas ancestrales. Como sabemos, muchos habitantes de la península ibérica fueron producto de la mezcla con árabes y tendrían la piel de tonos más oscuros. Tampoco se señala una distinción entre los españoles peninsulares o los nacidos en América. Sobre los indígenas, solamente se distinguen los culturizados y los llamados salvajes o mecos, sin marcar ninguna procedencia, aunque sabemos que era muy diversa: mexicas, mayas, rarámuris, totonacas, purépechas, por mencionar algunos de los muchos pueblos que existían en un territorio tan amplio.

Comentarios sobre la pintura de paisaje

Como referimos antes, la pintura de castas no ha sido estudiada desde el punto de vista de los paisajes que aparecen en ella. Muchas son las razones por las cuales este enfoque puede otorgar luz tanto sobre su constitución en términos artísticos, como sobre la posibilidad de estudiar las formas de construcción del concepto de paisaje novohispano a través de ella.

No olvidemos que el concepto de paisaje, inicialmente ligado a la pintura y su vínculo indisoluble con el sentido de la vista, fue importado desde Europa, en particular desde España a estas tierras. Estudiar los paisajes que se representan en la pintura elaborada en la Nueva España resulta esencial para comprender cómo se adaptó el concepto inicialmente y cómo más adelante evolucionó. La pintura de castas, producida por espacio de más de un siglo, aporta información valiosa sobre aspectos cotidianos novohispanos; en una buena cantidad de ejemplares aparecen paisajes que, por su variedad, aportan suficiente material para interpretar la forma en que se fue adoptando e introyectando el concepto de paisaje.

En la historia de la pintura de paisaje mucho se ha escrito sobre la indiscutible influencia de la pintura flamenca en la concepción, no solamente del género pictórico, sino en la evolución del concepto. Como señala Maderuelo (2005), en

la historia de la pintura europea el paisaje fue adquiriendo cada vez más relevancia, desde su aparición como fondo de escenas, hasta constituirse como un género autónomo en los llamados lienzos de Flandes del siglo xvii y xviii.

El nacimiento del paisaje como género fue la respuesta de los pintores flamencos a la demanda de un público humanista, inicialmente cedió el primer plano al decorado de la pintura religiosa, para finalmente desaparecer el motivo pío e incorporar la figura humana, o incluso sin que esté presente. Surgieron posteriormente las temáticas rústicas y las representaciones de la vida cotidiana en el campo. Estos paisajes tuvieron gran aceptación desde la segunda mitad del siglo xvi: su uso para la decoración de salas nobles e incluso de academias fue profuso. (Huard-Baudry, 2012). Las colecciones reales y la presencia de la pintura de paisajes en todos los círculos cultivados de la sociedad española en los siglos posteriores fue una constante, muestra del aprecio y el gusto que irradiaría hacia las posesiones españolas de ultramar.

Xavier Moyssén y Clara Bargellini, entre otros, han estudiado la manera en que la pintura flamenca influyó en la novohispana. La ingente cantidad de grabados flamencos importados desde Europa, así como buena cantidad de pinturas en lámina de cobre ejercieron una influencia indiscutible en el arte novohispano, a través de la copia de algunas, el uso de fragmentos y la adaptación de muchas al gusto y el ideal local. Cabe apuntar que algunas de las series de pintura de castas resguardadas en el Museo de la Historia Mexicana están realizadas en láminas de cobre.

La demanda y oferta de lienzos y pinturas de Flandes no se redujo a grandes tablas, quizá el mayor comercio se realizó con obras de menores dimensiones y de fácil transporte, como los grabados o las pinturas en cobre. Procedían de Amberes y Bruselas y, aunque los temas más recurrentes fueron los religiosos, también llegaron paisajes o países, como se les denominaba, e incluso escenas costumbristas. Los paisajes a la manera de Pieter Breughel o sus seguidores, ya fuera en copias o en interpretaciones, influyeron notablemente en la pintura del siglo xviii novohispano; en particular la obra de Pedro Pablo Rubens, de su taller, grabados o imitaciones (Moyssén, 1983).

Esta importación de imágenes fue un indiscutible vehículo de transmisión de la *idea de paisaje* europea hacia la Nueva España. Como veremos más adelante, en algunos casos se utilizó para reproducciones directas, adaptadas a las composiciones, como el fondo de las obras que representan las castas; en otros casos fueron el despertar de la inquietud por representar los paisajes mexicanos reales.

Recorrido por los paisajes en la pintura de castas

La pintura de castas utiliza la representación de los personajes que bien pueden aparecer sobre un fondo de color liso, dentro de espacios interiores de la vivienda o incorporados a un espacio exterior paisajístico, este último el de interés para nuestro estudio.

Para lograr un acercamiento a las pinturas en las cuales aparece algún paisaje, se hizo una amplia recopilación de imágenes que permite visualizar la incorporación del paisaje utilizando diferentes fórmulas. Entre éstas, se pueden distinguir variantes que explican diferentes tipologías.

Ventanas

El primer caso es el que incorpora en la composición a los personajes en primer plano, éstos se ubican al interior de una habitación que tiene una ventana con vistas a un paisaje parcial. Fue una fórmula ampliamente utilizada en la pintura europea desde el Renacimiento, se ha interpretado como indicador del surgimiento del interés por la naturaleza y el territorio. Destaca la pintura de Miguel Cabrera *De español y Albina, Tornatrás*, que incorpora otros dos elementos: un loro o guacamaya, en la iconografía europea considerado símbolo del exotismo americano, y una mesa con algunos frutos como vainas de habas o frijoles de origen mexicano. La costumbre de incluir frutas o flores en la pintura también era un recurso de la pintura europea de bodegones y escenas campestres. En la obra de Cabrera se incorporan como un detalle secundario; en otras pinturas de esta serie aparecen aguacates, tejocotes y chayotes.



Figura 3 Miguel Cabrera. *De Español y Albina, Tornatrás*. Hacia 1763.
Óleo sobre tela. Colección particular. Museo de Historia Mexicana⁴.

⁴ Reproducción autorizada por el coleccionista para esta publicación.

La vista de la ventana muestra un paisaje integrado por una masa arbórea indeterminada, únicamente acompañan el fondo y ubican el origen de la iluminación de los personajes.

Las ventanas también fueron utilizadas en pinturas anónimas más sencillas, en todas ellas, lo que en realidad se mira no describe ningún territorio específico, sobre todo, utilizan el cielo y una masa verde que da profundidad a los planos compositivos. Comprobamos el uso de una fórmula pictórica conocida y apreciada en Europa, con suficientes añadidos exóticos para hacerlas atractivas ante el público curioso de las novedades hispanoamericanas.

Pintura de paisaje como decoración

Resulta curioso que algunas pinturas de castas situadas en espacios interiores dejan ver una profusa decoración con cuadros de paisajes en las paredes. Es muy posible que se trate de pinturas realizadas sobre lámina de cobre, usadas en la Nueva España como decoración, y muy apreciadas entre la élite.

La técnica de óleo sobre lámina de cobre novohispana tiene origen en la Italia del siglo xvi y su uso más prolífico en la pintura flamenca del siglo xvii; resultó una técnica muy solicitada por las posibilidades de dibujo con detalles en formatos pequeños. Su función en Europa fue reproducir y difundir obras importantes y dar ocupación a muchos pintores de segunda línea. Esta característica facilitó que las láminas se transportaran a Nueva España, sobre todo en el siglo xvii, y que aquí fueran no solamente muy apreciadas, sino que los pintores locales las aprovecharon como modelos e inspiración para sus creaciones en cobre o lienzo. La temática más frecuente era la devocional, la cual también puede tener un fondo de paisaje; existieron series narrativas y temas campiranos y paisajísticos. (Bargellini, 1999).

Las pinturas extranjeras eran fuente de prestigio para sus propietarios, hacían notar su vínculo con Europa y, como se puede percibir en los cuadros de castas, formaban parte del mobiliario de salas privadas y semipúblicas. En algunos casos, se observan también litografías o estampados de paisajes sujetos directamente en la pared⁵.

⁵ Agradezco los valiosos comentarios de Gustavo Curiel sobre la influencia europea en la pintura novohispana.



Figura 4. Andrés de Islas. Castas: De español y mestizo, Castizo. 1774. Óleo sobre tela. Museo de América, Madrid⁶.

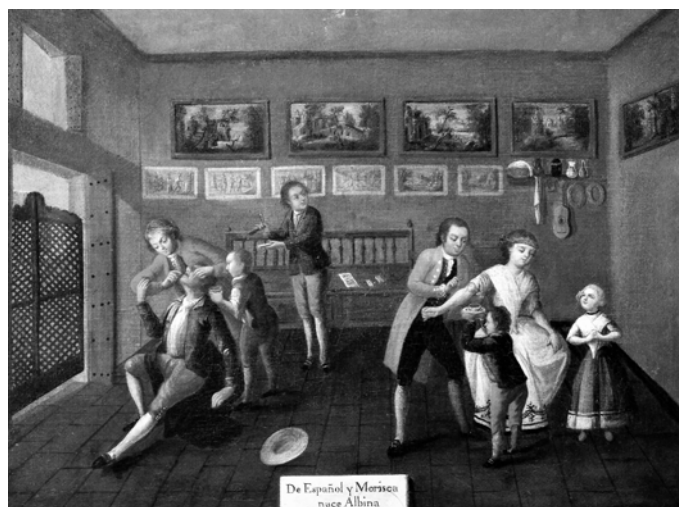


Figura 5. Anónimo. Escuela Mexicana. De Español y Morisca nace Albina. 1790. Óleo sobre tela. Colección particular⁷.

⁶ Reproducción autorizada. Museo de América, Madrid.

⁷ Tomado de ARCA. Arte Colonial Americano. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/1521>

Los cuadros destinados a la decoración en estas escenas hacen evidente el gusto ornamental por las pinturas de paisajes, cuyos símiles se utilizaron como fuente de los fondos boscosos en algunos ejemplares de la pintura de castas.

Fondos boscosos y escenarios campiranos

Un tipo muy frecuente en la pintura de castas es aquel que representa a los personajes en un bosque o paisaje natural arbolado, muchas veces incorporados hacia uno de los márgenes del lienzo, de forma que el emplazamiento luce más. Son comunes las escenas campestres con rocas, pequeños lagos o cascadas, animales y elementos arquitectónicos que en ocasiones son ruinas, y en otras, edificaciones que por su apariencia identificamos como europeas.



Figura 6. *Anónimo. De Español y Mestiza, Castizo. Siglo XVIII. Óleo sobre cobre. Museo Nacional de las Intervenciones. INAH*⁸.

⁸ Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Cultura, INAH: México. La reproducción de imágenes de Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos y Zonas de dichos monumentos está regulada por la Ley y su Reglamento, por lo que deberán de tramitar ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el permiso correspondiente.

En casos como el anterior, en los cuadros se imprime una particular importancia al paisaje, pero, a pesar de la profusa vegetación, no se detallan las características de la flora que permitan identificarla. Es muy posible que su inspiración provenga de los paisajes en los impresos, las litografías y las láminas de cobre que, como se señaló, llegaron profusamente a la Nueva España. El paisaje es un telón de fondo, la preocupación por la composición está centrada en los personajes y, aunque la ambientación se realiza copiando los paisajes de las obras europeas, el espacio compositivo le deja un cierto protagonismo.

Siguiendo con la afirmación de que el concepto de paisaje en la Nueva España es importado, corroboramos que, en la pintura de castas ambientada con copias de paisajes europeos, el paisaje no se relaciona con el territorio local, que correspondería a la sociedad que lo habitaba, sino que es un mero fondo escenográfico sin mayor vínculo con los personajes, pero se empieza a utilizar la fórmula europea que le infiere importancia y atención.

Jardines

Otra de las temáticas para acompañar la representación de las castas fueron los jardines. Los modelos que aparecen en los cuadros de castas pertenecen a las corrientes de jardinería europea de la época. Se identifican composiciones con personajes dentro del jardín, el cual posee una composición rectilínea, con muros vegetales podados y una fuente al centro; o el caso de un jardín simétrico, cerrado con un muro, que contiene parterres con flores y fuentes con brocales bajos mixtilíneos. En otros ejemplos, la pareja se muestra en una terraza que tiene vista hacia una zona arbolada o a un panorama isométrico de un jardín radial, con caminos y glorietas flanqueadas por árboles pequeños.

En todos los casos localizados de jardines, uno de los personajes es español y llama la atención que una de las mezclas más recurrentes es la de español y albina (no se refiere a la ausencia de melamina en una persona como se usa ahora) que produce un torna atrás, es decir, un niño con piel oscura. Esto se debe a que la albina proviene de un mulato (mezcla de un español de piel blanca y una mujer de piel oscura) y una mujer blanca. Hoy sabemos que esta posibilidad se da a causa de los genes recesivos que afloran en generaciones sucesivas, pero incluso hoy provoca curiosidad al ser poco común.

Para el caso de los jardines, la naturaleza domesticada acompaña a los personajes que portan ricas vestimentas, gozan las visuales, las flores y los juegos, de esta manera muestran una valoración positiva de estos espacios y de la casta que los habita.



Figura 7. *Anónimo. De Albina i Español sale negro torna atrás. Hacia 1780. Óleo. Colección Malú y Alejandra Escandón*⁹.



Figura 8. *Ramón Torres. De Mestiza y Español sale castiza. 1770-1790. Óleo sobre cobre. Colección particular*¹⁰.

⁹ Tomado de <https://stagramer.com/explorer/BfEOZsdnh85>

¹⁰ Tomado de ARCA, Arte Colonial Americano. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/13255>

Paisajes rurales

Los paisajes caracterizados por su localización en el medio rural son, en su mayoría, anónimos y de factura tosca. El gran interés en este caso radica en que, aunque utilizan algunas fórmulas de los paisajes de las pinturas europeas, se añaden algunos elementos locales que contextualizan la escena.



Figura 9. *Anónimo. Escuela Mexicana. De Indio y Mestizo produce Coyote. Hacia 1780. Óleo. Colección particular*¹¹.

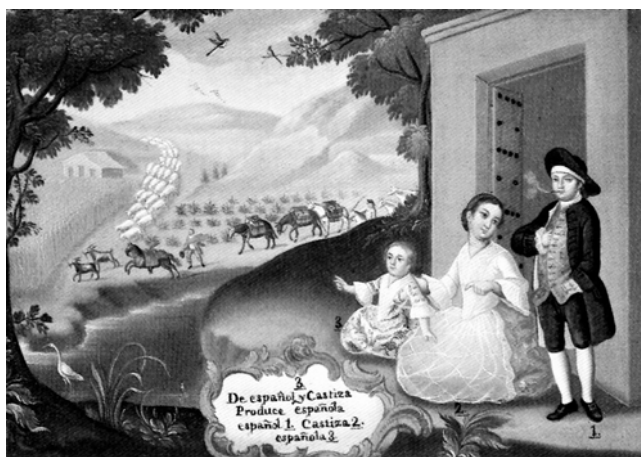


Figura 10. *Anónimo. Escuela Mexicana. De Español y Castiza produce española. Hacia 1780. Óleo. Colección Malú y Alejandra Escandón*¹².

11 Tomado de <https://artecolonial.wordpress.com/tag/coyote/>

12 Tomado de ARCA. Arte Colonial Americano. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/13285>.

En la figura 9 se ha hecho uso de una fórmula de representación de los cultivos de maíz que recuerda a las pinturas de Brueghel, sin embargo, la escena de los personajes al frente incorpora la forma tradicional como se desgrana el elote, y en el plano medio, una construcción de adobe típica del paisaje rural mexicano. Podemos apreciar la milpa de maíz, acompañada del paso de borregos, cabras y burros que bajan hacia un pequeño cuerpo de agua habitado por una garza blanca en la figura 10. Aunque esta escena puede haber sido construida con alguna referencia pictórica europea, los elementos añadidos, si bien están estereotipados, corresponden a los propios y locales. Esta pintura es resultado de una interacción transcultural con elementos novohispanos.

En general, las mezclas étnicas a las que hacen referencia los ejemplares con paisajes rurales son resultado de una tercera o cuarta generación, se representan trabajando o ejerciendo algún oficio rural, o como hacendados dueños de las tierras productivas.

Huertos

En varias de las series anónimas aparecen huertas que podrían localizarse en casas de descanso o sitios ubicados en los alrededores de las ciudades. En la serie de anónimos del Museo de Historia Mexicana y en una copia de ésta aparecen personajes que juegan a los naipes, costumbre relacionada con el relajamiento propio de las casas de descanso. Detrás de ellos se aprecia un jardín compuesto por árboles frutales con pájaros, camas de cultivo de flores con un abrevadero, y al fondo, las tierras de cultivo. El tamaño de la obra no permite identificar las especies florales, sin embargo, las dispuestas al frente podrían ser rosas o geranios, ambas introducidas y cultivadas en los jardines mexicanos de la época. En este caso, también se distingue una clara intención de mostrar el paisaje equilibrado con la escena humana colocada al margen.

Por su parte, en la imagen del huerto, la escena muestra la cosecha de frutos dirigida por los miembros de la casta. Los frutos son típicos de climas cálidos secos como el melón (*Cucumis melo*), y húmedos como el plátano (*Musa sp.*), el mamey (*Mammea americana*) y la piña (*Ananas comosus*).

Los árboles están bien cargados de frutas: a la izquierda hay una palmera que sorprende por estar repleta de piñas. De este error se puede intuir que el artista no conocía los cultivos, y quedaría la duda sobre qué tan familiarizado estaba realmente con el medio rural; sin embargo, se afanó en representar frutas del campo mexicano, llamativas en aquel tiempo: el mamey, fruto exótico tropical, y la piña de origen americano, muy apreciada en Europa, tanto que se llegó a cultivar en los jardines de Versalles, utilizando calentadores para hacerlas crecer. Los melones se introdujeron

después de la Conquista, y los crecidos en México se hicieron famosos en España por ser muy grandes, en comparación con los españoles que crecían en climas más frescos. Por último, el plátano comestible de origen asiático fue una de las primeras plantas introducidas en América, la facilidad de su cultivo en la Nueva España lo convirtió en un fruto utilizado y estimado en ambos mundos, por sus cualidades y dulce sabor.

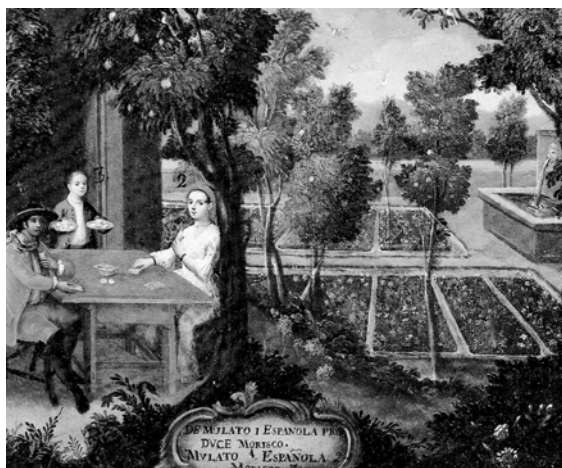


Figura 12. Anónimo. De Español e India produce mestizo. Siglo XVIII. Óleo sobre cobre. Colección particular. Museo de Historia Mexicana¹³.



Figura 11. Anónimo. Escuela mexicana. De Mulato y Española produce Morisco. Siglo XVIII. Óleo sobre cobre. Colección particular. Museo de Historia Mexicana¹⁴.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Reproducción autorizada por el coleccionista para esta publicación.

Resulta evidente, al conocer un poco más sobre los elementos que aparecen en esta huerta, que se trata de un paisaje híbrido, en el cual elementos arbóreos de diferentes orígenes conviven.

Escenas diversas que destacan la flora y fruta local

En otros cuadros, los especímenes de flora mexicana se integran como parte esencial del discurso compositivo. Son al menos tres diferentes casos: el primero, el larguillo resguardado por el Museo de Historia Mexicana, en donde aparece una sucesión de ejemplos de castas que conviven sobre un paisaje; el segundo, se localiza en muchas de las series que incluyen castas vendiendo frutas y verduras; por último, aquellos en los que aparecen motivos florales y frutales, como en estaciones o floreros.



Figura 13. *Fragmento Anónimo. Escuela Mexicana. Yndio, Lobo, Cambrujo: Negro, Española, Mulato; Mulata, Español, Morisco: Morisca, Español, Albino. Siglo XVIII. Óleo sobre tela. Colección particular. Museo de Historia Mexicana*¹⁵.

Éste es un ejemplar muy peculiar por el formato apaisado y sus amplias dimensiones, que requieren dos lienzos. El paisaje lejano pudo ser copiado o estar inspirado en alguna pintura, pero en el primer plano, acompañando a la sucesión de castas, se aprecian una gran cantidad de flores y frutos que sin duda se cultivaban en estas tierras. Entre las flores se observan claveles, rosas, amapolas y campanillas; de los árboles y sus frutos, guanábana, mamey, plátano, aguacate y quizá una palmera de coco. Estas especies provienen de diferentes climas y no podrían prosperar en el mismo paisaje, sin embargo, se han incluido e incluso presentan una letra para identificarlas, hecho que resulta muy curioso. El paisaje lejano puede ser cualquiera, pero la vegetación local dota a la escena de un sentido local.

¹⁵ Reproducción autorizada por el coleccionista para esta publicación.

Por otra parte, las pinturas que incluyen vendedores de frutas utilizan paisajes urbanos y, en primer plano, aparece la mercancía ofertada. En varias se incluye una relación escrita con el nombre de los frutos, lo cual con seguridad causaba curiosidad en España, al ser algo desconocido. Aparecen también guajolotes o pavos, originarios de estas tierras, y se dan detalles de frutos mexicanos como tunas, zapotes prietos, aguacates, chayotes, guayabas, chirimoyas, capulines, y otros introducidos como albaricoques, sandías y melones. Éstos se encuentran descontextualizados de los árboles o los espacios en que se producen, sin embargo, son un elemento de identidad, motivo añadido que comunica orgullo por lo propio.



Figura 14. *Atribuido a José Joaquín Magón. Tente En El Aire, Nace De Tornatrás Adusta y Albarazado. Óleo sobre tela. Siglo XVIII. Colección particular. Museo de Historia Mexicana*¹⁶.

En algunas obras se ven guirnaldas y cuadros de flores, representadas con el suficiente detalle para lograr identificar especies mexicanas o importadas a estas tierras. En el ejemplo de la figura 14, el florero, que recuerda a los del artista

¹⁶ Reproducción autorizada por el coleccionista para esta publicación.

español Juan de Arellano o a los muchos que pintaron los Brueghel, en realidad contiene una muestra de las flores mas apreciadas en México: tigridia (*Tigridia pavonia*), campanilla morada (*Ipomea purpurea*), la flor de muertos o cempasúchitl (*Tagetes erecta*), la amapola y algunas frutas curiosas, como la tuna, el cacahuete y el camote.

Estos cuadros representan una manera distinta de considerar el paisaje novohispano, apreciado por los productos mostrados al extranjero con alarde, como imagen de una tierra exótica y rica, que llevarían a más de un espectador a imaginar la posibilidad de nuevos sabores y riquezas.

Paisajes salvajes

Los paisajes salvajes o agrestes, si valen los adjetivos, se introdujeron acompañando la representación de los denominados *indios bárbaros* o *mecos*. Al parecer, la inclusión de este grupo en las series de castas comenzó a finales del siglo XVIII y, en aquellas numeradas, corresponde al último cuadro. Son la única pareja caracterizada por dos miembros de la misma etnia. La intención era distinguir o separar al indio salvaje, de las tribus nómadas, del indígena incorporado a la vida sedentaria y urbana que, como se distingue en las series, se mezclaba con las otras etnias.

El paisaje de fondo es rocoso y árido, con montañas empinadas, palmeras y en algunos casos cactáceas; en contraposición a los indígenas de las castas, quienes se ubican en contextos urbanos, interiores domésticos o en bosques verdes. El interesante estudio de Gutiérrez (2017) demuestra que para la representación del indio salvaje en la Nueva España se utilizaron referentes europeos, obtenidos a través de estampas donde los imaginarios se vieron influenciados por diferentes fuentes gráficas antiguas. Así, en Europa se crearon estereotipos que regresaron a América y se utilizaron en muchas imágenes, entre ellas las de la pintura de castas. Los indios aparecen semidesnudos, con plumas de aves en la cabeza y cubiertos con faldas del mismo material. Cabe aclarar sobre el uso plumas que, si bien fueron utilizadas por las tribus chichimecas en penachos, no se emplearon en las faldas como aparece en las imágenes.

Es posible que el imaginario de estos paisajes agrestes se creara de forma similar, a través de estereotipos. Aquí nos es relevante que este grupo humano, considerado salvaje, forme parte de un paisaje silvestre recreado, no cultivado, y que además se integre al mismo interactuando mediante escenas de caza y captura de animales.

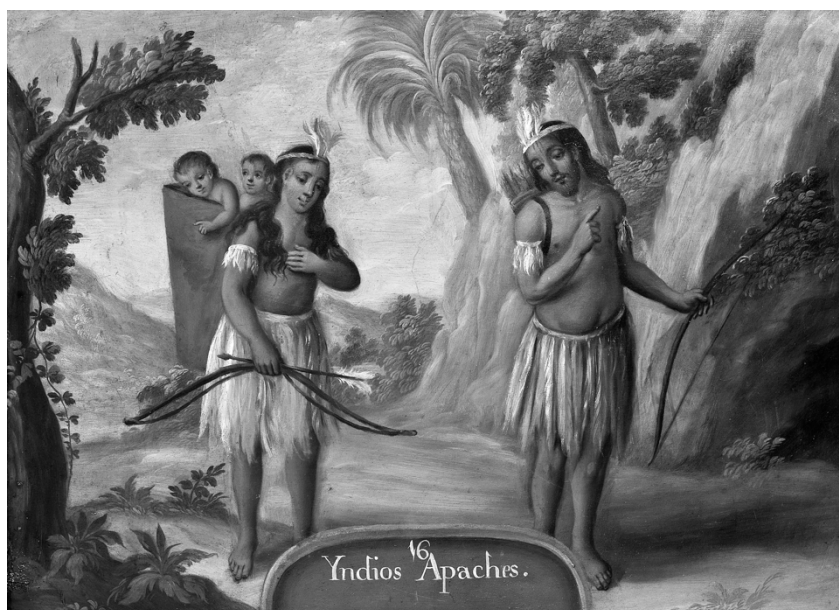


Figura 15. Anónimo. México. 16. Castas: Indios apaches. 1775-1800. Óleo sobre cobre. Museo de América, Madrid¹⁷.

Se ha probado que la mayor parte de los pintores de las series de castas habitaban en el centro del país y que las zonas secas del norte eran muy poco conocidas. Es posible que los autores de los cuadros de indios bárbaros nunca los hubieran visitado, por esta razón, recurrieron a paisajes estereotipados de algunas fuentes gráficas inspiradas en imaginarios extranjeros.

Paisajes de la Ciudad de México

El último caso que comentaremos es el de la pintura de castas en donde aparecen paisajes de la Ciudad de México. Nos enfrentamos aquí a una forma diferente de mirar el paisaje propio y representarlo.

Iniciaremos con el cuadro resguardado en la Real Academia Española de la Lengua en Madrid, que tiene formato de una cuadrícula con 16 castas ocupando la mayor parte del lienzo, pero dejan una tercera parte de éste a una peculiar representación de la Ciudad de México. Es un cuadro realizado por Ignacio María Barreda en 1777 en óleo sobre tela¹⁸. En el área central

¹⁷ Reproducción autorizada. Museo de América, Madrid.

¹⁸ Esta imagen puede verse en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ignacio_Mar%C3%ADA_Barreda_-_Las_castas_mexicanas.jpg

se integra un cuadro con *Mecos y mecas cuías castas, aunque muchas todas, son semejantes*. Los personajes en esta viñeta irrumpen y tapan la imagen del paisaje de la ciudad; su aspecto coincide con la representación estereotipada en Europa ya comentada. Se puede interpretar que simbolizan a las tribus procedentes de Aztlán que, según el relato mítico, fundaron la ciudad de México-Tenochtitlan en el islote del lago de México. En este caso, se incorpora un relato histórico, una novedad entre los cuadros de castas, que le otorga un significado vinculado a la identidad del territorio y su historia. Este cuadro es un ejemplo muy claro de la inauguración de una manera nueva de ver y representar el paisaje propio.

Este paisaje es muy interesante porque representa a la ciudad como un islote rodeado de agua, muy a la manera del conocido plano atribuido a Hernán Cortés. El cuerpo de agua está siendo navegado por canoas y chalupas. El autor no maneja la perspectiva con soltura, pero intenta una vista isométrica de la ciudad idealizada, con elementos del presente y del pasado. Se hace referencia a tres sitios: a la izquierda Tzapultepec (Chapultepec) con su acueducto que llevaba agua a la ciudad y a la fuente de la Tlaxpana, que se adivina por su contorno; a la derecha, Istacalco (Ixtacalco) y Jamaica, dos de los paseos de canales más frecuentados en la época. La composición no es realista, pero pretende ser una síntesis de los sitios más emblemáticos de la ciudad, al tiempo que destaca su origen acuático. La prioridad de los aspectos acuáticos contrasta con las medidas que se tomaron en el siglo XVIII para desecar el lago de México; en este sentido, el cuadro tiene una esencia nostálgica o insurrecta sobre su pérdida. No se detecta ninguna inspiración estilística europea, el paisaje mexicano acomete con gran protagonismo en la intención de representar las castas.

Un caso parecido es el cuadro de Luis de Mena conservado en el Museo de América, el cual incluye una cuadrícula con ocho mezclas. En la parte baja incorpora una variedad de frutas y en la alta, la imagen de la Virgen de Guadalupe enmarcada por dos paisajes de la Ciudad de México. A la izquierda, la Villa de Guadalupe con el cerro del Tepeyac y, quizá, la célebre capilla del Pocito. Aparece la calzada del Tepeyac que comunica con la ciudad, atravesando aún partes de la laguna. A la derecha, se aprecia el paisaje lacustre del canal de Jamaica, con grandes trajineras al fondo y escenas de paseantes al frente. La representación de los lugares es más realista; se privilegia la zona religiosa más importante en la ciudad y los paseos estimados y concurridos por la sociedad novohispana.

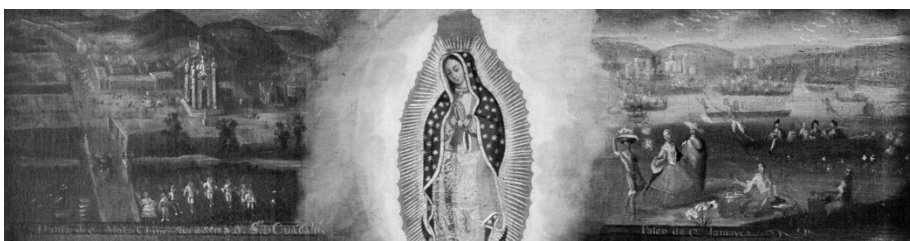


Figura 16. *Luis de Mena. Nuestra Sra. de Guadalupe. Fragmento del Paseo de Jamaica y la Villa de Guadalupe. 1750-1780. Óleo sobre tela. Museo de América, Madrid*¹⁹.

Otro de los célebres cuadros que incorpora un paisaje citadino es el muy conocido anónimo titulado *De Alvina y Español produce Negro torna atrás*: la casta se presenta en un vértice inferior para dejar la centralidad de la pintura a una representación del Paseo de la Alameda, remodelado en 1771. La obra es muy detallada, incluso se ha utilizado para conocer los detalles de este importante paseo que, en muchos sentidos, se volvió estandarte de la Ilustración y la modernidad laica promulgada por el ideario de los virreyes borbones.

Por último, se localizó una imagen subastada en Barcelona en 2016, *De Yndia y Español produce Mestiza*²⁰, donde aparecen los miembros de la casta paseando en una canoa, como un detalle del relato que se identifica por la alusión a los miembros de la casta con su nombre marcado debajo de la embarcación. En el cuadro se despliega con toda plenitud el paisaje lacustre y la vida social en el canal de Iztacalco, de manera muy cercana a la realidad, a juzgar por las descripciones de la época. En los primeros planos se reconoce flora lacustre local, el canal surcado por canoas y trajineras, flanqueado por paseantes que disfrutaban del sitio desde sus márgenes poblados de ahuejotes, los cuales sujetan las chinampas con cultivos de flores y hortalizas. A la derecha, miramos una imagen del poblado rural de Iztacalco, con su iglesia y pequeñas casas con techos vegetales. Al fondo, los emblemáticos cerros del valle y el cielo surcado por golondrinas. Este paseo se realizaba en un tramo cercano a la ciudad, se encontraba con el canal de la Viga y ahí se daba cita la muy variada sociedad novohispana para pasear en canoa o a pie, comer, oír música, jugar naipes, cazar, y usar catalejos y abanicos. Existe un cuadro de Pedro Villegas del siglo xvii en el cual se aprecia el paseo del virrey duque de Alburquerque por los canales. Estos sitios fueron objeto de varias intervenciones a finales del siglo xviii, para formalizar los paseos contiguos a los canales, muy exitosos para el recreo de los habitantes de la ciudad hasta principios del siglo xx.

¹⁹ Reproducción autorizada. Museo de América, Madrid.

²⁰ Agradezco la referencia sobre este cuadro a Ana Zabía de la Mata. La imagen puede verse en <https://arsmagazine.com/chierici-y-casas-suman-mas-de-450-000-euros-en-balclis/>

El interés del autor y posiblemente de los espectadores no es por la representación de una casta, solamente utilizan el pretexto o el éxito de estas obras para dar paso a la reproducción de un peculiar paisaje de la ciudad. Estos cuadros posiblemente se valieron del prestigio alcanzado por los cuadros de castas, pero no resulta el tema central de la obra. Su intención va mucho más allá de la representación social, podemos afirmar que forman parte del nacimiento de una nueva manera de ver y crear un paisaje novohispano con identidad propia.

Las pinturas estampan con toda intención la silueta realista del paisaje de la capital novohispana; son de especial interés ya que sus autores, mestizos y mexicanos, inauguraron la representación paisajística de su propio territorio. La selección de sitios está ligada a elementos de orgullo identitario, ya fueran temas religiosos conectados con la veneración a la Virgen de Guadalupe; espacios civiles como el paseo de la Alameda, o los festivos como el sistema lacustre y los paseos en canales.

Aparentemente estas pinturas no forman parte de series, fueron concebidas como obras únicas. Cabe mencionar que en los fondos de algunas series de castas aparecen escenas lacustres. Existe la duda de que éstas sean copias reales de la laguna y los canales mexicanos, pero sí utilizan elementos característicos de estos paisajes, entre ellos: plantas y animales acuáticos, canales confinados y las chalupas.

Reflexiones

Paisajes mestizos

La sociedad novohispana que aparece en los cuadros de castas es tan diversa como lo son las concepciones del paisaje que contemplamos en ellos. Mirar con detalle y distinguir las formas como se representaron los paisajes es útil para conocer detalles sobre la construcción del paisaje novohispano.

Nos gustaría afirmar que existe un proceso evolutivo cronológico, iniciado en la copia de un paisaje o una fórmula de Flandes, introducido como fondo; un paso intermedio con la inclusión de elementos característicos del paisaje mexicano y, finalmente, la representación protagónica de los paisajes locales ligados a la vida cotidiana. La falta de datos, tanto de fechas como de autores, no nos permite hacer esta aseveración, pero sí podemos intuir un proceso con características similares a lo sucedido en Europa.

Algunas series de castas nos permiten ver una relación de calidad asociada entre la valoración de cada una y los tipos de paisajes que las acompañan. Una muy evidente, por ejemplo, es que los paisajes más naturales están ligados a los indios considerados salvajes, mientras que los más elaborados, como los jardines, forman parte de las composiciones donde aparece un español de piel clara. Se ponderan más los paisajes antropizados y modificados. Por otra parte, se imprimen locaciones urbanas exteriores y en ellas aparecen con mayor frecuencia las castas más mezcladas; aquellas con algún español se destinan a los espacios interiores. Las escenas rurales empiezan a incorporar elementos del paisaje mexicano, son notorios los casos de paisajes lacustres. Finalmente, los paisajes en las pinturas que representan el territorio propio son prueba de la identidad novohispana, ligada sensiblemente a ellos, que se convirtió en motivo de orgullo y aprecio. Es notorio que estas son locaciones de la capital novohispana que fueron por mucho tiempo las imágenes más recurrentes en México, tanto que se hicieron parte del imaginario del paisaje mexicano.

Es un hecho que los paisajes de la pintura de castas prueban la existencia de distintas formas de concebir y representar el paisaje. Dan noticia de las maneras en que el concepto se fue introyectando en la sociedad novohispana, hasta terminar por reconocer su vínculo afectivo con el territorio y construir el paisaje que le confirió una identidad propia.

Bibliografía

- _____. (1995). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1990). La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro, en *La imagen del indio en la Europa Moderna*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla: 417-432.
- Alcalá, Luisa Elena. (2014). La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas. *La pintura en Hispanoamérica, 1550-1810*. Madrid: El Viso.
- Bargellini, Clara. (1999). La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, núm. 75, primavera, México: IIE-UNAM. 79-98.
- Barras de Aragón, Francisco. (1929). Noticias de varios cuadros pintados en el siglo XVIII representando mestizajes y tipos de razas indígenas de América y

- algunos casos anormales. *Memorias de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, 15. Madrid: Real Sociedad Española de Historia natural. 155-168.
- Barreiro, Agustín J. (1992). *El Museo Nacional de Ciencias Naturales (1771-1935)*. Madrid: Doce Calles.
- Basarás y Garaygorta, Joaquín Antonio de (2011). Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y philipinos (1763) en Fernando Villegas, *El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales de la era de la reproducción técnica*. Madrid: Anales del Museo de América XIX. 7-67.
- Cabello Carro, Paz. (1989). *Coleccionismo americano indígena en la España del siglo XVIII*, Madrid. Ediciones de Cultura Hispánica
- Caro Baroja, Julio. (1979). Mestizos y mestizaje. A propósito de unos cuadros peruanos, en *Ensayos sobre la cultura popular española*. Madrid: Edit. Dosbe.
- Carrera, Magali M. (2003). *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*. Austin: University of Texas Press.
- Castello, Teresa. (1990). La indumentaria de las castas del mestizaje. *La pintura de Castas*, 8. México: Artes de México.
- Castro Morales, Efraín (1983). Los cuadros de castas de la Nueva España, *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Lateinamerikas*. 20. Köln: Böhlau Verlag.
- Cline, S. (2015). Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 31(2), 218-247. Consultado en: www.jstor.org/stable/10.1525/msem.2015.31.2.218
- Cobarrubias y Orozco, Sebastián. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez.
- Cummins, Thomas. (2006). Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century by Ilona Katzew, *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings* by Magali M. Carrera. *The Art Bulletin*. Vol. 88. 185-189. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/25067234?seq=1>
- Deans-Smith, Susan. (2005). Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in *Eighteenth-Century Mexico and Spain*, *Colonial Latin American Review*, 14:2, 169-204. Consultado en: DOI: 10.1080/10609160500314980.

- Diego Generoso, Celia. (2016). El lugar de asiento en la pintura de castas. *Así me siento. Posturas, objetos y significados del descanso en América*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 90-108
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. (1995). La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas. *El arte y la vida cotidiana*. México: UNAM-IIE.
- García Saiz, María Concepción. (1989). *Las castas americanas: un género pictórico americano*. Milán: Olivetti.
- Gonzalbo Aizpuru, P. (coord.) (2005). El siglo XVIII: entre tradición y cambio, en *Historia de la vida cotidiana en México*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, Serge. (2004). *La ciudad de México, una historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutierrez Usillos, Andrés. (2017). Transgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del “otro”. Modelos europeos para los cuadros de castas. Ter Brugghen y Wierix. Libros de la Corte N°5. 185-208. Consultado en <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/7821/8128>
- Huard-Baudry, Emmanuelle. (2012). En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes, *Criticón*, 114 | 2012, 139-178. Consultado en <http://journals.openedition.org/criticon/1366>; DOI: 10.4000/criticon.1366
- Katzew Ilona. (2004). *Casta Paintings: Images of Race in Eighteenth Century Mexico*. New Haven: Yale University Press.
- Komanecy, Michael. (1999). *Cooper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Paintings on Cooper, 1575-1775*. Phoenix: Phoenix Art Museum.
- Larrucea Garritz, Amaya. (2016). *País y Paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM.
- León, Nicolás. (1924). *Las castas de México colonial o Nueva España, noticias etnoantropológicas*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Londoño Velez, Santiago. (2012). *Pintura en América Hispana*. Tomo I. Bogotá, Colombia: Luna Libros.
- Maderuelo, Javier. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores
- Martínez de Alegría Bilbao, Fernando. (2004). Los cuadros de mestizaje del Cardenal Lorenzana. *Frutas y castas ilustradas*. Catálogo de exhibición. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura.

- Morán, Miguel J. and Fernando, Checa. (1985). *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid: Cátedra.
- Moyssén, Xavier. (1983) La pintura flamenca, Rubens y la Nueva España. Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas. *Anuario de Historia de América Latina*. n°20. 699-706. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2576036>
- Mues Ortiz, Paula. (2017). Estampas y Modelos: Copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII. *Libros de la Corte.es*. Monográfico 5. 96-118. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario La Corte en Europa. Consultado en <http://hdl.handle.net/10486/678388>
- Olson, C. (2009). Casta Painting and the Rhetorical Body. *Rhetoric Society Quarterly*, 39(4), 307-330. 0. Consultado en www.jstor.org/stable/40647265.
- Orellana, Margarita de. (1990). La fiebre de la imagen en la pintura de castas. *La pintura de Castas*. México: Artes de México 8. 51-59.
- Romero de Tejada, Pilar (2004). Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat. *Frutas y Castas Ilustradas*, Museo Nacional de Antropología/Madrid. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 11-23.
- Sánchez Arteaga, Juan Manuel. (2006). Antropología física y racismo científico en España durante la segunda mitad del siglo XIX. *LLULL, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, vol 29, n° 63: 143-146.
- Zabía de la Mata, Ana. (2018). *Five Casta Paintings by Buenaventura José Guiol, a new discovery*. Madrid: Jaime Eguiguren.

LOS PAISAJES DE SIERRA NEVADA EN LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX

Manuel Titos Martínez
Universidad de Granada

1. Una breve aproximación al conocimiento de Sierra Nevada

Sierra Nevada es el tercer sistema montañoso más alto de Europa después de los Alpes y del frecuentemente olvidado monte Elbrus, en el Cáucaso (5.633 m.), inserto en los mismos límites del continente europeo, casi mil metros más alto que el Mont Blanc (4.810). Su cima más elevada, el Mulhacén, alcanza los 3.478,6 metros, siendo también la cima más elevada de la Península Ibérica (Titos Martínez, 1991 y 1997).



Figura 00a. *Sierra Nevada desde la Sierra de Huétor. Fot. M. Titos, 2019.*

En el *Mioceno* reciente, hace apenas 15 millones de años (Ma), la Sierra Nevada que hoy conocemos estaba sumida en el fondo de un mar en el que se depositaban sedimentos (*areniscas, conglomerados, margas, calizas...*) que, desde hace unos 7-8 Ma, pasaron a ser continentales, al tiempo que los relieves de la sierra se levantaban. Los sedimentos erosionados se depositaban en depresiones adyacentes (Granada, Lecrín, Guadix, Corredor de la Alpujarra), constituyendo su orla externa, por lo que el relieve es joven en términos geológicos. Sin embargo, las rocas que forman las montañas más altas son bastante más antiguas y apare-

cen intensamente deformadas por el *plegamiento alpino*, que configuró gran parte de la orografía de Europa, Alpes, Pirineos y Sierra Nevada incluidos (Rodríguez Fernández, 2017).

Al final del Cenozoico, al iniciarse la época geológica denominada Pleistoceno, dentro del periodo Cuaternario (últimos 2,6 Ma), el levantamiento de Sierra Nevada había hecho alcanzar cotas muy altas a las rocas de su núcleo, a pesar de la rapidísima erosión a la que eran sometidas. Al mismo tiempo, el clima de la Tierra tendía gradualmente a un enfriamiento pulsante: el clima global, hasta entonces relativamente cálido, comenzó a experimentar rapidísimos enfriamientos climáticos (glaciaciones); el hielo se adueñó de gran parte de los continentes, hasta ocupar más de 42 millones de kilómetros cuadrados a nivel global. Las latitudes más altas del planeta absorbieron las mayores acumulaciones de nieve que formaron glaciares que aparecieron en numerosas montañas, entre ellas Sierra Nevada.

El arrastre de las masas heladas hacia cotas inferiores provocó la formación de *valles en U* por donde se deslizaban las lenguas glaciares. De todo este proceso hay abundantes testimonios en Sierra Nevada: la retirada de los hielos tras la última glaciación, hace unos diez mil años, dejó expuestos grandes circos, cubetas, aristas y puntales en las proximidades de las cumbres permitiendo que, en las depresiones producidas por sobreexcavación o limitadas por morrenas, el agua del deshielo haya quedado atrapada dando origen a un conjunto de lagunas de origen glaciar, evocadoras de hermosas leyendas. Antonio Castillo ha identificado hasta 72 lagunas, lagunillos y charcas situadas por encima de los 2.600 metros. La más alta es la del Corral del Veleta (3.086 m.); las más grandes, las de la Caldera (25.000 m²) y la Larga (22.000 m²) (Castillo Martín, 2009 y 2013).

El macizo de Sierra Nevada tiene una extensión hidrológica de unos 2.000 kilómetros cuadrados de los que el 65 por 100 pertenecen a la cuenca mediterránea y el 35 por 100 restante a la atlántica. Tres ríos cuyas aguas proceden de Sierra Nevada desembocan en la vertiente mediterránea: Guadalfeo (Dúrcal, Torrente, Lanjarón, Chico, Poqueira, Trevélez y Cádiar), Adra (Mecina, Válor, Nechite, Laroles, Bayárcal y Alcolea) y Andarax (Laujar y Nacimiento). Dos lo hacen en la atlántica: el Fardes, con su tributario el Guadix y él lo es a su vez del Guadiana Menor y el Genil (San Juan, Maitena, Dílar, Monachil y Aguas Blancas). A su vez, el Genil es el resultado previo de la unión del Valdecasillas, Valdeinfierno y Bacaes que al unirse forman el Real, convertido en Genil al fundirse con el Guarnón. Quiere decir que cada uno

de estos cinco ríos principales se alimenta de un conjunto de ríos secundarios o tributarios que conforman una red de casi cincuenta en su periferia. Los recursos hídricos procedentes de Sierra Nevada se estiman en unos 750 hm³/año procedentes en su mayor parte del deshielo de la nieve acumulada en las cumbres (Castillo Martín, 2015).

La superficie aproximada del macizo montañoso es de unos 1.750 kilómetros cuadrados y se extiende a lo largo de unos ochenta kilómetros de longitud en sentido este a oeste y una anchura comprendida entre los diez y los treinta kilómetros, en sentido norte-sur. La curva de nivel de los 3.000 metros incluye 23,71 kilómetros cuadrados con una cresta de cumbres superiores a dicha altitud, entre el Picón de Jérez y el Cerro del Caballo, de 24 kilómetros y una anchura media de 895 metros. A nivel inferior, podría decirse que Sierra Nevada comienza en el vértice de la confluencia entre los ríos Nacimiento y Andarax, en la provincia de Almería y termina en el Suspiro del Moro, a pocos kilómetros de Granada. Juan Luis Ortega y José Manuel Peula han propuesto para Sierra Nevada la existencia de 29 cimas que superan los 3.000 metros (Ortega y Peula, 2012).

La gran altitud que alcanza Sierra Nevada y su gran proximidad a un mar cálido como el Mediterráneo, en una latitud en torno a los 36°, hace que su diferencia de temperaturas oscile entre -25 y +25 grados centígrados, lo que ha creado un paisaje botánico muy peculiar en el que conviven la tundra ártica en las más altas cumbres, con los cultivos tropicales, junto al mar, en una distancia que en línea recta alcanza tan sólo unos pocos kilómetros, de manera que desde las cumbres son perfectamente visibles las aguas del Mediterráneo y, excepcionalmente, las montañas africanas del Rif o el estrecho de Gibraltar. Las cumbres tienen una apariencia desértica, pero para el botánico constituyen realmente el paraíso de los endemismos, plantas que no existen en ningún otro lugar del mundo y de las que en Sierra Nevada subsisten al menos 77. En Sierra Nevada existen, además, otras 25 especies endémicas compartidas con otras sierras próximas, 170 endémicas de la Península Ibérica y 200 compartidas con el norte de África. En conjunto y según las más recientes investigaciones realizadas por Juan Lorite, son 2.354 las especies que habitan Sierra Nevada (Lorite, 2019).

Algo parecido sucede en el caso de la fauna, con especies como la mariposa *Erebia hispania* observada únicamente en Sierra Nevada y en los Pirineos o la *Pseudochazara hippolyte* o la hormiga *Rossomyrmex*, existentes en Sierra Nevada y algunas otras montañas del centro y sur de la península y en Asia Central y los Urales, sin que existan poblaciones intermedias.

Todo ello es el resultado de una adaptación producida durante milenios a un medio hostil caracterizado por una presencia prolongada de la nieve, bajas temperaturas en invierno, altas en las zonas soleadas durante el verano, fuerte radiación solar, baja disponibilidad de agua durante largos periodos, viento frecuente que deseca el suelo y las plantas y suelos de escasa profundidad y pobres nutrientes que ha provocado un proceso de especialización y de reducción de su ciclo vital al mínimo. Esto ha llevado a la aparición de especies nuevas que no han encontrado en ningún otro lugar condiciones similares (Sánchez y Pino, 2004).



Figura 00b. *Mulhacén y Alcazaba desde la loma del Calvario. Fot. M. Titos, 1997.*

Las primeras iniciativas para el reconocimiento y la protección del extraordinario patrimonio natural de Sierra Nevada surgen en el primer tercio del siglo XX, pero no fue hasta el año 1986 cuando se materializó formalmente el primer paso en este camino, con su declaración, por parte de la UNESCO, como Reserva de la Biosfera. Posteriormente, en 1989, el Parlamento de Andalucía incluyó en el Inventario de Espacios Naturales Protegidos, el Parque Natural de Sierra Nevada. Una década después, en 1999, las Cortes Generales, crearon el Parque Nacional de Sierra Nevada y la alta montaña mediterránea pasó a estar representada en la Red de Parques Nacionales Españoles. Las tres figuras de protección constituyen el Espacio Natural Sierra Nevada, que comprende 172.238 hectáreas, constituyendo el Parque Nacional terrestre más grande de España con 85.883 hectáreas distribuidas entre las provincias de Granada y Almería.

Además, Sierra Nevada está incluida en la Red Natura 2000 de la Unión Europea, tanto por ser Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA), como Zona de Especial Conservación (ZEC), albergando hábitats y especies de Interés Comunitario (Titos Martínez, 2014).

2.— Las primeras fotografías de Sierra Nevada

Desde mitad del siglo XIX la fotografía se va consolidando como una herramienta de representación con un enorme futuro y Granada se manifiesta como un tema recurrente para cuantos fotógrafos y editores se acercaron a España con la intención de descubrir y difundir sus costumbres, sus paisajes y su patrimonio monumental. La ciudad fue para esta temprana fotografía un paisaje de la historia, antes que nada, pero a la par un escenario pintoresco, lleno de plasticidad. La Alhambra y los tipos populares centraron la atención del observador y de su cámara oscura, mientras que la presencia del paisaje natural y de Sierra Nevada en particular fue secundaria y, en cierto modo, inevitable. En tanto que telón de fondo del escenario urbano y de sus hitos monumentales, el relieve se impone en ellos en la distancia, pero no es el protagonista de la composición. En esos centenares de fotografías que alimentan el imaginario romántico de la Granada nazarí entre las décadas de 1850 y 1870, son escasísimas las que se hacen eco de Sierra Nevada y siempre como fondo de la ciudad. En tan escueto repertorio destaca la que se ha citado hasta ahora como la primera imagen fotográfica que alude directamente a la montaña granadina, la elaborada por Charles Clifford a finales de 1854; en ella, la mole de la Sierra se descubre al fondo del Valle del Genil desde los confines del barrio del Realejo, abordando un tema tan atractivo como recurrente: la frontera urbana, ese espacio donde el camino que desciende hacia el río remonta visualmente hacia las alturas del macizo penibético (Piñar Samos, 2005).

Por eso resulta tan excepcional el caso plenamente documentado y materialmente conservado de un fotógrafo francés, que, acompañando a los naturalistas Daniel Dollfus-Ausset y Guillaume Philippe Schimper, estuvo en Sierra Nevada en el verano de 1847 y realizó al daguerrotipo la que se puede afirmar que, hasta hoy, es la primera fotografía de la que existe referencia que fuera tomada en el interior de Sierra Nevada.

Placa realizada, además, tan solo ocho años después de la fecha en la que Louis Daguerre presentara en París su *Vue du boulevard du Temple*, que se convertiría en la primera fotografía oficialmente tomada por este efímero procedimiento que, por la fragilidad del soporte, el largo tiempo de exposición que necesitaba, la complejidad del proceso y la pesadez del equipo, lo hicieron pronto obsoleto y en apenas dos décadas fue sustituido por el papel.

Efectivamente, en la Biblioteca de la Universidad Alta Alsacia y de la Sociedad Industrial de Mulhouse (BUSIM), bajo la referencia P 1363, se conserva un daguerrotipo con la siguiente titulación original:

Espagne, Sierra Nevada, 1847.

Moraine sur les hauteurs, entre Granade et la bergerie de St Geronimo.

Daguerreotype sans glace parallèle par un artiste Français.

La placa forma parte de un fondo de diez donado a la Sociedad Industrial de Mulhouse por la familia de Daniel Dollfus-Ausset (1797-1870), un industrial textil alsaciano aficionado a la geología e interesado especialmente en el glaciario, cofundador de dicha Sociedad¹.

El primero y el más antiguo de los daguerrotipos de la colección de Dollfus-Ausset contiene esa imagen aislada y única de Sierra Nevada, de la que no consta el fotógrafo (“un artista francés”). Las otras nueve fueron realizadas por encargo del glaciólogo por el fotógrafo Gustave Dardel en una expedición organizada a los Alpes por el mismo Dollfus-Ausset en 1849 y figura entre ellas la primera vista fotográfica tomada del Cervino o Matterhorn (Dollfus, 1893).

En 1847 un empresario y un investigador de Alsacia, Daniel Dollfus-Ausset y Guillaume-Philippe Schimper, realizaron una expedición a Sierra Nevada. Su objetivo principal era la localización de una nueva especie de cabra montes, que efectivamente encontraron y describieron, pero su interés se extendía también a la botánica y la geología, principalmente los musgos y, sobre todo, el glaciario (Titos Martínez, 2019a). En Granada utilizaron los servicios de un daguerrotipista francés, seguramente el mismo que fotografió el año anterior a Alejandro Dumas en Granada (Dumas, 1996), un tal Couturier según cuenta el propio Dumas, para la obtención de una placa que, aunque muy deteriorada, se conserva en la biblioteca de la Universidad de Mulhouse procedente del fondo donado por el propio Dollfus-Ausset, que es, hasta hoy, la primera fotografía tomada en Sierra Nevada. Se trata de una placa con una dimensión de 8 x 10,5 cm y, al contrario que las restantes, se halla tan deteriorada que para su comprensión hay que combinar la vista con la imaginación y cuando los ojos se acostumbran a ver algo entre la mancha conservada, la impresión es que lo que recoge es un paisaje alpino más que penibético. Pero su rotulación, sin embargo, es clara y no hay motivo alguno para que un hombre tan minucioso hubiera cometido un error tan importante y, menos aún, que hubiera intentado engañar sin motivo alguno. Un daguerrotipista menos hábil, un peor equipo técnico, unos materiales de menos calidad y una conservación deficiente, hicieron que seguramente haya llegado hasta nosotros en un mal estado, pero, afortunadamente, ha llegado, representándonos, posiblemente, lo que entonces era el Cortijo Sevilla y el perfil Este de la Boca de

¹ Debo la información inicial sobre la existencia del daguerrotipo a la profesora de la Universidad de Paris Hélène Didier Sorbe y la copia utilizada a las gestiones de Javier Piñar Samos de la Universidad de Granada, Claire Déléry del Museo Guimet y Kamal Mouheb de la BUSIM, Bibliothèque de l'Université et de la Société Industrielle de Mulhouse.

la Pescá, tomado desde el camino por el que actualmente se accede habitualmente al pico del Trevenque (Titos Martínez, 2019b).

Se puede decir que el daguerrotipo de Mulhouse inaugura en 1847 la historia de la fotografía en Sierra Nevada y, posiblemente, en las montañas españolas. Es una inauguración muy temprana porque, el resto de la producción fotográfica de las décadas centrales del siglo siguió abordando el tema de la Sierra en el contexto de composiciones referidas a la ciudad, cuyos antecedentes directos hay que buscar entre los grabados y litografías románticas.



Figura 1. *Daguerrotipo realizado en 1847 durante la expedición de Schimper y Dollfus a Sierra Nevada. Biblioteca Universidad Mulhouse.*



Figura 2. *Posible localización del lugar donde fue realizado el daguerrotipo de la Universidad de Mulhouse, desde el camino hacia el Pico del Trevenque.*

Destacan en este repertorio el ya citado Charles Clifford que inaugura estas instantáneas en 1854, al que siguen algunas tomas estereoscópicas magistrales compuestas por Soulier y Gaudin en torno a 1858 o Napper en 1861, viajeros que incluyeron a Granada en su itinerario fotográfico. Ya en el último tercio del siglo, profesionales arraigados localmente –Rafael Garzón, Charles Maufsaise, José García Ayola–, insistirían en esta temática, pero sin rebasar nunca los límites de la ciudad ni adentrarse en las incógnitas de la cordillera penibética que aparece como un telón de fondo de la ciudad de Granada. Habrá de transcurrir casi medio siglo para que tengamos las primeras fotografías reales, realizadas ya en papel. Ciertamente que hay noticias anteriores, pero no testimonios materiales. (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009, pp. 30-37).



Figura 3. *Charles Clifford, Vista de Sierra Nevada desde el barrio del Realejo, hacia 1854. Primera fotografía hasta ahora conocida de Sierra Nevada.*



Figura 4. *C. Maufaise, ca. 1875. Vista de la Alhambra desde San Cristóbal, con Sierra Nevada al fondo.*



Figura 5. *Garzón. Vista de Sierra Nevada desde la plaza de Mariana Pineda de Granada, hacia 1890.*



Figura 6. *Ayola. Vista de Sierra Nevada desde la Puerta Real de Granada, en 1895.*



Figura 7. *Hauser y Menet, 1893. El río Genil a su paso por Granada.*

3. Las fotografías perdidas del Enlace Geodésico entre Europa y África y las del ingeniero Luis de Rute

En 1879 tuvo lugar el enlace geodésico entre Europa y África a través de la cima del Mulhacén y de la Tetica de Batares, en España, y los montes M'Sabiha y Filhaussen, al otro lado del Mediterráneo, fue necesario más de un mes de observación para lograr ver los destellos de luz que desde África emitían los geodestas franceses que colaboraron con el Coronel Carlos Ibáñez de Ibero en conseguir tal logro científico, encaminado a conocer la forma y la dimensión de la Tierra y a determinar la altura exacta de los montes ocupados, 3.481 metros para el Mulhacén según sus datos (Ruiz Morales, 2008). De aquella proeza data el camino de subida al Mulhacén y los restos de las construcciones que han servido de ermita a la Virgen de las Nieves y de refugio a multitud de montañeros.

Se sabe que en aquella expedición participó, al menos ocasionalmente, un fotógrafo posiblemente militar dado el carácter de la operación, que tomó unas vistas fotográficas de cómo se encontraban las dos cumbres españolas en ese momento. Aquellas imágenes, imposibles de trasladar en aquellos momentos a papeles impresos, sirvieron para realizar unos dibujos elaborados por P. Peñas (tal vez él mismo era el fotógrafo también) que fueron grabados por Teyssonnières e incluidos en el informe final del trabajo en el que los geodestas daban cuenta de la medición del arco de meridiano terrestre más grande medido hasta ese momento en el mundo (Ibáñez y Perrier, 1886); los dibujos del Mulhacén y de la Tetica de Batares, realizados a partir de aquellas fotografías, fueron publicados en la revista *La Ilustración Española y Americana*. Los dibujos publicados tienen un impresionante realismo, porque las ruinas de las edificaciones que en los mismos se reflejan, pueden contemplarse en la actualidad en la cima del Mulhacén. Ni de Peñas ni del original de las fotografías sabemos nada más (Titos Martínez, 1991 y 1997).

Nueve años después, en 1888, el ingeniero de caminos Luis de Rute, sobrino de Francisco Giner de los Ríos y miembro también de la Institución Libre de Enseñanza, realizó una larga excursión a Sierra Nevada, preocupándose después de difundir los conocimientos adquiridos mediante la publicación de un diario de la expedición en el Boletín de la propia Institución y de artículos y de conferencias en la prensa de Granada, en el más puro estilo que caracterizaría a los miembros de la Institución, para quienes el montañismo era una de las formas más completas de mejorar la condición humana mediante la educación. Tras su prematuro fallecimiento en 1889, su esposa, María Studolmina Ratazzi, hija de Luciano Bonaparte y prima hermana de Napoleón III, publicó en París

un libro, *La Sierra Nevada*, con los textos donde se narraban las experiencias montaÑeras de su autor (Rute, 1889).

Sabemos por su diario que iba asistido de una máquina de hacer fotografías que portaba el propio Rute y que en dos conferencias impartidas en el Centro Artístico de Granada de las que se hizo amplio eco la prensa local exhibió algunas de las fotografías realizadas por él mismo en el transcurso de su expedición. Y aunque han llegado hasta nosotros varios de sus textos e incluso un elemental mapa de Sierra Nevada, no lo ha hecho ninguna de las fotografías que tanto gustaron en Granada (Ormsby, Packe, Rute y Bide, 1997).



Figura 8. Mapa del enlace geodésico entre Europa y África en 1879.



Figura 9. Dibujos del Mulhacén y de la Tética de Bacares durante el Enlace Geodésico de 1879.



Figura 10. Mapa de Sierra Nevada dibujado por Luis de Rute en 1888.

Esta difusión, unida a la fuerte personalidad de su autor, hizo que el viaje de Rute haya de ser considerado como el punto de apoyo sobre el que se asienta el arranque del montañismo granadino a partir de la década de los años noventa bajo el impulso del Centro Artístico y Literario de Granada.

4. La aparición en Granada de la fotografía montañera

Las siguientes noticias sobre la práctica fotográfica en Sierra Nevada y las primeras fotografías conservadas tomadas ya, no a distancia, sino en plena Sierra, hay que datarlas a partir de 1891 y están vinculadas a los socios del Centro Artístico y Literario de Granada, una institución fundada en 1885 que inició entonces su actividad montañera.

Efectivamente, los llamamientos que Luis de Rute realizó para que los granadinos descubrieran la montaña dieron su fruto en los años siguientes y en 1891 el Centro Artístico, bajo la dirección de Valentín Barrecheguren y Alberto Álvarez de Cienfuegos, realizó su primera excursión a Sierra Nevada. Las excursiones a la Sierra organizadas por el Centro se institucionalizaron en los años siguientes. Fruto de las de 1894 y 1895 fue la edición de sendos trabajos con el mismo título, *La Suiza Andaluza*, escritos respectivamente por Diego Marín y Elías Pelayo, que terminaron por relanzar en Granada la afición al montañismo (Marín y Pelayo, 1992).

Comentando aquella primera excursión, la de 1891, Nicolás M^a López, otro de los pioneros del montañismo granadino, describió cómo el industrial Valentín Barrecheguren llevaba el encargo de recoger apuntes y fotografías, en tanto que él mismo redactaría una crónica que pensaban publicar en la sección de excursiones del Boletín del Centro. “En esos lugares admirables –señala el cronista– obtuvo Valentín preciosas fotografías, eligiendo siempre el punto de vista con el instinto artístico que le era connatural”. Es probable, sin embargo, que Barrecheguren no fuera el único fotógrafo del grupo, ya que en ella participaron al menos Diego Marín, del que se ha conservado una pequeña pero interesante colección de fotografías nevadenses y Alberto Álvarez de Cienfuegos, catedrático de alemán del Instituto General y Técnico de Granada, del que existen varios testimonios que le acreditan como poseedor de una buena colección de fotos de Sierra Nevada, propias y ajenas.



Figura 11. *Cortijo de San Jerónimo. Excursión Centro Artístico, 1891.*



Figura 12. *Excursionistas en Sierra Nevada en 1891.*



Figura 13. *Laguna de las Yeguas en 1891.*



Figura 14. *El Pico del Trevenque, en 1891.*



Figura 15. *Peñón de San Francisco, 1891.*



Figura 16. *Excursionistas en la Vereda de la Estrella, 1891.*



Figura 17. *En la Laguna de las Yeguas en 1891.*



Figura 18. *En la Loma del Calvario, con el Mulhacén al fondo, en 1894.*



Figura 19. *Excursionistas en un nevero de Sierra Nevada, 1894.*



Figura 20. *Excursionistas en el Mulhacén, 1892.*



Figura 21. *Excursionistas en Bacaes, con la Alcazaba y Mulhacén al fondo en 1892.*

Otra referencia temprana de aquella afición la aporta el alpinista francés Juan Bautista Bide, que realizó dos expediciones a las cumbres de Sierra Nevada en 1892 y 1893 (Ormsby, Packe, Rute y Bide, 1997). A pesar de que en la primera de ellas un guía incompetente le destrozó buena parte de las placas de cristal y en la segunda las bestias de carga le tiraron la cámara por un barranco, el voluntarioso Bide pudo ilustrar sus dos artículos, publicados en el *Annuaire du Club Alpin Français* con dibujos realizados por F. Prudent y por el gran dibujante de montaña Franz Schrader a partir de las fotografías del propio Bide que éste logró salvar y de otras facilitadas por León Rubey y Amando Esquivel.



Figura 22. *El Mulhacén y la Alcazaba dibujados por F. Prudent en 1893.*



Figura 23. *El picacho del Veleta dibujado por Schrader en 1893.*



Figura 26. *Fot. de excursionistas en el refugio de Ventura Sabatel en 1892.*



Figura 27. *Dibujo de F. Prudent de excursionistas en el refugio de Ventura Sabatel.*

Es probable que el reportaje montañoero incluido en un álbum titulado “Sierra Nevada” conservado como una auténtica joya en el Archivo de la Hemeroteca y Museo Casa de los Tiros de Granada se refiera a una de estas excursiones, aunque la autoría de las imágenes no corresponda necesariamente a Bide, al menos no únicamente, sino a Alberto Álvarez de Cienfuegos, que lo acompañó en la expedición de 1893. En cualquier caso, este álbum contiene las primeras fotografías conocidas hasta hoy de las altas cumbres de Sierra Nevada.

Esta colección, podría completarse con otro conjunto de fotografías tomadas por el que era secretario del Centro Artístico, Diego Marín, que pudimos consultar en 2009, pero a las que les hemos perdido la pista posteriormente.



Figura 28. *Fotografías de Sierra Nevada tomadas por Diego Marín en 1894.*

5. Las primeras fotografías de La Alpujarra

Si la cara norte de Sierra Nevada, dada su cercanía a la ciudad y su vinculación montañera, fue tempranamente frecuentada por los excursionistas-fotógrafos, la vertiente sur permaneció ignorada como tema fotográfico hasta fechas muy tardías. De ahí que los materiales realizados o conservados anteriores a 1900 constituyan valiosas excepciones. Conocemos parte de la obra fotográfica del médico Federico Olóriz Aguilera (1855-1912) gracias a la tenacidad del polifacético investigador y artista granadino Francisco Izquierdo y a él debemos también un valioso comentario sobre las placas realizadas en su expedición antropológica a la Alpujarra, realizada en 1894.

Olóriz no sólo fue el primer antropólogo que recorrió la comarca, sino quizá el primero que hizo uso de la fotografía para recoger y estudiar sus ambientes y personajes. Los retratos de grupos tomados en diferentes municipios de la Alpujarra, complemento de las fichas antropométricas realizadas durante la expedición, constituyen materiales plenos de autenticidad y extraordinarios documentos gráficos. Junto a ellos, otras fotografías tomadas por él mismo o por su hijo durante la expedición nos descubren la tortuosa orografía de la montaña mediterránea, la singularidad arquitectónica y urbanística de sus pueblos y aldeas y algunas de sus tradiciones, ilustrando así algunas de las anotaciones de naturaleza geográfica e histórica recogidas en sus cuadernos de viaje (Olóriz Aguilera, 1995).



Figura 29. *Mujeres de La Alpujarra, Órgiva, fot. Dr. Olóriz, 1894.*



Figura 30. *Hombres y niños de La Alpujarra, Narila, fot. Dr. Olóriz, 1894.*

6. La primera sociedad montañera granadina: Los Diez Amigos Limited

En 1898 se produjo el cierre temporal del Centro Artístico. Este fue el momento en el que un grupo de aficionados montañeros se decidieron a crear una organización bajo cuya denominación podrían seguir practicando su ilusión anual, la ascensión a las cumbres de Sierra Nevada. Fue así como, a finales de 1898, nació la sociedad Diez Amigos Limited, decana de las sociedades montañeras granadinas y una de las primeras de España. Su primera excursión la realizaron en 1899 y quedaría inmortalizada en un pequeño libro que Nicolás María López publicó al año siguiente con el título *En Sierra Nevada* (López, 1900).



Figura 31. *Portada del libro de Nicolás María López, "En Sierra Nevada", 1900.*

Desde su fundación, la sociedad Diez Amigos Limited estuvo presente en la mayor parte de las actividades montaÑeras que se llevaron a cabo en Sierra Nevada. Ellos serían el punto de mira, interior y extranjero, de cuanto sucedió en la Sierra, los promotores del excursionismo, los innovadores de nuevas rutas y los organizadores de importantes actos, casi «multitudinarios» en la Sierra (Titos y Ruiz de Almodóvar, 1998).

Las excursiones de los “Diez Amigos Limited” reabrieron la oportunidad para la práctica fotográfica en las alturas, que hubo de ser habitual, a tenor de las vinculaciones que mantuvieron con este medio algunos de sus integrantes estables o participantes ocasionales en sus excursiones (Alberto Álvarez de Cienfuegos, Bernabé Dorronsoro, Felipe Alba Romero, Enrique Pareja, etc.). Precisamente a algún miembro de este curioso club, tal vez a varios, debemos una de las más completas y tempranas series fotográficas de una expedición serrana, la publicada por Nicolás María López en el libro antes citado. Algunas de estas fotografías y otras nuevas aparecieron también como un interesante reportaje publicado en 1900 en la revista ganivetiana *Idearium* y sirvieron para ilustrar una pequeña guía de viajes a Sierra Nevada publicada este mismo año por los hoteles Washington Irving y Siete Suelos de Granada, para fomentar el excursionismo nevadense entre sus clientes (*Itinerarios*, hacia 1905).

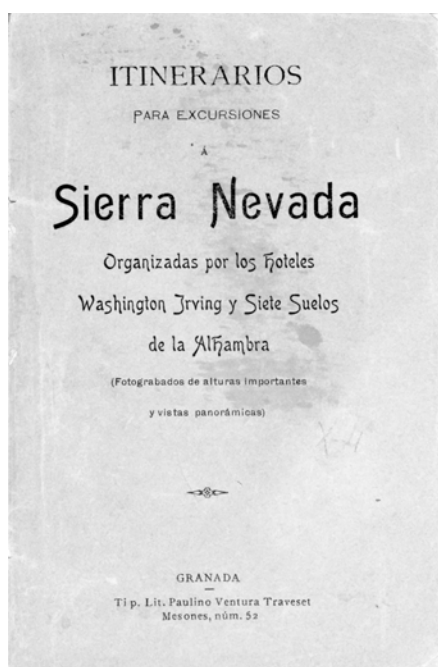


Figura 32. Portada de “Itinerarios para excursiones a Sierra Nevada”, hacia 1905.



Figura 33. Revista "Idearium", 1900.

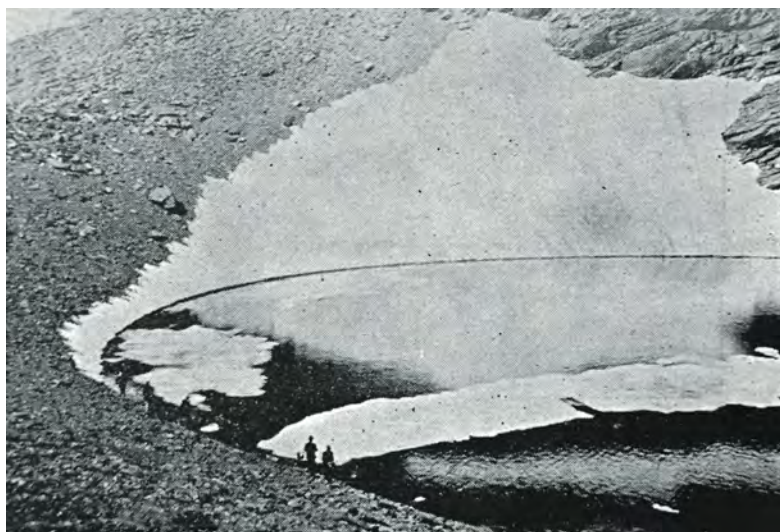


Figura 34. Primera fotografía de la laguna de Bacares, "Idearium", 1900.

Sierra Nevada iba estando cada vez más cerca. Ya no era extraño encontrar en Granada colecciones de fotografías sobre Sierra Nevada, que estimularan la tentación de subir hasta ella. En el otoño de 1903 (*El Defensor de Granada*, 2-10-1903) un fotógrafo llamado Román puso a la venta en la papelería del Sr. Feria, calle Reyes Católicos número 10, una colección de 17 fotografías de Sierra Nevada, de 12 por 18, en las que se reproducía la laguna de las Yeguas, los Torcales de Dílar, el Collado, el Corral, las lagunas de Río Seco, la de la Caldera, la Larga... A esa serie, de la que se han conservado algunas imágenes, vendría a unirse pronto la primera colección de tarjetas postales de la empresa Grafos, publicada en Madrid hacia 1910, que inicia una tradición postal de larga vida en la iconografía sobre Sierra Nevada (Titos Martínez, 2003).

Esta historia, que tiene su continuidad plena a partir de los primeros años del siglo XX, tuvo su remoto origen en 1847 cuando un “artista francés”, posiblemente un tal Couturier, inducido o contratado por el alsaciano Daniel Dollfus-Ausset, realizó en las inmediaciones de San Jerónimo un daguerrotipo que inaugura la historia de la fotografía de montaña en Sierra Nevada.



Figura 35. *Campamento en la Cuneta de Bacaes, “Idearium”, 1900.*

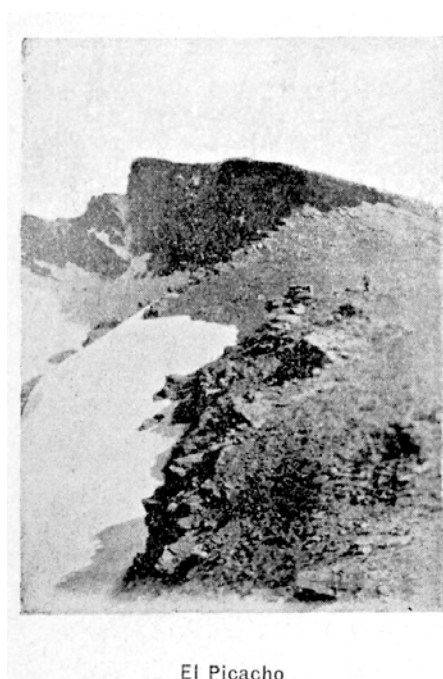


Figura 36. *Picacho del Veleta*, 1900.

Bibliografía

- Castillo Martín, A. (2009). *Lagunas de Sierra Nevada*. Editorial Universidad de Granada, Granada (2ª ed. 2016).
- Castillo Martín, A. (2013). *Sierra Nevada. Sus lagunas más bellas*. Edición de Antonio Castillo y Paisajes del Agua, Granada.
- Castillo Martín, A. (2015). *Ríos. Granada. Guías de la Naturaleza*. Diputación Provincial, Granada. Colección “Los libros de la Estrella”, núm. 37
- Dollfus, G. (1893). *Collection de 28 daguerréotypes représentant les plus anciennes reproductions héliographiques des Alpes, reproduits en photographie et accompagnés d'extraits tirés des “Matériaux pour l'Etude des Glaciers”*, S.I. (Strasbourg). Los daguerrotipos publicados pueden verse en la siguiente dirección electrónica: <https://www2.unil.ch/viatimages/index.php?=fr&projet=viaticAlpes&#/ouvrage-221>.
- Dumas, A. (1996). *Cuatro días en la Granada de 1846*. Ayuntamiento de Granada y Fundación Caja Granada, Granada. Colección “Personajes y temas Gra-

- nadinos”, núm. 3. Edición de las páginas referidas a la estancia de Dumas en Granada en *Impresions de voyage. De Paris a Cadix*. Garnier frères Editeurs, Paris, 1847-1848, 5 vols.
- Ibáñez de Ibero, C. y Perrier, Ch. (1886). *Jonction géodésique et astronomique de l' Argerie avec l'Espagne, exécutée en commun en 1879, par ordre des gouvernements d' Espagne et de Franc*. Imprimerie Nationale, Paris, 281 pp.
- Itinerarios para excursiones a Sierra Nevada organizadas por los hoteles Washington Irving y Siete Suelos de la Alhambra*, (hacia 1905). Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset, Granada.
- López, N.M. (1900). *En Sierra Nevada*. Edición facsímil en Caja General de Ahorros de Granada, Granada, (1992). Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 5. Prólogo de Nicolás María López Calera.
- Marín, D. y Pelayo, E. (1992). *La Suiza Andaluza*. Caja General de Ahorros de Granada, Granada. Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 6. Estudio preliminar de Manuel Titos Martínez.
- Olóriz Aguilera, F. (1995). *Diario de la expedición antropológica a la Alpujarra en 1894*. Caja General de Ahorros de Granada, Granada. Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, núm. 15. Estudios preliminares de Miguel Guirao Pérez, Juan del Pino Artacho y Francisco Izquierdo Martínez.
- Ormsby, J., Packe, Ch., Rute, L. y Bide, J.B. (1997). *Montañeros en Sierra Nevada (1866-1893)*. Caja General de Ahorros de Granada, Granada, Colección Sierra Nevada y la Alpujarra, número 20. Estudio preliminar de Manuel Titos Martínez.
- Ortega, J.L. y Peula, J.M. (2012). *Los tres miles de Sierra Nevada y otras excursiones de un día*. Editorial Universidad de Granada, Granada.
- Peñas, J. y Lorite, J. (eds.) (2019). *Biología de la conservación de plantas en Sierra Nevada. Principios y retos para su preservación*. Editorial Universidad de Granada, Granada.
- Piñar Samos, J. (2005). “Por Amor al Arte. Personajes y temas de la fotografía amateur en Granada (1886-1936)”, en *Por Amor al Arte: José Martínez Rio-boo y la fotografía amateur en Granada (1905-1925)*. Fundación Rodríguez-Acosta y Fundación Caja Granada, (Catálogo de la Exposición), Granada.
- Rodríguez Fernández, P. (editor) (2017). *Parque Nacional de Sierra Nevada: guía geológica*. Instituto Geológico y Minero de España y Organismo Autónomo de Parques Nacionales (Guías Geológicas de Parques Nacionales), Madrid.
- Ruiz Morales, M. (2008). “El enlace astronómico entre Europa y África de 1879”, *Astronomía*, 104, pp. 70-79.

- Rute, L. (1889). *La Sierra Nevada*, Imprimerie Charaire et fils, Paris, 94 pp.
- Sánchez, F.J. y Pino, J. (Coordinadores) (2001 y 2004). *Parque Nacional de Sierra Nevada: Guía de Visita*. Organismo Autónomo Parques Nacionales, Ministerio de Medio Ambiente. Madrid.
- Titos Martínez, M. (2003). *Testigos del tiempo. La imagen gráfica de Sierra Nevada 1500-1900*. Ministerio de Medio Ambiente y Parque Nacional Sierra Nevada, Madrid.
- Titos Martínez, M. (1991). *La aventura de Sierra Nevada, 1717-1915*. Universidad de Granada, Granada.
- Titos Martínez, M. (1997). *Sierra Nevada: una gran historia*. Universidad de Granada, Cetursa Sierra Nevada S.A. y Sogefinsa, Granada.
- Titos Martínez, M. (2014). “Sierra Nevada, fuente y origen de Granada”. En Titos Martínez, M. (Coordinador), *La Provincia de Granada y el Agua*, Emasa y Diputación Provincial, Granada, pp. 17-45
- Titos Martínez, M. (2019a). “La expedición del naturalista alsaciano Guillaume Philippe Schimper a Sierra Nevada en 1847”. *Eria*. Volumen 2019.2. Año XXXIX. pp. 207-221.
- Titos Martínez, M. (2019b). “Un daguerrotipo de 1847: la primera imagen fotográfica de Sierra Nevada”. En Titos Martínez, M., Luque Martínez, T. y Navarro Llena, J.M. (Editores) (2019). *Montañas. Fuentes de vida y de futuro*. Editorial Universidad de Granada, 2019, pp. 399-417. Granada. Edición Electrónica.
- Titos Martínez, M. y Piñar Samos, J. (2009). *Luces de Sulayr. Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*. Fundación Caja Granada y Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Granada.
- Titos Martínez, M. y Ruiz de Almodóvar Sel, M. (1998). *Los Diez Amigos Limited y los orígenes del montañismo granadino (1898-1913)*. Comares, Granada.

CUANDO LA NATURALEZA RETOMA SUS DERECHOS. FOTOGRAFÍAS DE RUINAS INDUSTRIALES Y OTROS LUGARES ABANDONADOS

Sabine Forero-Mendoza
Université de Pau et des Pays de l'Adour

El paisaje es por esencia cultural; bien que se considere como una porción de espacio delimitada por la mirada y a veces representada bajo la forma de una imagen, o bien que se entienda en un sentido mas físico que estético, mas geográfico que artístico, como el producto de relaciones entre un medio natural y las actividades humanas nacido de la adaptación de un entorno natural a las necesidades de un grupo social. En lo que se refiere al nacimiento del paisaje pictórico en Occidente –el primero en recibir el nombre de paisaje– Alain Roger estableció claramente que se debe a unas circunstancias culturales particulares en el siglo XV, porque implica una nueva postura del hombre frente a un mundo que se convierte en objeto de conocimiento y de representación en búsqueda de realismo¹. Ampliando estas conclusiones, Augustin Berque declara: “el sentido de la naturaleza, y particularmente el sentido del paisaje, es una elaboración cultural”². Y si, dejando el nivel de la sensibilidad y de la interpretación para considerar las cosas objetivamente, también se puede caracterizar el paisaje como un espacio natural construido por sus habitantes, según una dinámica definida por factores sociales y culturales cambiantes.

De ahí la infinita variedad de los paisajes que, en términos genéricos, se podrían definir como la realización de un equilibrio variable entre datos naturales y datos artificiales, repartiéndose según una polarización que, en un extremo, situaría unas formas de integración y en el otro extremo unas distorsiones o verdaderas rupturas. Hoy en día, los ejemplos de tales tensiones paisajísticas no son escasos; de pronto se perciben mas claramente cuando se trata de estos espacios “intermedios” tales como las áreas industriales abandonadas, las zonas desatendidas de la

¹ Véase Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1997, *passim*.

² Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 1994, p. 15.

periferia urbana, los eriales urbanos, los terrenos baldíos y los descampados, los vertederos incontrolados... La multiplicación actual de este tipo de paisaje no tiene nada de sorprendente ya que el modelo de desarrollo industrial, acompañado del fenómeno de urbanización correlativo, se difundió a nivel mundial, y que, en los países desarrollados, se va realizando una transición entre las sociedades industriales y las sociedades post-industriales. Lo que de pronto sorprende más es el interés que suscita en todos los sectores de la creación visual, considerada en la variedad de sus manifestaciones culturales, hasta las más populares (ilustración, comics, juegos de vídeo), y en la diversidad de sus usos sociales, incluso fuera del marco profesional (práctica fotográfica amateur del Urbex, por ejemplo). Estos paisajes constituyen una fuente de inspiración tan abundante que parecen delinear los contornos de un imaginario propiamente contemporáneo.

¿Cómo explicar tal interés o mejor dicho tal fascinación? ¿Bajo que formas se presenta? ¿Y cuales son los medios y los procedimientos de conversión estética puestos en juego, ya que se trata de alejarse de la percepción de una incoherencia o ausencia de homogeneidad, de deshacerse de la impresión negativa experimentada frente a una visión de destrucción o de abandono para pasar a una apreciación positiva en términos de gusto? Tales son las principales preguntas que queremos abordar aquí.

Para encontrar algunas respuestas, determinaremos un terreno de estudio bastante reducido. Solamente examinaremos ejemplos de fotografía artística, y aún mas, nos detendremos solo sobre dos categorías de imágenes: las fotos de descampados y las fotos de ruinas industriales.

Los descampados: de la vacuidad a la crítica

Según la definición común, los descampados pueden caracterizarse como porciones sin límites precisos de espacio inocupado y no construido al interior de un tejido urbano. “Son lugares obsoletos donde algunos valores residuales parecen sobrevivir a pesar de su total desafección en relación con las actividades urbanas”, dice Ignasi de Solà-Morales i Rubió, arquitecto y filósofo catalán, subrayando la predominancia en ellos de la memoria del pasado sobre el presente, al mismo tiempo que su extrañeza frente a la ocupación del espacio en un contexto urbano que obedece, así sea idealmente, a una exigencia de densidad y de racionalidad³. Aparecen como islotes deshabitados e improductivos, constituyendo, en cierta manera, la contraimagen de la ciudad. Pero son también indeterminados unos territorios dotados de múltiples potencialidades de desarrollo. La expresión francesa

3 Ignasi de Solà-Morales i Rubió, « Terrain vague », *Quaderns* n° 212, 1996, p. 36.

“terrain vague”, referible a una doble etimología latina, *vacuus* y *vagus*, enuncia perfectamente esta caracterización de un espacio sin destinación precisa, disponible para nuevas formas y modalidades de ocupación y provecho, al margen de la dinámica urbana y de sus usos definidos. Situados, entonces, dentro y fuera de la ciudad, los descampados corresponden al espacio de lo posible.

Así se explica, en parte, la atracción de algunos cineastas y fotógrafos por estos paisajes intersticiales que, para retomar el oxímoron formulado por Solà-Morales, son ejemplos de una “naturalidad artificial con límites imprecisos”⁴. Podemos pensar aquí en el papel representado por el “terrain vague” en la película *Mon oncle* de Jacques Tati que separa y a la vez une los conjuntos residenciales urbanos modernos, totalmente deshumanizados, y los viejos barrios de la ciudad, donde una vida comunitaria sigue su curso. Es posible mencionar también algunas imágenes tomadas por Willy Ronis en París, justo después de la Segunda guerra mundial, mostrando un mundo en vísperas de desaparición bajo los golpes de la modernización de los viejos centros urbanos (Fig. 1). El vacío y la desafección que, por un lado, podrían aparentarse como signos negativos del abandono, se transforman por otro lado en símbolos de la movilidad y la libertad. De ahí su paradójico poder de evocación.

Los descampados proceden de un abandono cuyas causas son diversas (razonas naturales, políticas, económicas, jurídicas, especulativas, presupuestales, urbanísticas etc.). El descuido deja a la flora y a la fauna el tiempo necesario para desarrollarse, fuera del dominio de la organización social jerárquica. Por esto, aquellos lugares pueden representar, en una perspectiva política basada en los análisis del sociólogo Pascal Nicolas-Le Strat, “lo que resiste todavía en las metrópolis a las influencias normativas y reglamentarias, a la homogeneización y a la apropiación”, o sea, “la reserva de disponibilidad de la ciudad”⁵. ¿Serían entonces los descampados los indicios territoriales de la resistencia al diktat de la homogeneización avasalladora, de la eficacia y de la rentabilidad? No solamente. Suelen también aparecer como espacios relegados y discontinuos, unas pruebas de las contradictorias y profundas ilegalidades económicas y culturales que dislocan nuestras sociedades y de la incapacidad para proponer una ordenación urbana propicia a una convivencia armoniosa.

⁴ Ignasi de Solà-Morales i Rubió & Luc Levesque, « Urbanités interstitielles », *Inter* n° 61, 1995, p. 27.

⁵ Pascal Nicolas-Le Strat, *Expérimentations politiques*, Montpellier, Fulenn, 2009, p. 17. Nuestra traducción.



Fig. 1. *Willy Ronis*, Paris, Terrain vague rue Botha, 1954. Publicado en *Willy Ronis*, Didier Daeninckx, Belleville-Ménilmontant, *Hoëbeke*, 1999.

Esta ambigüedad se refleja en las realizaciones de los fotógrafos contemporáneos que exploran todo un abanico de visiones muy contrastadas. Oscilando entre un propósito documental, una intención mas acusatoria sobre los daños de la modernidad y una estética de la heterogeneidad vuelven sensible, en distintos grados, su implicación subjetiva en la retranscripción del paisaje, como lo muestran los ejemplos siguientes.

Gabriele Basilico, “Barcelona” (2007): el caos urbano

Después de haber terminado sus estudios de arquitectura en 1973, Gabriele Basilico (1944-2013), empezó una carrera de fotógrafo de arquitectura, privilegiando la traducción del desarrollo de la urbanización moderna en las ciudades. Decía él, que abordaba lo urbano como el medico a su paciente, analizando la organización espacial a través de imágenes muy descriptivas. A partir de la misión DATAR de 1984 en la cual participó, Basilico ha definido su estilo: fotografías en blanco y negro, tomadas de frente con una cámara de gran formato y de alta resolución, sin ningún

elemento pintoresco y carentes de personajes. La intención de Basilico es la de mostrar la conexión —o la ruptura— entre las estructuras arquitectónicas y, de manera mas amplia, la relación de lo construido con las condiciones o limitaciones naturales y con los otros elementos del paisaje. En la serie *Scattered cities*, realizada entre 2001 y 2004, documenta la transformación sin precedentes del espacio urbano, especialmente en las zonas de la periferia y expone la fragmentación, el desperdigiamento y la discontinuidad. El propósito es el de indicar la ausencia de pensamiento urbanístico global y el de denunciar la pérdida del sentido de la historia común.



Fig. 2. *Gabriele Basilico*, Barcelona, 2004. Publicado en Gabriele Basilico. *Scattered City*, *Le Point du jour*, 2006.

La imagen titulada “Barcelona” (Fig. 2), tomada desde lo alto en un barrio en plena reestructuración, se caracteriza por la heterogeneidad de los espacios: en el primer plano, una calle bordeada por una zona de almacenamiento de materiales y un erial industrial; en el segundo plano, un conjunto de pequeñas construcciones aparentemente abandonadas, separadas del tercer plano por una hilera de árboles. En el centro de la vista, se alza la torre Agbar de Jean Nouvel, mientras que a la derecha y en el fondo se encuentran unos edificios recientes de estilo moderno internacional. De este complejo conjunto, se desprende una impresión de inestabilidad y de gran disparidad.

Con esta imagen nos encontramos muy lejos de la visión humanista, alegre y libertaria de Willy Ronis. Las rupturas en el tejido urbano puestas en evidencia por Basilico hablan de una época que dejó de lado las utopías de la modernidad y denuncian los ángulos muertos del fenómeno de la urbanización

acelerada. Con el paso del tiempo, la visión crítica del descampado se hace insistente. Mas allá del mero ejemplo de Basilico, en efecto, se confirma semejante interpretación.

Xavier Dumoulin, “La place de l’homme” (2010): incoherencia paisajística

Según lo que indica Xavier Dumoulin (1974–), la serie llamada *La place de l’homme* fue la primera que realizó, recién llegado a París desde sus Pirineos natales. Es la manifestación de una verdadera toma de conciencia. El descubrimiento de los suburbios de la capital francesa fue para él como una revelación dolorosa. La foto titulada “Terrain vague” (Fig. 3), tomada con una cámara de gran formato que parece puesta al nivel del suelo, magnifica paradójicamente el primer plano que aparece representado con todos sus detalles. Paradójicamente porque, en contraste con los edificios racionalmente distribuidos en la zona construida que ocupa el fondo de la imagen, el terreno cubierto de pasto, irregular y ondulado, está salpicado con desechos: papeles, plásticos en pedazos, objetos fragmentados y apenas identificables. No se trata aquí de poetizar los residuos cotidianos, como lo hicieron varios artistas desde Schwitters o Arman, sino más bien de denunciar la dejación anti-ecológica. La dispersión de los residuos es el reflejo de la incoherencia paisajística.



Fig. 3. Xavier Dumoulin, Terrain vague, serie La place de l’homme, 2010, 100 x 100 cm, impresión por inyección de tinta en papel Hahnemühle.

Lara Almarcegui: interrogarse sobre la transformación urbana

Para algunos artistas más conceptuales, la foto no es una imagen significativa por sí misma, en virtud de su propia retórica, sino un documento que atestigua una acción que tuvo lugar. No constituye la obra, más bien transmite una información que cobra sentido cuando es conectada a otros elementos y situada a lo largo de todo un proceso creativo. Pertenecen a esta categoría las fotos producidas por Lara Almarcegui (1972–), una artista aragonesa de instalaciones. Discípula de Gordon Matta-Clark y de Robert Smithson, Lara Almarcegui trabaja siempre *in situ*. Muy comprometida con la crítica de la economía global y de la especulación inmobiliaria que se difunde en las grandes ciudades europeas, elige sitios abandonados o en ruinas, espacios despreciados por las políticas de programación arquitectónica o la planificación urbanística. Para ella, estos espacios constituyen un punto de partida de un trabajo de investigación que, desde la consideración de un contexto particular, conduce a unas reflexiones generales sobre la evolución de las ciudades y los elementos que la componen.

Con su trabajo, la artista pretende llamar la atención de los habitantes sobre los estancamientos en materia de desarrollo urbano y, al mismo tiempo revelar la potencialidad de algunos espacios todavía sin afectación. Entre 1998 y 1999, por ejemplo, ella propuso una guía de los descampados de la ciudad de Amsterdam. Su intención explícita era la de destacar algunos elementos urbanísticos disimulados y así cuestionar el estado actual de constante transformación de las zonas urbanas y periféricas, prisioneras entre construcción y destrucción. En Venecia, con la ocasión de la 55ª edición de la Bienal donde representó a España, ha presentado un proyecto anexo en torno a la Sacca San Mattia, una isla que se ha formado con escombros de cristal de la industria de Murano y escombros dragados de la laguna. Al ofrecer 26 hectáreas de extensión sin construir, la isla constituye el espacio vacío mas amplio de Venecia, objeto de toda clase de especulaciones, como por ejemplo un proyecto controvertido de remodelación del aeropuerto. Lara Almarcegui hizo un estudio muy completo a nivel histórico, geológico y medioambiental del sitio, cuyas conclusiones fueron expuestas en una galería.

A pesar de la variedad de los proyectos, la idea seminal permanece la misma: los descampados son espacios entre paréntesis, imponderables, y aleatorios que, al igual que los otros lugares residuales o en transición que suelen encontrarse en una ciudad (jardines abandonados, patios traseros, huertos obreros), escapan a la lógica de los proyectos racionales y totalizadores de ocupación de los territorios. De esta manera, brindan una oportunidad única de interrogarse sobre la transfor-

mación urbana que no debe ser de la sola incumbencia del poder público o de los especialistas de urbanismo sino también de los habitantes mismos.

Ruinas industriales: una estatización paradójica

La transición a la sociedad llamada “post-industrial” corresponde a un cambio profundo de paradigma socio-económico. Los pensadores precursores como Daniel Bell y Alain Touraine, a pesar de sus diferencias de evaluación, se ponen de acuerdo para caracterizar el nuevo modelo, mucho más complejo que el modelo industrial precedente, por la subordinación de los elementos materiales (materias primas y máquinas) a los elementos inmateriales (conocimiento e información) en la organización social general. De hecho, a partir de los años 80, la mundialización de los modos de producción y luego la irrupción de las nuevas tecnologías, trajeron consigo el reflujo de las actividades industriales y profundas crisis y modificaciones sociales (el aumento del desempleo, el desarrollo de una economía de servicios...). Una de las consecuencias más visibles del proceso es la desafección de numerosas instalaciones que se transformaron en “grandes máquinas inútiles”, según la definición del arquitecto Stefano Boeri, ahuecando el tejido urbano que ya no tiene la coherencia antiguamente atribuida a la ciudad⁶. Mientras que a los responsables territoriales se les plantean unos problemas concretos y a los urbanistas un desafío inédito, para los creadores de imágenes, las fábricas y hangares en ruinas se presentan como una fuente de inspiración muy prolífica. El gusto por las ruinas que, desde el Renacimiento, se ha desarrollado en Occidente y ha generado una gran variedad de sentimientos, alimentando tantas creaciones literarias y artísticas, resurge con fuerza, tomando nuevas formas y eligiendo nuevos objetos.

Las ruinas del tiempo presente

A partir de los años 70, los inventarios fotográficos de Bernd y Hilla Becher, contribuyeron a generar un interés del mundo del arte por la arquitectura industrial. Pero su atención se focalizaba sobre las formas rectas y austeras de los edificios desfuncionalizados y no sobre su decrepitud. La fascinación actual por el deterioro mismo merece ser analizada tanto mas cuanto se prolonga en un verdadero fenómeno de moda. Así, la ciudad de Detroit aparece como el lugar prominente de un turismo particular que algunos estigmatizan con la palabra *ruinporn*; por otro lado, los aficionados del Urbex se complacen en compartir sus imágenes sobre las redes sociales.

⁶ Stefano Boeri, *L'Antiville*, Paris, Manuella Éditions, 2013, p. 39.

Las manifestaciones del gusto por las ruinas siempre están vinculadas con algunas representaciones del tiempo y ponen en juego unos valores ideológicos cambiantes. Reflexionando sobre la evolución de la consideración de los vestigios arquitecturales del pasado y la progresiva ampliación de la noción de monumento histórico, Aloïs Riegl destacó la aparición sucesiva del “valor histórico” (en el Renacimiento) y del “valor de la antigüedad” (en la época del prerromanticismo)⁷. Estos dos valores ya no parecen adecuados para caracterizar el acercamiento contemporáneo a las ruinas industriales puesto que ellas no pueden ser referidas a unos acontecimientos históricos destacables y que tampoco logran suscitar un sentimiento difuso de melancolía ligado la evocación de una época lejana. Mientras que los vestigios antiguos, las pirámides, las iglesias góticas o los castillos medievales en parte demolidos, podían ser el punto de partida de una meditación sobre la fuga del tiempo y la finitud de la vida humana, como lo demuestran unas páginas de Diderot o Chateaubriand, las ruinas industriales no permiten imaginar un tiempo largo. Mas bien nos remiten al *presentismo* que define nuestro “régimen de historicidad”, como lo muestran los análisis de François Hartog⁸. En efecto, el paso de la actividad al desuso se efectuó en un periodo breve, ya que los ciclos de renovación se hacen según un ritmo cada vez más rápido⁹. La decrepitud de las ruinas industriales se refiere a unos cambios recientes y brutales que afectaron la existencia de individuos que permanecen vivos. En consecuencia, estas ruinas no tienen el potencial de sugerencia metafísica que tienen unos vestigios pluriseculares, pero nos llevan directamente a interrogar la entropía ligada a los modelos productivistas adoptados en la segunda mitad del siglo XX, y nos pone a reflexionar sobre los desgastes humanos y ecológicos que producen.

Es evidente que toda ruina posee una dimensión indicial fuerte, como lo subrayó Marta Caraion entre otros autores¹⁰, porque se presenta como el vestigio de un uso pasado al cual acude. Además, la percepción de un edificio arruinado se acompaña siempre por una conciencia mas o menos clara de su vocación original y de las modalidades de su proceso de deterioración. El agente de la deterioración siempre tiene su importancia: una ruina no está percibida de la misma manera según que resulte de la erosión ejercida por factores meteorológicos, de guerras que mutilan con violencia los edificios

7 Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* (1903), trad. al francés de Daniel Wiczorek, Paris, Éditions du Seuil, « Espacements », 1984, p. 35-85.

8 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, « Points histoire », 2003.

9 Harmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps* (2005), trad. al francés de Didier Renault, Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2010.

10 Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003.

o de una desafección ligada a unas evoluciones económicas. Cuando la ruina está representada bajo la forma de una imagen, este potencial semántico se encuentra obviamente modulado por diversos parámetros formales. ¿Qué pasa en el caso particular de la fotografía? Una fotografía en sí misma es una huella, un indicio, así contribuye a una exaltación de la dimensión indicial de la ruina porque la multiplica. En el caso de las imágenes fotográficas de edificios industriales desafectados, existe entonces una relación directa y a la vez metonímica con el desempleo y la miseria, también con el declive de todo un sistema económico ya que exhiben los efectos de su disfuncionamiento.

Aunque por todas estas razones, a la vez históricas, económicas, sociales e ideológicas, la ruina industrial se distingue claramente de las ruinas valorizadas en los siglos pasados, ella ofrece sin embargo al fotógrafo algunos motivos, algunas organizaciones estructurales y variedades de texturas comparables a lo que se podía entonces apreciar. El entremezclado de la construcción con la vegetación, en el cual Georg Simmel, en su breve reflexión sobre el encanto de las ruinas, veía la manifestación de un verdadero combate entre natura y cultura superándose para alcanzar un frágil equilibrio, era y sigue siendo uno de los mas poderosos resortes del proceso de estetización de las ruinas. No es el único: la irregularidad, las disimetrías accidentales, las desproporciones, el deterioro que hace las formas más borrosas, todos estos rasgos objetivos pueden ser diversamente tratados por los fotógrafos y la carga semántica de las imágenes que producen se modulan correlativamente.

Yves Marchand y Romain Meffre, "Industry" (2007-2014): el gran espectáculo de las ruinas

El dúo de fotógrafos formado por Yves Marchand y Romain Meffre que, tras un trabajo sobre la ciudad de Detroit¹¹, se especializó en la fotografía de ruinas, utiliza un gran número de modalidades formales con el fin de crear unas imágenes espectaculares. En la serie *Industry*, que reúne fotografías tomadas entre 2007 y 2014 en varios países (Estados Unidos, Argentina, Alemania, Bélgica, Polonia, Rumania, Hungría, Ucrania) los dos artistas permanecen fieles a su protocolo habitual: utilizan una cámara gran formato de 4x5 pulgadas, privilegian las vistas frontales y las reparticiones estrictamente simétricas de los motivos o de las masas, escogen altas profundidades de campo. Los negativos son poco contrastados para obtener una gran variedad de detalles, las texturas granuladas atrapan la luz, la materialidad de los objetos erosiona-

¹¹ Yves Marchand & Romain Meffre, *Détroit, vestige du rêve américain*, Göttingen, Steidl, 2010.

dos y las variaciones tonales se resaltan con precisión: no se pierde nada del deterioro de los materiales o de las estructuras (Fig. 4).

Meffre y Marchand siempre producen imágenes de grandes dimensiones, muy saturadas y de coloración densa; se complacen en mostrar instalaciones o edificios gigantescos que ocupan todo el marco, multiplicando con énfasis los contrastes entre magnificencia y ruina, grandeza y colapso. Esta retórica basada en unos efectos escenográficos resulta muy eficaz y el espectador se siente literalmente atrapado, quedando sorprendido frente a la amplitud del desastre.



Fig. 4. *Yves Marchand & Roland Meffre*, Boiler room, Rosario, Argentina, *serie Industry*, 2014, 150 x 190 cm, *impresión ultracroma*.

La disparidad entre el grado avanzado de deterioro y la grandeza de los edificios refuerza el sentimiento de catástrofe. Sin duda, la fascinación un poco mórbida que despiertan estas imágenes entra en resonancia con el catastrofismo y la colapsología cultivados hoy por varios autores o profetas del fin del mundo. Sacrificando a esta propensión, los fotógrafos corren el riesgo de ocultar la dimensión política de las realidades que muestran y de impedir la reflexión sobre la quiebra de un modelo de desarrollo económico. Cautivado por el carácter de la gran opera de las ruinas, el espectador es incapaz de remontar a la causa de un proceso cuyo resultado solo contempla consideración. El espectáculo de las ruinas basta por sí solo, ocupando toda la atención.

Joel Sternfeld, "Walking the high line" (2000-2001): el paisaje palimpsesto

Las fotografías de la *High Line* en Nueva York realizadas por Joel Sternfeld obedecen a una estética y a unas intenciones bien diferentes. Ellas documentan una acción de identificación topográfica efectuada durante más de un año por el artista. Esta línea ferroviaria abandonada, situada originalmente construida para transportar las mercancías hacia las fábricas y los depósitos en una zona cercana al río Hudson, dejó de ser utilizada en 1980.

Los habitantes del barrio, opuestos a su demolición, se organizaron con el fin obtener su remodelación como un lugar de caminata. Solicitaron al artista, ya reconocido por sus fotos de paisajes, para que hiciera un conjunto de imágenes de la zona. Entre abril de 2000 y julio de 2001, Joel Sternfeld efectúa unas tomas fotográficas con una cámara de gran formato al ritmo de las estaciones. Este protocolo resalta los ciclos naturales correspondientes y la vida vegetal que se ha desarrollado libremente a lo largo de las vías (Fig. 5). El tratamiento de los colores es sutil: las tonalidades doradas de la hierba al final del verano, las variaciones cromáticas de las flores frágiles de la primavera dialogan con el color de los carriles oxidados. La luz otoñal, con dulzura y fluidez, circula entre las formas irregulares de la vegetación e ilumina las fachadas rectilíneas de ladrillo de los edificios situados por debajo. Estas imágenes cultivan el poder sugestivo de lo inacabado, pero, a diferencia de los paisajes de ruinas de la tradición pictórica, rechazan la anécdota ya que carecen de toda presencia humana. A través del estado transitorio de la materia y del crecimiento de la vegetación, solo es perceptible el paso del tiempo que deshace las prosperidades transitorias y revierte las utopías del progreso. La desafección permite a la naturaleza "retomar sus derechos": el abandono se convierte en una alegoría de un paisaje en evolución.

Algunas fotos de Joel Sternfeld fueron publicadas en el *New Yorker*, otras expuestas en unas galerías de arte. En 2001, se editó un libro titulado *Walking the High Line*¹². En 2004, Michael Bloomberg, entonces alcalde de la ciudad, dio su aprobación para la financiación de la remodelación. Indiscutiblemente, el trabajo del artista jugó un papel importante en la defensa del sitio en la medida en que contribuyó a su *artialización*. De hecho, el proyecto seleccionado, propuesto por James Corner Field Operations y Diller Scofidio + Renfro, tenía como objetivo conservar el aspecto abandonado, en concordancia con las fotos de Joel Sternfeld, no solo por razones estéticas, sino también ecológicas. Un espacio definido como

¹² Joel Sternfeld, *Walking the High Line*, Göttingen, Steidl, 2001.

“tiers-paysage”, en el sentido de Gilles Clément, fue así delimitado, creando una reserva para la biodiversidad.

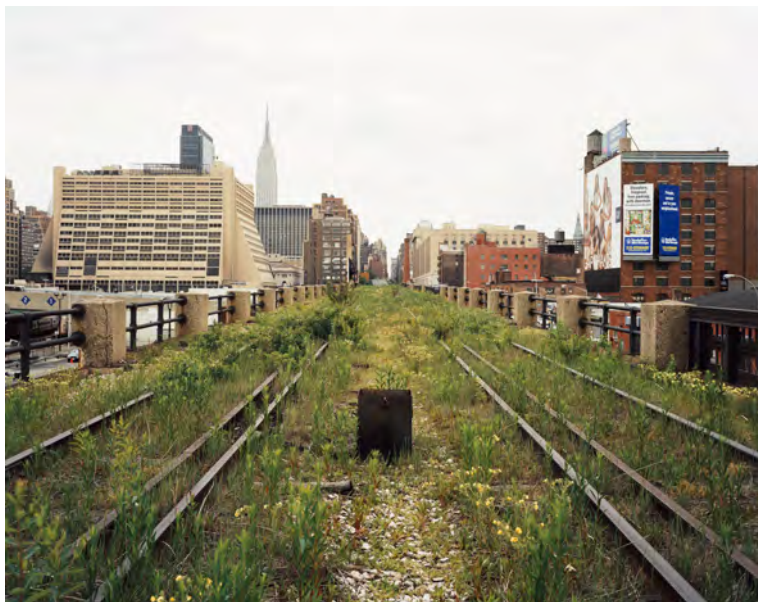


Fig. 5. Joel Sternfeld, *Walking the Hight Line*, Steidl Verlag, 2001.

Al ritmo de su caminar, el paseante efectúa un viaje en el espacio al mismo tiempo que un viaje en el tiempo, puesto que el acondicionamiento del sitio dejó intactas la estructura general y la disposición de los carriles y también respetó el desorden de la vegetación¹³. Así, el paisaje resulta un palimpsesto de los estados sucesivos del sitio que aparece dotado de una memoria constitutiva de su identidad.

Una parte de la fascinación actual por los sitios abandonados puede interpretarse como el síntoma de temores de una generación que debe afrontar la desaparición de un mundo, presenciando la construcción de otro, de características todavía imprecisas. En los lugares desafectados, vendrían a inscribirse las angustias y el vértigo sentidos frente a las rápidas mutaciones en el mundo del trabajo y en los universos tecnológicos, frente al crecimiento desmesurado de las ciudades y a la degradación del medio ambiente. Mientras se propaga un pensamiento declinante se difunde un imaginario de la catástrofe.

13 Sobre el camino pedestre como experiencia vivida del espacio, « acto perceptivo y creativo », véase Francesco Careri, *Walkscapes. La marche comme pratique esthétique*, Paris, Jacqueline Chambon, 2013, p. 56 sq.

Numerosos son los artistas fotógrafos que participan en la definición de semejante imaginario. Pero, muy distintas se revelan sus posiciones, que van desde la neutralidad documental hasta el barroquismo y desde el minimalismo formal hasta la saturación exuberante, como lo muestran los ejemplos expuestos. Mientras algunos juegan con los efectos espectaculares de los edificios derrumbados, en la tradición de Piranese, otros tratan de presentar de la manera mas alejada posible el estado de las cosas y mientras algunos abren un espacio crítico favorable a una toma de conciencia y a unos cuestionamientos, otros destacan la poética propia de los lugares industriales en ruinas o de los espacios “intermediarios” que son los descampados, espacios propicios a las actividades experimentales, todavía sin identificar o catalogar. En esta última perspectiva, el gusto actual por las ruinas y otros lugares abandonados aparece alejado de la simple manifestación de una tendencia negativa hacia la decadencia; sería más bien la prueba de una aspiración a otros mundos posibles.

LUCES Y SOMBRAS DE LA GRAN VÍA MADRILEÑA. TESTIMONIOS LITERARIOS Y DOCUMENTALES DE UN PAISAJE CAMALEÓNICO Y SEDUCTOR

Dolores Brandis e Isabel del Río
Universidad Complutense de Madrid

La Gran Vía ha sido muy estudiada y fotografiada. Su historia se conoce y su imagen también. Su singularidad e importancia en la ciudad lo facilitan. Se trata de una calle camaleónica y seductora, con capacidad de adaptarse al devenir de los tiempos, incluso los más adversos, sin perder la aureola que desde su inicio la consagra como la calle más reconocida de Madrid.

La calle se abre a principios del siglo XX con el fin de crear el espacio representativo del poder económico y comercial de la incipiente metrópoli y pronto se consolida como el enclave más moderno de la ciudad. A ello contribuye tanto su escala, 1300 metros de longitud y anchura de 35, impuesta groseramente sobre la trama de calles irregulares y estrechas del centro histórico, y un marco edificado potente, único en su tiempo en calidad de materiales, rompedor en altura y cosmopolita en formas. A esta singularidad morfológica se suma el papel asignado de centro comercial y escaparate de la ciudad.

Pero la Gran Vía es también un paisaje urbano que acumula múltiples testimonios culturales de forma continuada desde que en 1886 se instala en el imaginario colectivo hasta la actualidad. Y esta dimensión es menos conocida. Salvo por intereses puntuales de investigadores para confirmar hechos, esta vertiente no ha sido explorada de forma metódica a lo largo de la vida de la calle.

El paisaje de la Gran Vía que presentamos aquí es el construido por los testimonios de aquellos que se introducen en la calle, la interiorizan y valoran, y en sus juicios se reconocen luces y sombras que interesa desvelar. Este cúmulo de impresiones proviene de toda una sinfonía de autores: arquitectos, hombres de letras, periodistas, fotógrafos y artistas. Y con el fin de cotejar las significaciones dadas se recurrirá en lo necesario a la identidad objetiva de la calle, materializada en sus formas y atributos, que proporcionan los investigadores¹.

¹ Evitamos en lo posible incluir en el texto la autoría de estudios sobradamente acreditados y conocidos. Aparecen en la bibliografía final como obras de referencia.

El estudio se aborda en sentido temporal, pues importa reflejar en su justa medida el alcance de las diferentes valoraciones expresadas en paralelo a lo largo de un proceso en nada lineal sino plagado de ritmos. Iniciamos el recorrido cuando la Gran Vía impacta en el imaginario colectivo, un cuarto de siglo antes del inicio de las obras en 1910. A continuación se abre un largo periodo representado por la construcción de la vía y su consolidación como paisaje moderno y singular de prestigio que se prolonga hasta los años ochenta del siglo pasado, solo interrumpido por el colapso de la guerra civil española. A partir de entonces, la calle soportará años de deterioro físico, social y ambiental hasta bien entrado el siglo XXI. Actualmente, en el intento de recuperar el predicamento perdido, la Gran Vía se adentra en una nueva etapa incorporando medidas de mejora ambiental y reformando edificios que orienta a una demanda social de alto poder adquisitivo.

Imaginando la Gran Vía (1886-1910)

El 2 de julio de 1886 se estrena en el teatro Felipe de Madrid la revista cómico-lírica, fantástica-callejera *La Gran Vía*². Tal fue su éxito y fama que alcanzó las mil representaciones consecutivas, se tradujo a varios idiomas y recorrió escenarios extranjeros. La obra es una crítica del pueblo llano protagonizado por las viejas calles, convertidas en personajes teatrales, que recitan sus características simbólicas y declaman su desacuerdo con la futura Gran Vía. Su proyección popular fue grande y muchos fragmentos de la zarzuela, como el que sigue, se tataraban en el Madrid de entonces:

“Somos las calles, somos las plazas y callejones de Madrid, que por un recurso mágico nos podamos hoy congregarse aquí. Es el motivo que nos reúne perturbador de un modo tal que solamente él causará un trastorno tan fenomenal”

Y es que llueve sobre mojado. El Ayuntamiento desde 1862 pretende abrir una nueva calle en el corazón de la ciudad y aunque la idea no prospera se producen algunas expropiaciones. Será en 1886 cuando el arquitecto Carlos Velasco proyecte una vía de mayor trazado que atraviesa el centro urbano de este a oeste, desde Alcalá a San Marcial. El folleto explicativo del proyecto seduce a los autores de la obra musical y ese mismo año la estrenan. La reforma tampoco ve la luz, pero el empeño municipal ya ha calado entre los madrileños y mantiene alerta al vecindario.

Aprovechando el éxito de la zarzuela *La Gran Vía* se representan otras del mismo género que prolongan el sentir popular y satirizan la viabilidad de la calle: *La*

² Se trata del género musical escénico propiamente español conocido como “zarzuela”. El libreto es de Felipe Pérez y González y la música de Federico Chueca y Joaquín Valverde.

*Menegilda, criada de servicio en La Gran Vía; La fiesta de La Gran Vía; Efectos de La Gran Vía; A ver si va a poder ser*³ (Figura 1). En esta última, estrenada en 1910, los protagonistas son los vecinos afectados por las expropiaciones y futuros derribos:

“¿Qué necesidad tenía Madrid de calles anchas? (...) ¡Madrileños damnificados: vivan las calles oscuras y poco perfumadas y mal alumbradas y peor empedradas! ¡Viva la estrechez y la lóbreguez y la hediondez! (...) Os juro que la Gran Vía va a ser un encanto... un sueño. Algo que no comprendéis, algo que ni imagináis; cuando entera la veáis asombrados quedaréis. Mucha paz, mucho trabajo, siempre bulliciosa y viva, con sol para los de arriba y amor para los de abajo. La bandera por igualdad, el amor por ley suprema y en cada puerta este lema: patriotismo y caridad”

De igual modo, viñetas con intención humorística ilustran la prensa de estos años⁴ (Figura 2). No fue éste el caso de la publicación semanal de género festivo *La Gran Vía*, que aprovecha el tirón del nombre pero sin demostrar ningún interés por la futura calle⁵.



Figura 1. Zarzuelas ambientadas en la Gran Vía.

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-bibliotecal/bibliotecal/musica>; <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/1884-menegilda-criada-servicio-gran-via-ilustraciones-r-miro-folguera-1887-x83885748>; <https://archive.org/details/lafiestadelagran453niet/page/n4>; <http://www.cervantesvirtual.com/>

3 De 1887 son: *La Menegilda, criada de la Gran Vía*, de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde; *La fiesta de la Gran Vía*, de Mariano Pina Domínguez y música de Nieto; *Efectos de La Gran Vía*, de Rafael M. Liern y música de Isidoro Hernández. En 1910 se estrena *A ver si va a poder ser* de Ernesto Polo, Javier de Burgos y Luís Linares Becerra, con música de Candela y Goncerlián.

4 Los textos de las viñetas son los que siguen: “Caballero de Gracia me llaman y efectivamente soy así, pues sabido es que a mí me conservan mientras se derriba medio Madrid”; “¡Eh, señor mío, esos no son modos! ¿Quién se iba a figurar? Cuando hay prisa se avisa con medio siglo de anticipación y no con solo treinta años, como ustedes han hecho”; “Le voy a poner a usted un pisito en sitio céntrico. Tendrán ustedes que pagarlo entre los dos. Con eso de la Gran Vía han subido mucho los alquileres”. 5 Revista de corta duración publicada entre 1893 y 1895. Fundada por el dramaturgo, poeta, periodista festivo y humorista Felipe Pérez y González.



Figura 2. Viñetas humorísticas sobre la Gran Vía. El Heraldo de Madrid, 6-4-1910; El Liberal, 4-4-1910; Madrid Cómico, 16-3-1910.

Tampoco faltaron en la prensa y revistas artículos a favor y en contra del proyecto. Los escritos periodísticos abundan en las previsibles consecuencias de la reforma para los madrileños:

“Así el comienzo de las obras de la Gran Vía no es, a ojos del pueblo de Madrid, el principio de una reforma urbana, sino el de un renacimiento moral (...) durante algunos años, al menos habrá trabajo en Madrid, se moverá dinero y quedará conjurada o mitigada la crisis económica que aflige ya casi crónicamente al proletariado madrileño (...). Pan para el obrero y esperanza para todos: eso nos trae las obras de la Gran Vía”⁶.

“Cada vez que los periódicos hablan de sus trabajos en pro de la Gran Vía, dos clases de madrileños se estremecen de júbilo o de miedo. Una de ellas, poco numerosa, es la de los caseros. La otra, que comprende al 98 por 100 de los que viven en Madrid, es la de los

⁶ “La inauguración de las obras”, *El Heraldo de Madrid*, 4-4-1910.

inquilinos. La primera se alegra de que se hable de la Gran Vía, porque así encuentran pretexto para subir los alquileres. La segunda tiembla por lo mismo precisamente (...) Es espantoso, señor Conde de Peñalver, lo que está ocurriendo. Pisos que hace tres o cuatro años pagaban diez o doce duros, pagan hoy diez y ocho o veinte. Y de gran parte de subidas tan inmoderadas, tienen la culpa los anuncios de Gran Vía, que usted lanza a la circulación periodística con tan aterradora frecuencia (...) Piense en que, si comienzan los derribos, muchos miles de familias no tendrán donde meterse”.

Por el contrario, los arquitectos e ingenieros que publican en revistas especializadas ven la remodelación bajo otros presupuestos y la consideran útil y necesaria:

“La aglomeración de habitantes, la estrechez de las calles, la falta de higiene y salubridad en las casas, construidas casi todas por los procedimientos antiguos, la misma clase de gente que habita en sus cuartos pequeños é insanos, y la dificultad de circulación para peatones y carruajes en todo el espacio que ha de convertirse en esta Gran Vía, hacen imprescindible el saneamiento de esa zona y el abrir una arteria por donde afluyan hacia el centro, en las horas de mayor movimiento, los habitantes de los barrios de Pozas y Arguelles, sin necesidad de pasar por la Puerta del Sol, punto intransitable hoy”⁸.

Y es manifiesto que los técnicos toman partido por los interesados en el negocio inmobiliario y culpan al Ayuntamiento de los obstáculos y demoras que encuentran:

“Sepan que ni es de extrañar que dicha subasta haya quedado desierta por falta de postor (...) sino a que la ejecución de las obras de la Gran Vía es un mal negocio industrial tal como está planteado, y aunque claro está que en esta conclusión influye algo las pocas garantías de cobro que en el pliego de condiciones se dan”⁹.

“El 17 del corriente mes terminó la prórroga concedida por el Ministerio de la Gobernación a la casa Hughes y Stirling Williams de Londres Liverpool, adjudicataria de las obras de la Gran Vía, para hacer el depósito de 2.500.000 pesetas, sin que tal cantidad a que ascendía la fianza definitiva, se haya entregado por la citada casa. No hay ya duda que el negocio ha fracasado por completo, y cuantos habían fundado esperanzas de que tan importantísima mejora se realizara en plazo breve, pueden ya darse por convencidos de que acertaron en sus juicios los pesimistas que aseguraron antes, en y después de las tres subastas celebradas (...) no llegarían a feliz término, dada la manera que nuestro Ayuntamiento había tenido de plantear el negocio. La famosa casa Hughes ha desempeñado un papel que no fallará quien califique de ridículo, pero el Municipio de la villa y corte no ha salido más airosamente del malogrado asunto de la Gran Vía que la sociedad adjudicataria”¹⁰.

7 “Una reforma molesta”, *La Correspondencia de España*, 9-9-1909. El texto va dirigido al alcalde.

8 Luís Sainz de los Terreros: “Sobre el proyecto de la Gran Vía de Madrid”, *La Construcción Moderna*, 15-1-1903. Es la revista de arquitectura e ingeniería más importante y la principal plataforma de opinión de sus profesionales, fundada por Sainz de los Terreros y Eduardo Gallego.

9 José García Benítez: “La Gran Vía como negocio industrial”, *La Construcción Moderna*, abril de 1905.

10 Eduardo Gallego: “El fracaso de la Gran Vía”, *La Construcción Moderna*, 31-1-1906.

Los juicios a favor de la nueva calle son simpatizantes con el interés que mueve a los poderes públicos y a la burguesía capitalista europea de las últimas décadas del siglo XIX en realizar reformas en el interior de las ciudades. Tienen como referente la transformación a gran escala del centro de París, promovida por Haussmann entre 1850 y 1870, y el influjo cultural de esta ciudad juega un papel crucial en la difusión de sus logros urbanos. Los expeditivos métodos aplicados y los propósitos políticos, militares y económicos a los que sirve son la admiración de los políticos y la élite social europea. Y Madrid se apunta a la corriente, aunque su reforma sea menor y se limite a una modificación parcial de la trama existente.

En las razones esgrimidas para acometer la Gran Vía madrileña se reconoce una retórica burocrática, en correspondencia con las ideas higienistas que imperan en Europa, tendente a vender la imagen del interior de la ciudad como espacio decadente, de calles estrechas, oscuras y malsanas que urge sanear. También se insiste en la necesidad de descongestionar la circulación por el centro y comunicar con facilidad las principales estaciones de tren, Atocha y el Norte, y conectar los barrios emergentes de residencia burguesa del Ensanche con el interior de la ciudad. Quedan menos explícitos otros motivos que, no obstante, se adivinan en los documentos: su importancia estratégica para el control de motines callejeros al enlazar el Ministerio de la Guerra en Alcalá con los cuarteles de la Montaña y de San Gil en el otro extremo de la calle, o paliar la emergente cuestión social con trabajo para los jornaleros.

Pero la Gran Vía será si se abre la posibilidad de captar a la iniciativa capitalista atraída por las expectativas de inversión inmobiliaria en la nueva calle. Para ello se requería una consolidada alianza entre los propietarios y el poder administrativo que respondiera a los ideales políticos de hacer de Madrid una capital de las finanzas con alcance nacional y al interés de la burguesía de ampliar el centro de negocios y de representación privada.

Fue necesario reformar la Ley de Expropiación de 1879, que había dificultado los planes anteriores de apertura por ser muy gravosa para el Ayuntamiento. Y se amplían los procedimientos de la expropiación forzosa por utilidad pública con la Ley de Saneamiento y Reforma Interior de las Grandes Poblaciones de 1895, equiparando la legislación española a la francesa e italiana en esta materia. La ley incorpora para la calle el concepto de expropiación por bandas y no por líneas, esto es, expropia la superficie afectada por la vía pública y en sus laterales lo hace hasta un fondo de 30 metros, generando mayores

posibilidades de negocio al ampliarse el tamaño de los solares resultantes¹¹. Y en paralelo también se ven atendidas las reivindicaciones compensatorias de la asociación de propietarios afectados, al conseguir un aumento del precio de las fincas expropiadas.

En este sentido es capciosa la argumentación del alcalde Romanones en el preámbulo del proyecto de la nueva ley: *“esta clase de obras no puede hacerse sino al amparo de una legislación que se inspirara en un sentido de defensa de los intereses generales antes que de los particulares; (...) que viene a dar grandes facilidades para que los Ayuntamientos puedan realizar el ensanche de sus vías; (...) una legislación que, sin merma de los derechos de los propietarios, pone un límite a la codicia inmoderada de éstos, (...) no solamente para que hubiera mayores facilidades en su ejecución, sino para que también produjera menores sacrificios al pueblo de Madrid”*¹².

Asimismo, el Ayuntamiento será muy tolerante con la adjudicación de las obras. El pliego de condiciones de 1905, tras varias subastas fallidas, se modifica a petición del último licitador, el banquero francés Albert Silver, al que visitan en varias ocasiones el alcalde y el arquitecto municipal López Sallaberry para animarle a invertir en la reforma. Silver obtiene la concesión en 1909, un año antes de la inauguración de los trabajos en 1910.

Cuando se inician las obras, de acuerdo al proyecto de José López Sallaberry y Andrés Octavio Paz de 1904 (Figura 3), la superficie afectada alcanza los 141 510 metros cuadrados. Son medio centenar las calles afectadas y 346 edificios, a los que se suman los 30 solares ya adquiridos por el ayuntamiento en 1862. Pese a que se trataba de un caserío popular¹³ sus condiciones no eran las peores del casco antiguo, que se encontraban en los barrios del sur, especialmente en Lavapiés. Y así, la mayoría de las construcciones demolidas se calificaron de “buen estado” o “regular” y eran minoría las de “mal estado”, solo el 32%. Es evidente que las necesidades higienistas de las reformas interiores tuvieron una excepción en la Gran Vía y la argumentación del saneamiento fue el pretexto ideológico de la operación (Álvarez Mora, 1978).

11 En la aprobación de la Ley de 1895 coinciden en la alcaldía el conde de Romanones, Alberto Aguilera en el gobierno de la provincia y Cánovas del Castillo en la presidencia del consejo de ministros, todos políticos liberales.

12 La cita la incluye Ramón Gómez de la Serna en su libro de 1931 *Elucidario de Madrid*, Comunidad de Madrid, 1988, p. 242-243.

13 El 81% de las calles tenían menos de 9 metros de ancho y el 83% de los inmuebles soportaban una ocupación superior al 90% del solar. Casi la mitad de los edificios tenían menos de 200 metros cuadrados y predominaban los de cuatro plantas.



Figura 3. *Proyecto de reforma de 1904. www.memoriademadrid.es*

Sirvan de remate de esta etapa testimonios fotográficos del caserío a desaparecer (Figura 4) a las que da entrada un frívolo texto proclive a la reforma:

“El mes pasado se inauguraron por fin en Madrid los derribos para la apertura de la proyectada Gran Vía (...) Pero ya que no pueda haber razón alguna que aconseje la perpetuación de tales lugares, y forzosamente han de desaparecer en beneficio de la higiene, de la comodidad y de la estética, séanos lícito rendir un último tributo a las antiguallas que desaparecen, y consagrar a sus viejas tradiciones unas cuantas líneas, para que las leyendas no desaparezcan entre el polvo levantado por los materiales derruidos”¹⁴.



Figura 4. *Caserío desaparecido por la apertura de la Gran Vía.*
Por Esos Mundos, 1-5-1910.

¹⁴ José de la Corte: “Del Madrid que se va”, *Por Esos Mundos*, 1-5-1910. El fotógrafo es Eduardo Vilaseca.

Imparable Gran Vía (1910-1980)

Las obras se inauguran el 4 de abril de 1910 y se inicia un largo periodo en el que la Gran Vía se conforma y consolida como la calle más moderna y elegante de Madrid. La dinámica se frena durante la guerra civil española pero se retoma con rapidez y se sostiene hasta los años ochenta.

La calle moderna, alegre y confiada (1910-1936)

Son años muy prolíficos en testimonios sobre la Gran Vía en diversidad de autores y en los modos de presentarlos. A las declaraciones y juicios vertidos en los medios de comunicación y en obras de carácter literario, se añaden instantáneas fotográficas y recreaciones pictóricas de autores reconocidos.

Como bien señala Edward Baker los testimonios escritos de este periodo vienen a representar dos concepciones simultáneas y contrapuestas de la cultura, el casticismo y el cosmopolitismo, traducidos en opiniones en contra y a favor de la calle. En este sentido, la abundancia y riqueza expositiva de las observaciones nos invita a clasificarlas en base a las temáticas más recurrentes: el sentido de la reforma, la arquitectura, los usos incorporados y el público que la frecuenta.

El acto de inauguración de las obras, al que acude el rey Alfonso XIII y una gran multitud de madrileños, se difunde en prensa y revistas e incluso aparece una reseña en el diario *The Washington Post* del 22 de mayo titulada “*Alfonso building a city beautiful*”. Y el dibujo virtual del primer tramo de la futura calle, la Avenida del Conde de Peñalver, debió dejar perplejos a los madrileños dada su amplitud y monumentalidad (Figura 5).

Pero conforme avanzan los trabajos y se hace evidente la realidad de la calle y las consecuencias para los vecinos se alzan voces críticas en la prensa del momento:

“Ya habrán podido convencerse los que aún confiaban en que esta reforma iba a ser digna de la capital, por lo que había de contribuir a su embellecimiento, da que los señores que proyectaron la cosa y los que lo dieron su sanción, no han hecho nada de más provecho que ponernos en ridículo una vez más y dificultarnos la vida a los pacíficos y pacientes moradores de la villa del oso (...) Y dificultarnos la vida porque esa obra, gigantesca para Liliput, ha determinado la lamentable consecuencia de encarecer las viviendas en una proporción enorme, haciendo imposible vivir en cuartos decorosos a las familias que no disponen de rentas considerables”¹⁵.

15 Armando T. Gresca: “De lo vivo a lo pintado. El remedo de la Gran Vía”, *Nuevo Mundo*, 15-10-1915.

“En el plano de la ciudad vemos una calle nueva (...) Iremos allí a hacer alguna visita de cumplido, tal o cual compra. Pasearemos por ella con otro señor maduro, hablando gravemente de negocios... Trepidarán los automóviles; tintinearán los tranvías. En los escaparates todo será modernísimo, y en las esquinas no sobrevendrá nada que pueda convertirse para nosotros en acontecimiento romántico”¹⁶.



Figura 5. *Inauguración de la Gran Vía y perspectiva de la futura calle.*
Nuevo Mundo, 7-4-1910 y 24-2-1910.

Y hay hombres de letras que no dudan en sumarse a esta opinión. Lo hace José Gutiérrez Solana que, además de recrear el paisaje de los derribos y solares en su óleo “Los húngaros” (Figura 6), trasmite en el libro *Madrid callejero* su pesar por los expulsados y el espacio perdido:

“Las víctimas de todos estos lujos y adelantos han sido los antiguos vecinos de estas viejas calles, que han tenido que irse con los trastos a otra parte, a fuerza de sufrimientos y expoliaciones. Nosotros, los que vivimos alejados del centro, hemos sentido también por romanticismo y de rechazo la desesperación de los expulsados... Ahora que el primer trozo

16 E. Ramírez: “La calle nueva”, *La Esfera*, 25-8-1917.

*de la Gran Vía está ya terminado, sentimos todos, como un vago temor, la inutilidad de esta obra...*¹⁷.



Figura 6. “Los húngaros” de José Gutiérrez Solana.
www.fundacionbancosantander.com

Más condescendiente se muestra Pío Baroja cuando evoca el caserío desaparecido y la impronta de la Gran Vía en sus memorias, punto de vista que viene a coincidir con el sentir de los madrileños residentes en el extranjero, tal y como recoge Alejo Carpentier en sus *Crónicas*:

*“No sé cuál de estas calles tortuosas y siniestras del centro madrileño se hubiera llevado la palma en estrechez, en sordidez y en negrura (...) Lo que ha contribuido mucho a cambiar el espíritu de ciudad de Madrid ha sido la Gran Vía. La avenida grande se ha llevado algo de lo más vivo y de lo más pintoresco del pueblo, principalmente desde un punto de vista de costumbrismo y de hábitos”*¹⁸.

*“los madrileños son los peores propagandistas del mundo en lo que se refiere a su capital. Hábleseles de Madrid en París, en Londres o en Berlín. Siempre escucharéis los mismos comentarios: aquello es una aldea... Quitando la Gran Vía, la calle de Alcalá y el Retiro, no hay nada que ver allá”*¹⁹.

17 José Gutiérrez Solana: *Madrid callejero*, Madrid, Trieste, edición de 1984, p. 21. El libro, publicado en 1923, es una sucesión de escenas marcadas por el paisaje y el ambiente de las calles.

18 Pío Baroja: *Desde la última vuelta del camino VI*, p. 30-52. El texto forma parte de las memorias del autor que bajo el título *Reportajes* se edita en 1948. <https://www.ebookelo.com/ebook/46203/reportajes>

19 Alejo Carpentier: *Crónicas* (Santos, 1997, p. 161-162). El autor visitó Madrid en 1934 y la obra se publica en La Habana en 1976.

En los años veinte Madrid se empieza a comparar con Nueva York. Lo hace el profesor puertorriqueño José Balseiro (Figura 7) y el cronista Ramón Gómez de la Serna en su libro *Elucidario de Madrid*. Ambos textos, con intenciones y estilos diferentes, vienen a mostrar que el mismo interés mueve a las dos ciudades:

“De las grandes ciudades del orbe, pocas tan disimiles entre sí como New York y Madrid. Su diferencia, empero, no es externa. Lo es de espíritu, de carácter, de temperamento. Diferencia psicológica. Pues Madrid hoy, como New York desde hace mucho tiempo, construye edificios con aspiración de Infinito. Nueva York es la inquietud, el movimiento atropellado (...) ;tan desalados son los vientos de su codicia, tan encrespadas sus olas de dominio! Madrid es la calma, la indiferencia, el amor de vivir (...) Por eso New York existe pero Madrid vive”²⁰.

“La Gran Vía avanza destructiva, creando su solar (...) La Gran Vía conduce por otro tiempo y por otro mundo. Dentro del núcleo de una vieja población se ha hecho el milagro de abrir un camino hacia lo moderno (...) El ideal de la Gran Vía es un ideal devastador (...) los inventores de grandes vías son de una voracidad insubsanable (...) La Gran Vía avanza destructiva. En la Gran Vía se ven crecer los altos edificios como por encanto (...) He encontrado que nuestra Villa y Corte es lo que más se parece a Nueva York...”²¹.



Figura 7. José Balseiro. Nuevo Mundo, 1927

20 José Balseiro: “Contrastes de ciudades: Nueva York y Madrid”, *Nuevo Mundo*, nº 9, diciembre 1927. El autor fue profesor de varias universidades norteamericanas y permaneció en España de 1922 a 1928.

21 Ramón Gómez de la Serna: *Elucidario de Madrid*, op. cit. nota 12, p. 243-287.

Los testimonios recogidos reflejan una forma de reproducir ciudad donde la especulación inmobiliaria está presente. La empresa concesionaria, la Sociedad Financiera Inmobiliaria de Martín Albert Silver, encargada de las demoliciones, la urbanización y la edificación de los nuevos inmuebles, pronto alega problemas financieros y en 1914 pone en el mercado los solares de la calle. Esta oportunidad estimula a las fuerzas económicas y empresariales más vivas del país a entrar en el negocio inmobiliario, de forma que todos los solares del segundo tramo están vendidos ya a finales de 1920²², reportando las prácticas de compra-venta sustanciosas plusvalías que incrementarán los precios del suelo²³.

Como es de esperar, los profesionales no reprueban la arquitectura de los edificios, pues las nuevas formas cosmopolitas les abren un futuro prometedor. Sin embargo, son frecuentes las opiniones de otros espectadores que cuestionan el aspecto de la calle que imponen las construcciones. Las del periodista y escritor catalán Joseph Pla en *Madrid 1921* y las de su homónimo madrileño Corpus Barga recogidas en el diario *El Sol* denotan altas dotes de observación y gran agudeza en el lenguaje:

*“La apertura de la Gran Vía ha hecho grandes estragos en el tipismo madrileño. El primer tramo (...) está terminado. No es, precisamente, un prodigio. Es una enorme arquitectura arquitectónica, de estilo cataclísmico. El segundo, en curso de construcción (...) parece de un estilo más esquemático, más sobrio, más sencillo, con una tendencia al gusto americano. El tercero, (...), ya está empezado y como este tramo desciende sobre un plano inclinado, todos los indicios apuntan que en su camino las características americanas – más bien sudamericanas– serán aún más acentuadas”*²⁴.

*“Azorín dice que, en la corte, ya no se pasea, se camina (...) Pero si ya no es corriente el paseo a lo largo de las calles, se puede pasear ahora en Madrid a lo alto de las casas (...) Surge el Nuevo Madrid entre el Madrid Viejo. Hay el Madrid Alto de las terrazas y el Bajo Madrid de los tejados; el Madrid quijotesco, de las altas Empresas, y el Madrid san-chopanza y aldeano con sus campanarios, su tierra parda y amarillenta, y su cielo calmoso (...) Los cementos invasores han llegado al centro. Los ladrillos se defienden, paso a paso, mordiéndoles los pies a los grandes edificios de cemento”*²⁵.

22 *La Construcción Moderna*, 30-11-1920. La continuación de las obras de urbanización se adjudican en 1922 al empresario y naviero vasco Horacio Echevarrieta.

23 Sirvan de ejemplo los sobrepuestos obtenidos entre la primera y segunda compraventa de solares por personalidades ligadas al grupo financiero Urquijo. Francisco de Cubas, marqués de Urquijo, compra tres solares, uno en 1917 por 326 mil pts. que vende a los dos meses por 407 mil, otro el mismo año por 282 mil que vende un año después por 402 mil, y un tercero lo compra en 1920 por 574 mil y lo vende a los pocos días por 858 mil. Y también compran solares en 1916 Luis de Urquijo y Juan Manuel de Urquijo (Rueda, 1993). Similar proceder se observa con el solar de la Telefónica que compra Martín Albert Silver al Ayuntamiento en 1918 por 1 433 469 pts. y en 1925 la Sociedad Española de Grandes Almacenes Victoria lo vende por 3 260 140 a la Compañía Telefónica Nacional de España (Navascués, 1984).

24 Josep Pla: *Madrid 1921 un dietario*, Alianza, 1921, p. 139.

25 Corpus Barga: *Paseos por Madrid*, Madrid, Júcar, 1987, p. 35 y 54. La obra es una recopilación

Y la arquitectura de los edificios es descalificada por lo que tiene de moderna, ilegítima y fuera de lugar, opiniones que comparten José Gutiérrez Solana en *Madrid callejero* y el cronista Antonio Velasco Zazo en *El progreso de Madrid*:

*“A las antiguas calles ha sucedido esta nueva red, llena de edificios a la moderna, petulantes, todos muy blancos, estilo catalán, y en los que no se ve ni por asomo un poco de arte y personalidad”*²⁶.

*“En esta parte es donde se construyen las casas más altas y de estilo americano ¿por qué? A mi juicio, esas fachadas encajarían mejor en el extrarradio, en los bulevares, en las grandes plazas; pero no en el centro de la urbe, donde no cabe la perspectiva y donde el sistema de ventanas dificulta más y más el aire y el sol tan necesarios a las viviendas. Por eso la Gran Vía tiene un carácter extraño, que se ha dado en llamar moderno o europeo”*²⁷.

También autores extranjeros se suman a las opiniones partidarias de las expresiones clásicas, como escribe el hispanista francés Maurice Legendre en el periódico *El Imparcial* o el belga Raoul Mesot en su libro de viajes *Castille*:

*“La Gran Vía, para cuya construcción fue preciso antes proceder al derribo de pintorescos y antiguas casas, si bien esta desaparición no debe lamentarse. En cambio, produce desfavorable impresión el estilo arquitectónico del nuevo edificio construido por la Compañía Telefónica, siendo preferibles por resultar más artísticas, las construcciones de estilo español”*²⁸.

*“Aquí empieza la gran arteria del Madrid renovado, los tres tramos de la Gran Vía; grandes edificios enérgicamente poblados de florituras fin de siglo, alcanzan una media respetable de diez pisos (...) se eleva el rascacielos de la Compañía Telefónica, que es una feliz combinación arquitectónica de audacia moderna y superficies lisas, aunadas con las evocaciones decorativas del Renacimiento que alegran el dintel del pórtico y rematan la cúspide del edificio”*²⁹.

Será el edificio de la Telefónica, por su altura, el más duramente censurado. Lo manifiesta, incluso, el ingeniero Eduardo Gallego en la revista *La Construcción Moderna* y también el escritor Miguel de Unamuno en el diario *El Sol*:

“No se concibe cómo el Ayuntamiento de Madrid, saltando por las Ordenanzas municipales y por los preceptos higiénicos más elementales, ha permitido la construcción de inmueble de tan considerable altura, que priva de la benéfica influencia de los rayos solares a cuantos edificios le rodean y a los de enfrente, así como a una parte de la vía,

de artículos publicados en distintos periódicos. Los aquí recogidos proceden del diario *El Sol* de 1922 y 1926.

26 José Gutiérrez Solana: *Madrid callejero*, op. cit. nota 17, p. 20.

27 Texto citado por Ramos (2010) p. 171. Velasco era escritor, periodista y cronista de la Villa y escribe la obra en 1930.

28 Maurice Legendre: “Madrid, capital moderna”, *El Imparcial*, 27-10-1928.

29 Raoul Mesot: *Castille*, Bruselas, Nouvelle Société d’Editions, 1937 (Santos, 1997, p. 184-185).

*produciendo además deplorable efecto estético por su desproporción con todos los inmediatos aun teniendo éstos siete y ocho plantas*³⁰.

*“hoy se alza el babélico edificio de la Telefónica; ese rasca-cielos contra el cielo que menos rasquera tiene, que es el de Madrid.”*³¹.

Cerramos los juicios vertidos sobre la arquitectura de la Gran Vía con el elocuente y sonoro testimonio del poeta, novelista y escritor británico Laurie Lee en su obra *Díptico Español* que relata su estancia en España de 1934 a 1936:

*“Madrid me pareció al principio todo timbres de tranvías y cables, mármol falso y deterioro. Era, contando Londres, la segunda gran ciudad que yo veía, y entré en ella como en la boca de un león (...). La propia Gran Vía tenía un rugido de león, aunque inflado, como de un animal de circo: ancha, afectada y un poco sórdida, y con dos hileras de edificios como dientes rotos”*³².

El tiempo transcurrido, desde que en 1917 se levanta el primer edificio, permite que se plasmen a lo largo de la calle diferentes estilos arquitectónicos. La corriente tradicional y regionalista de los primeros años va siendo sustituida por otra más internacional y cosmopolita con la intención de parecerse a una gran ciudad europea o americana. Pero lo que realmente impacta e imprime carácter y singularidad a la calle es la altura de los edificios, y no es por casualidad.

La altura máxima de los edificios, fijada en principio en 25 metros, se eleva al poco tiempo por la presión de los agentes económicos interesados en aumentar la rentabilidad de las construcciones. Y en 1918 se dicta una ordenanza especial que permite elevar la altura hasta los 35 metros. Pero ocurre que el edificio de la Telefónica rompe la uniformidad del conjunto con sus casi 90 metros, pese a que el propio López Sallaberry se opone a la presión de la compañía que se apoya en el carácter monumental y artístico del edificio y su utilidad pública. Pero, además, la altura se incrementaba por la situación del edificio en el vértice asimétrico del trazado de la calle, convirtiéndolo en el punto de referencia visual más importante. Y esto se buscaba desde el principio, como reconoce su arquitecto Cárdenas en 1928: *“El emplazamiento del edificio requiere, por ser un punto de gran circulación, un carácter muy ciudadano, con el empaque señorial del que quiere y puede hacer ostentación de su riqueza y de su importancia”*³³.

30 Eduardo Gallego: “La construcción en España durante el año de 1927”, *La Construcción Moderna*, 15-1-1928.

31 Miguel de Unamuno: “Los delfines de Santa Brígida”, *El Sol*, 28-2-1932.

32 Laurie Lee: “Una mañana de verano de 1934”, *Díptico español*, (Miguel Sánchez-Ostiz: *Peatón de Madrid*. Madrid. Espasa Calpe, 2003, p. 117.

33 Francisco García Algarra: *De la Gran Vía al distrito C.*, 2011, p. 197. Apunta el autor que Cárdenas no se desvió ni un ápice del programa marcado por la propiedad, porque en un punto tan sensible no había lugar para la disputa con el gran patrón de ITT. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=tesisuned:GeoHis-Fjgarcia&dsID=Documento.pdf>.

No son menos interesantes los testimonios que aluden a los usos implantados en la calle y al público que la transita, y son muchos y variados. Las observaciones adquieren gran realismo al describir de forma llana las vivencias de sus autores, evitando emitir juicios, al menos explícitamente. Joseph Pla en *Madrid 1921* y uno de los personajes de la novela *La venus mecánica* de José Díaz Fernández se introducen en alguno de los edificios y comentan:

*“Este joven vive en la misma Gran Vía, en una pensión que tiene en la calle un letrero que dice: Pensión X... Espléndidos y espaciosos cuartos de baño. La escalera es imponente. Apenas he traspasado el umbral comprendo que es día de cocido, pues flotan en el piso las emanaciones producidas por la ebullición de la verdura de este plato (...) Ya en la calle me detengo delante del letrero de la pensión. Leo varias veces lo que dice: “Espléndidos y espaciosos cuartos de baño” Pregunto a mi condiscípulo: ¿Son hipotéticos o reales? En realidad –me contesta–, cuartos de baño no hay más que uno”*³⁴.

*“el ascensor dejó a Víctor en el quinto piso de la Gran Vía, donde estaba instalado su hotel, pequeño hotel hermafrodita, pues era mixto de hotel y pensión (...) Más tarde la pensión ascendió dos pisos y quedó convertida en hotel. La servidumbre fue aumentada con un mínimo elemento de la hostelería europea, un “botones” uniformado, y los clientes eran ya turistas, cocotas caras, bailarinas y empleados de la industria extranjera de la postguerra. Víctor vivía allí porque en el mismo edificio estaba la agencia periodística que él dirigía”*³⁵.

Pero los autores frecuentan principalmente los locales instalados a pie de calle. Gutiérrez Solana en *Madrid callejero* traslada al lenguaje la precisión descriptiva que reflejan sus pinturas:

*“Las tiendas son del mismo estilo pretencioso que las casas: gran derroche de luz... En otros se exhiben los automóviles lujosos, ideal de los nuevos ricos... Grandes escaparates con pianolas, gramófonos, música mecánica, alternando con fotografías y autógrafos de divos más o menos melencólicos; fondas, pensiones, manicuras y círculos y cafés exhibicionistas y, sobre todo, restaurantes, muy frecuentados por las tardes y en los que se baila con música de negro. Hay también bares americanos, en los que es necesario encaramarse como un mono sentado en un alto taburete para llegar al mostrador; han tenido poca aceptación; pero no deja de verse en ellos siempre algún idiota vestido de smoking fumando una pipa”*³⁶.

Ni al protagonista de la novela *Sentimental-Dancing* de Valentín Andrés Álvarez ni al viajero Raoul Mesot les pasan desapercibidos las músicas y bailes nuevos de los bares y restaurantes que jalonan la calle:

34 Josep Pla (1921): *Madrid 1921, un dietario*, op. cit. nota 24, p. 149 y 151.

35 José Díaz Fernández: *La venus mecánica*, Madrid, Renacimiento, 1929, p. 18.

36 José Gutiérrez Solana: *Madrid callejero*, op. cit. nota 17, p. 20 y 28.

“Hacia el año 1912 se produjo en los bailes de Madrid un cambio radical, operado por las danzas exóticas que entonces comenzaron a llegar. Vino primero el tango argentino y fue seguido poco después por el one-step, el fox-trot y el shimmy, nueva invasión de bárbaros que causaron profundos trastornos en un estado de cosas ya de largo tiempo establecido (...) Hasta entonces se bailaba en Madrid el pasodoble, polca, mazurca, habanera, vals y chotis (...) Y así después de esta revolución, comienza el periodo contemporáneo, el de los bailes modernos”³⁷.

“En Molinero, en la esquina de Alcalá con la Gran Vía, en el tibio anochecer, al compás de un tango chileno muy lento, el filipino de ojos oblicuos coge del talle a una blanca castellana y sobre el parque reluciente se esbozan pasos de baile cargados de orgullo y mesura. Gordas argentinas con vestidos de vivos colores parlotean sorbiendo horchata. Es la hora, no sin grandeza, de las Españas unánimes fundidas en el trato y la dulzura madrileña”³⁸.

Asimismo, el lujo de los establecimientos se constata en la prensa del momento y lo confirman los usuarios:

“El acontecimiento que con tanta impaciencia esperan las señoras se acerca. Dentro de breves días, desempeñando el importantísimo papel de los Grandes Almacenes Modernos, tan conocidos en el extranjero, Madrid-París le brindará la posibilidad de encontrar y adquirir a precios reducidos artículos de buen gusto, novedades (...) La comodidad de la entrada libre le permitirá volver cuantas veces desee, enterarse y mirar con la misma libertad que en los escaparates. Podrá Vd. con sus amigas reunirse en un soberbio salón de té, donde escuchará selecta música en un ambiente de elegancia y “comfort” de que tanto gusta el público madrileño”³⁹.

“Cuando tío Humberto quería regalar a tía Nieves un nuevo abanico por su santo iba a Aleixandre, en la Gran Vía, la calle más elegante de Madrid”⁴⁰.

Pero los testimonios también descubren una Gran Vía de contrastes brutales. Serán espectadores extranjeros los que aporten observaciones que otros no ven o no quieren ver. El reportero soviético Ilia Ehrenburg deja una rotunda y expresiva descripción cargada de claroscuros:

“¡Ya estamos en Madrid! Gran Vía. Rascacielos. Nueva York. Edificios comerciales de unos quince pisos cada uno. En los tejados, estatuas doradas, atletas desnudos, caballos encabritados. Letras eléctricas relampaguean en las fachadas. Unos tableros, intensamente iluminados, rezan: “Río de la Plata, 96”. “Altos Hornos, 87.” Debajo de los tableros pulula la fauna de Madrid. Todos los cojos, ciegos, mancos, paráliticos, esperpentos de España. (...) Centenares de vendedores de periódicos vocean los títulos, altamente poéticos, de su mercancía: La Libertad, El Sol (...) ¿Quién sabe cuántos analfabetos hay entre

37 Valentín Andrés Álvarez: *Sentimental-Dancing*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 306-307. La novela se publica en 1925.

38 Raoul Mesor: *Castille*, Bruselas, Nouvelle Société d'Éditions, 1937 (Santos, 1997, p. 185).

39 Borja Carballo et al.: *De aduar marroquí a metrópoli europea: Madrid entre dos siglos: 1860-1936*, 2009, p. 14. <https://www.academia.edu/3347953/>. El texto aparece en el diario *ABC* de 1923.

40 Nina Epton: *Madrid*, Londres, Cassel, 1964 (Santos, 1997, p. 333). El texto forma parte de los recuerdos de la autora a comienzos de los años treinta.

*estos vendedores? ¿Cuántos semianalfabetos entre este brillante público que desfila? Todos los hombres van muy bien vestidos. No hay quien lo niegue. ¡Qué pañuelos! ¡Qué zapatos! En ninguna parte he visto hombres tan acicalados (...) La terraza de un gran café en la Gran Vía de Madrid. La una de la madrugada. Han terminado los espectáculos. El público empieza a reunirse; es el público que se llama “distinguido”: comerciantes, abogados, periodistas, señoritos. Alrededor de las mesitas, revolotean los vendedores de periódicos, los limpiabotas, los mendigos. Solícitos buscan el sustento...”*⁴¹.

Y el público poco convencional no pasa desapercibido tampoco para los franceses Francis Carco y Eugene Dabit, impresión de este último en boca de un personaje de la novela *Peatón de Madrid* de Miguel Sánchez-Ostiz:

*“La noche siguiente, subiendo por la Gran Vía me encontré con gruesas damas de grandes ojos que se dedicaban inocentemente a los gozos del busconeo, mientras los serenos, con su linterna sorda sujeta a la cintura, sus porras y sus manos de llaves se amontonaban en los bares”*⁴².

*“Eugene Dabit, que aparece en Madrid en 1934 (...) se sienta en una de esas terrazas (...) y ve pasar a esa humanidad rumorosa, vocinglera, que al día de hoy ha cambiado algo, no sé muy bien el qué; posa su vista en los limpiabotas, en la gente que mira a un lado y a otro como buscando algo. Pasan caras derrengadas, brutales, atemorizadas, de fuinas, de listos. Se fija mucho Dabit en los mendigos, y en las mujeres, e intenta llevarlo todo a su cuaderno de bitácora”*⁴³.

Suman comentarios sobre los usuarios de la Gran Vía durante la II República el periodista Alfredo Amestoy y el protagonista de la novela *De corte a checa* de Agustín de Foxá:

*“Me faltan datos pero poseo el argumento de que la «despampanante» Gran Vía pudo constituir un insulto para la clase trabajadora y una provocación que echó más leña al fuego del descontento ciudadano, caldo de cultivo de la guerra civil. Tanto derroche no encajaba con el pudor y los miedos reverenciales del español humilde que, se dijo, no se atrevía a pisar la Gran Vía vestido en traje de faena o poco aseado y, cuando lo hacía, de Pascuas a Ramos, se vestía «de domingo»”*⁴⁴.

*“Al día siguiente se reunían todos en el cine de la Prensa. Acudían intelectuales y damas de izquierdas. Vibraba en el telón de plata la última cita de Buñuel. (...) En los descansos se hablaba de Freud, de Picasso, de los amigos de París. (...) Proyectaban después “Un chien Andalou”. El público se escalofriaba (...) Dieron, por último, un film ruso, tenebroso, de golfos harapientos y alcantarillas y conventos convertidos en talleres (...) En Gran Vía, en Alcalá, acampaba la horda (...) Los milicianos del café de Roma se vanagloriaban de sus proezas”*⁴⁵.

41 Ilia Ehrenburg: *España, república de trabajadores*, Madrid, Cenit, 1932, p. 9-10.

42 Francis Carco: *Printemps d’Espagne*, París, Albin Michel, 1929 (Santos, 1997, p. 124). El autor vino a España en 1928 y está considerado el mejor cronista de los bajos fondos parisinos.

43 Miguel Sánchez-Ostiz: *Peatón de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 2003, p. 39.

44 Alfredo Amestoy: “Tras las huellas de José Antonio en Madrid... sus pasos contados” (*Gaceta de la Fundación José Antonio Primo de Rivera*, 26-10-2015).

45 Agustín de Foxá: *Madrid, de corte a checa*, Madrid, Prensa Española, 1964, p. 136–250. Se trata de una novela de tintes autobiográficos publicada en 1938 en la que el protagonista es un joven falangista.

Durante esta etapa la Gran Vía se fotografía, y mucho. Sin embargo, la mayoría de las instantáneas son de encargo y no interesan aquí por estar vinculadas a empeños políticos y comerciales con el objetivo de divulgar la nueva vía o publicitar los edificios levantados y las actividades instaladas. Pero hay profesionales que captan imágenes de la calle sin intereses inducidos, como las de los fotógrafos Luis Ramón Marín y Diego González Ragel, o la que plasma el pintor paisajista Ernesto Gutiérrez Hernández⁴⁶ (Figura 8).

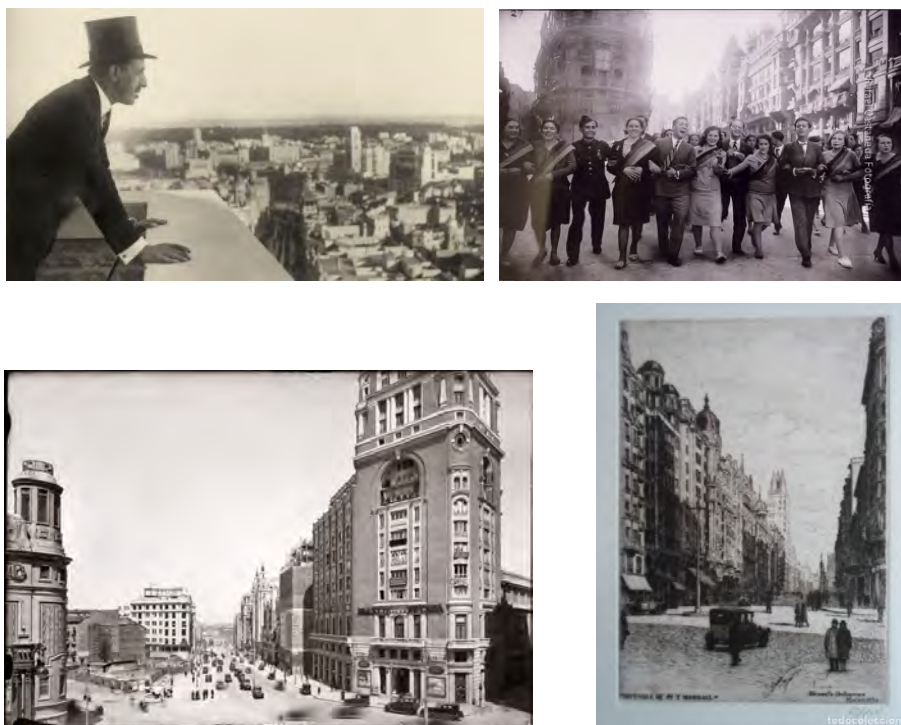


Figura 8. Marín: Alfonso XIII en La Telefónica y celebración de la República; Ragel: Plaza del Callao en 1930; Gutiérrez Hernández: Avenida de Pi y Margall en 1931. https://www.fundaciontelefonica.com/noticias/17_01_2014_esp_6370-1167/ y <https://periodismoglobal.com/2013/12/>; https://elpais.com/cultura/2010/03/20/album/1269039601_910215.html#foto_gal_10; <http://juanolallarodriguez.com/escuela-granadinal/gutierrezhernandez.htm>

⁴⁶ Luis Ramón Marín está considerado uno de los primeros reporteros gráficos españoles y Diego González Ragel, más conocido como “Ragel”, colabora en numerosas revistas y periódicos como *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, *ABC* y las fotos son producto de sus paseos por la ciudad. Ernesto Gutiérrez Hernández es un pintor paisajista andaluz muy reconocido.

Antes de la Guerra Civil el tercer tramo de la calle, la Avenida Eduardo Dato, está casi totalmente construido. En el conjunto de la Gran Vía se levantan 67 edificios y sus propietarios pertenecen a la élite económica y social del país, identificados como empresarios, industriales, financieros, sociedades y personalidades de la aristocracia⁴⁷. Salvo el caso de algunos bancos y sociedades, que se instalan en sus propios inmuebles, al resto les mueve el negocio inmobiliario y proyectan los edificios de acuerdo a la demanda de la época.

Las viviendas tienen poco predicamento por su alto precio y se imponen las actividades que exigen una localización central y de calidad. Los edificios llenan sus plantas altas de oficinas, despachos particulares, establecimientos de hospedaje y pocas viviendas, y dejan las bajas a los comercios y los espectáculos⁴⁸. El servicio de hospedaje ofrece una gran variedad de tamaños y categorías, entre hoteles y casas de huéspedes, que albergan a todo un elenco de clientes, desde turistas por recreo o negocio hasta profesionales modestos⁴⁹.

Por ello la Gran Vía apenas tiene vecinos. La población empadronada en 1930 sobrepasa escasamente las dos mil personas y es muy dispar. Los residentes de las viviendas de lujo, que no son muchas, pertenecen a la sociedad acomodada capaz de costearlas. Pero también hay cantidad de porteros, ordenanzas y conserjes de los edificios que no pagan nada por su domicilio. Luego está la población flotante de los hoteles y casas de huéspedes que también se empadrona en la calle⁵⁰.

Los establecimientos comerciales y los espectáculos instalados en los bajos de los inmuebles dan vida callejera a la Gran Vía y la convierten en la calle de moda, en la calle escaparate frecuentada por una sociedad ávida de novedades y deseosa de acceder a todo lo moderno en formas de ocio, entretenimiento y productos⁵¹.

47 Hemos rastreado el perfil profesional de los propietarios para el 85% de los edificios y el resultado es el siguiente: un 46% se identifican como empresarios, industriales o financieros, les siguen sociedades particulares (16%), personalidades de la aristocracia (14%) y compañías de seguros (12%). (Elaboración propia a partir de diversas fuentes documentales).

48 En el *Anuario General de España, tomo 1: Guía directorio de Madrid y su provincia, 1931* más de una cuarta parte de los registros en la Gran Vía se anuncian como oficinas, a muy poca distancia del comercio minorista (Elaboración propia).

49 La *Guía del Patronato Nacional de Turismo de España de 1931* contabiliza un total de 16 hoteles y 79 pensiones en la Gran Vía (Baker, 2009).

50 Entre las 2193 personas empadronadas en 1930 hay rentistas, directores de sedes bancarias e industriales, empresarios comerciales, profesionales acomodados (ingenieros, médicos, actores, periodistas, consejeros de estado, arquitectos, jueces y abogados, altos mandos militares, gerentes de compañías ferroviarias) junto a su servidumbre. No obstante, los que viven en casas de huéspedes y hoteles suman el 49% de los empadronados (Baker, 2009). De la población masculina residente en la calle el 36% son propietarios, rentistas y profesionales liberales, el 46% empleados de cuello blanco y comerciantes, y el resto son trabajadores manuales, artesanos y jornaleros (De Miguel Salanova, 2014).

51 El Padrón de 1930 contabiliza 114 establecimientos comerciales, de los que un tercio son tiendas orientadas a la moda (tejidos, calzados y similares), seguidas de cerca por los locales de hostelería (cafés, billares, bares, cervecerías, restaurantes, salones de té). También se instalan salas de venta y exposición

Y como elemento decisivo de atracción están los cinematógrafos con sus resplandecientes luces de neón.

A la escena callejera también se suma toda una población marginada que no son ni residentes ni usuarios, que viven en las callejuelas decrepitas a diestra y siniestra, o quizás más lejos, y que se adentran en la calle buscando las sobras para subsistir. La Gran Vía es así, la calle de todos pero de nadie.

La calle que resiste a la guerra (1936-1939)

Los testimonios de la calle durante la guerra son de enorme interés por la calidad intelectual de sus autores, escritores convertidos en corresponsales, y por alejarse de valoraciones estéticas o sentimentales. Les damos entrada con un fragmento del libro *Madrid-Moscú* de Carlos García-Alix:

“Nunca fue la ciudad tan cosmopolita, nunca se habían dado cita en Madrid todas la estrellas del firmamento intelectual de los años treinta. Ellos, los artistas e intelectuales, comprometidos con la causa antifascista, los nuevos “cruzados”, los compañeros de viaje, subían y bajaban por la Gran Vía desde el Florida hasta Chicote, deteniéndose a medio camino en el bar restaurante del hotel Gran Vía... Había que andar con cuidado: las calles se veían profundamente salpicadas de ladrillos rotos, cascotes, vidrios, fragmentos de metralla. También se veían por doquier sacos terreros, casas desventradas por los obuses...”⁵².

Mijaíl Koltsov y John Dos Passos se hospedan en dos hoteles de la Gran Vía, Capitol y Florida, y en sus crónicas dan la oportunidad de conocerlos, ahora por dentro, aunque estén dañados por los efectos del conflicto:

“Es un rascacielos de tipo americano, mecanizado, con muebles metálicos y toda clase de detalles, como el de las camas que saltan de la pared cuando se aprieta un botón. Tumbado en la cama, se puede abrir la puerta, apretando un botón, para que entre la camarera a servir el café. Pero las camareras no traen nada, no hay café; por las mañanas corremos a tomarlo en el Florida (...) Me he instalado en un salón semicircular, con grandes ventanales y largo balcón en la cúspide de la torre. Sin levantarse del diván se puede ver toda la Gran Vía, media ciudad e incluso las arrugas cenicientas de las elevaciones en torno”⁵³.

“Me despierto de repente con la garganta seca. Aún no es de día. Estoy acostado en una cama cómoda, en una habitación de hotel limpia y bien dispuesta, viendo el rectángulo color añil claro de la ventana. Me siento en la cama. De nuevo, el silbido agudo y crecientemente, el impacto estruendoso, el golpeteo de las tejas, el tintineo con el que caen los cristales

de automóviles, tiendas de gramófonos, discos, aparatos de radio e instrumentos musicales, joyerías-relojerías y electrodomésticos. Además existen cuatro grandes almacenes (De Miguel Salanova, 2014).

52 Carlos García-Alix: *Madrid-Moscú*, Madrid, Taric, 2003, p. 71. El libro es un viaje al pasado donde el autor da entrada magistralmente a los reporteros que vivieron la Gran Vía en guerra.

53 Mijaíl Koltsov: *Diario de la guerra de España*, París, Ruedo Ibérico, 1963, p. 118. El autor publica su diario en 1957.

*rotos y los fragmentos de granito. Debe de haber caído cerca porque el hotel ha temblado. Mi cuarto está en el séptimo u octavo piso. El hotel está en una colina*⁵⁴.

Todos frecuentan la Telefónica convertida en oficina de la prensa extranjera desde donde se envían los partes de guerra. Arturo Barea sube a lo más alto del edificio y compendia de forma magistral el paisaje que divisa y John Dos Passos, desde la calle y entre la gente, añade un perspicaz comentario:

*“Cuando nos inclinábamos sobre el parapeto para mirar a la Gran Vía la calle era un cañón profundo y estrecho, y desde su fondo profundo el vértigo tiraba de vosotros. Pero cuando mirabais recto, frente a vosotros, todo era paisaje y la guerra dentro de él se extendía delante de vuestros ojos como sobre el tablero de una mesa, como si pudierais alcanzarla y tocarla*⁵⁵.

*“Hoy, casi nadie pasa por la Gran Vía sin acelerar el paso un poco, ya que es la calle donde caen más proyectiles, pero nadie corre tanto como para no detenerse y echar una mirada al alto edificio de tipo neoyorquino de la Telefónica para ver si tiene nuevos agujeros de metralla. Resulta gracioso cómo el edificio menos español de Madrid, la torre barroca de la International Tel and Tel de Wall Street, el símbolo del poder colonizador del dólar, se ha convertido en la mente de los madrileños en el símbolo de la defensa de la ciudad*⁵⁶.

Pero también hay observaciones que reflejan aún más la dureza de la guerra. Las crónicas de Ernest Hemingway, John Dos Passos, Mijail Koltsov y Arturo Barea, o el comentario del protagonista de la novela *Largo Noviembre de Madrid* de Juan Eduardo Zúñiga son elocuentes:

*“A la una de la tarde cesó el bombardeo; por ello decidimos almorzar en el hotel Gran Vía (...) No se veía a nadie en las aceras de la Vía madrileña, que siempre fue un combinado de Broadway y de la Quinta Avenida. Había muchas víctimas, y nuestro automóvil era el único vehículo que se veía por allí*⁵⁷.

*“Los hoyos causados por las bombas y las señales de los fragmentos que vuelan y las granadas de metralla no han cambiado el aspecto general de la calle, (...) ni el hecho de que la gente vaya tan lamentablemente vestida (...) Es el carácter de cosa corriente de todo aquello lo que da esa sensación de pesadilla*⁵⁸.

*“Debajo de nuestras viviendas, en la planta baja, está el cinematógrafo Capitol, el mayor de Madrid, que pertenece a la Paramount. Su vestíbulo se ha destinado a refugio (...) unas quinientas personas permanecen sentadas o semitumbadas, soñolientas, sombríamente silenciosas. Casi todas son viejos y mujeres con niños medio desnudos a su alrededor*⁵⁹.

54 John Dos Passos: “*Habitación con baño en el hotel Florida*”, 1938. La cita es un fragmento de la crónica publicada en 1938 en la revista americana *Esquire*. https://cvc.cervantes.es/actcult/correspondencias/cronicas/passos_traduc.htm

55 Arturo Barea: *La Llama*, Madrid, Turner, 1997, p. 236. La obra forma parte de la trilogía *La forja de un rebelde* y se publica en 1946.

56 John Dos Passos: “*Habitación con baño en el hotel Florida*”, *op. cit.* nota 54.

57 Ernest Hemingway: *Enviado especial*. Barcelona, Planeta, 1977, p. 201. La cita es un fragmento de la crónica que el autor envía en 1937 a la agencia de noticias Nana titulada “Los chóferes de Madrid”.

58 John Dos Passos (Santos, 1997, p. 227). La cita es un fragmento de la crónica publicada en 1936 en la revista americana *Esquire*.

59 Mijail Koltsov: *Diario de la guerra de España*, *op. cit.* nota 53, p. 119.

*“Cuando las granadas caían en la Gran Vía (...) las gentes se refugiaban en los portales de la acera que consideraban más segura y contemplaban las explosiones a veinte metros de distancia. Había quienes venían de los barrios lejanos a ver de cerca como era un bombardeo, y marchaban contentos y orgullosos con trozos de metralla, todavía calientes, que conservaban como un recuerdo”*⁶⁰.

*“Propone ir a pie al hotel por la Gran Vía, un cañón soleado, tibio pero salpicado hacia unos minutos de explosiones de muerte, (...) y cada metro de tierra cubierto de adoquines o ladrillos era un lugar fatídico donde la muerte marcaba y alcanzaba con un trozo de plomo derretido, una bala perdida, un casco de obús, un fragmento de cristalera rota, un trozo de cornisa desprendida, una esquirla de hierro rebotada que atraviesa la piel y llega al hueso y allí se queda”*⁶¹.

Algunas impresiones en las *Crónicas* de Alejo Carpentier y de Manuel Chávez Nogales en su libro *La defensa de Madrid* se adornan con los ingeniosos golpes de humor de los madrileños ante los bombardeos:

*“En cualquier instante los obuses enemigos pueden penetrar en vuestra casa, llevarse vuestro balcón, abrirle un nuevo hueco a la torre de la Telefónica —llamada por los madrileños “el colador”— (...) En tales circunstancias, los madrileños han optado por la más heroica solución: viven como si nada ocurriera. Han abolido el luto”*⁶².

*“Los bombardeos aéreos continúan, pero ya el vecindario de Madrid se ha acostumbrado a ellos, los acepta como algo fatal e incluso se atreve a comentarlos con buen humor. Ordinariamente vienen a bombardear tres trimotores, grandes, panzudos y pintados de negro. Los madrileños ya los conocen y les han dado el remoquete de «Las tres viudas». Al avión que habitualmente bombardea Madrid al amanecer le llaman «El churrero» (...) Como los madrileños ven que apenas se va un avión viene otro, han deducido que se trata de dos aparatos que alternan en la terrible tarea y les ha bautizado con los nombres de «Otto» y «Fritz» (...) El bombardeo de Madrid se efectúa regularmente a las cinco de la tarde y los madrileños dicen resignadamente: « ¡Ya nos están dando el té!»*⁶³.

Los efectos de la guerra en la Gran Vía son fotografiados. Destacan las instantáneas de gran valor documental captadas por los reporteros gráficos Luis Ramón Marín y Juan Miguel Pando⁶⁴. Y la calle se utiliza como telón de fondo de los fotomontajes del artista alemán John Heartfield dedicadas al asedio de Madrid que titula *¡No pasarán! ¡Pasaremos! y Madrid! Madrid!*⁶⁵ (Figura 9).

60 Arturo Barea: *La Llama*, op. cit. nota 55, p. 238.

61 Juan Eduardo Zúñiga: *Largo noviembre de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 24-25. La obra es una novela inspirada en la guerra que publica en 1980.

62 Alejo Carpentier: *Crónicas*, op. cit. nota 19, p. 231.

63 Manuel Chaves Nogales: *La defensa de Madrid*, 1938. <https://freeditorial.com/es/books/la-defensa-de-madrid/related-books>. El libro recoge las crónicas del autor publicadas en la prensa mexicana.

64 Las fotografías de Marín estuvieron ocultas más de 60 años. Las de Pando se fueron publicando en el *ABC* del Madrid republicano y en los diarios *Ahora* y *La Voz*.

65 Heartfield dedicó en 1936 una obra al asedio a la ciudad de Madrid titulada *¡No pasarán! ¡Pasaremos! y Madrid! Madrid!*, publicada en la contraportada de un número especial sobre España en AIZ, revista artística alemana durante los años del nazismo. <https://www.goethe.de/ins/es/es/kul/sup/ilu/20692428.html>.

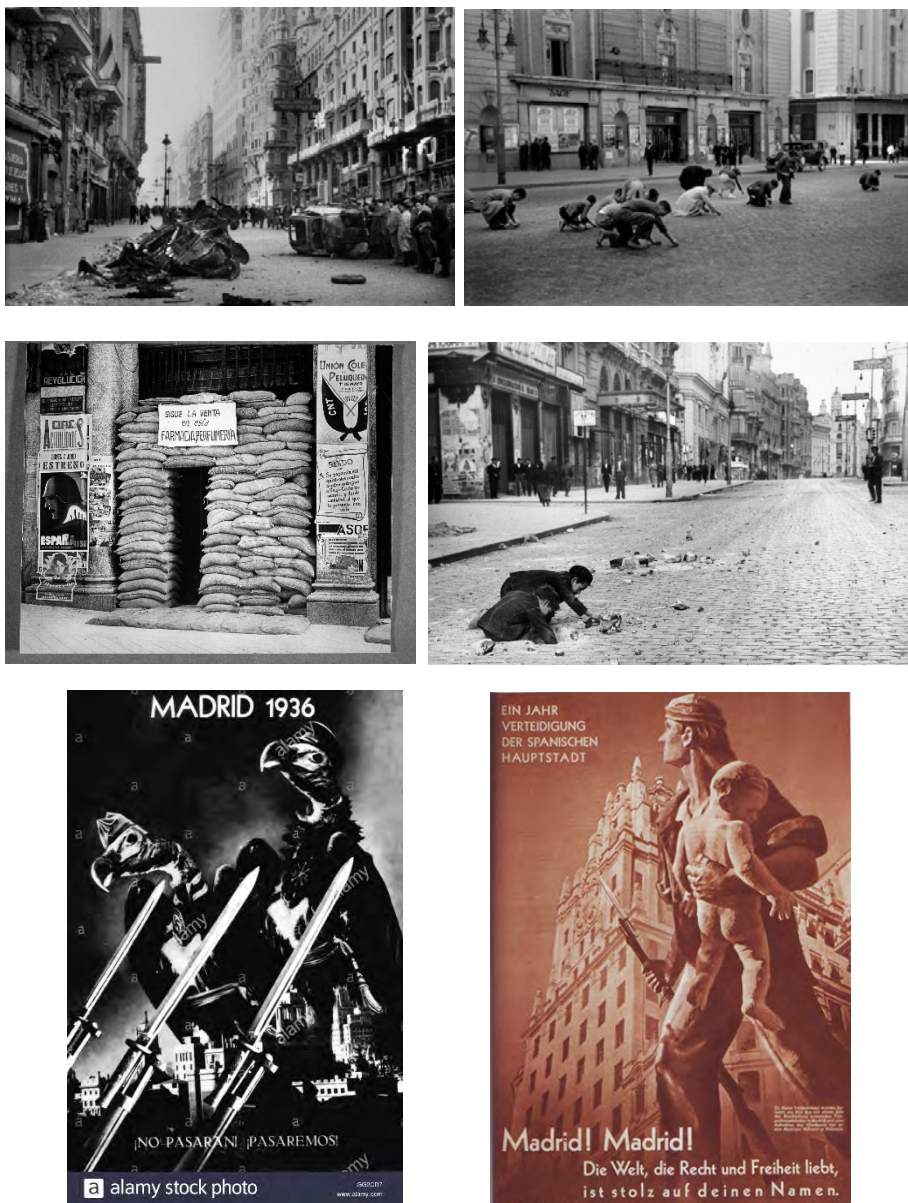


Figura 9. Marín: efectos de un bombardeo y niños recogiendo granos de trigo lanzados por un camión; Pando: sacos terreros protegiendo un local y niños recogiendo restos de metralla; Heartfield: fotomontajes.

<https://periodistas-es.com/grande-del-siglo-xx-luis-ramon-marin-18206>;

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/farmacia-perfumeria-gran> y <http://www.sbhac.net/Republica/Prensa/Fotografos/Nacionales/JuanPando/JuanPando.htm>; <https://studylib.es/doc/6517465/john-heartfield-aiz-vi>

Los testimonios no dejan de asombrar por su realismo. Al poco de comenzar la guerra la vida cotidiana en la ciudad continúa, pues los noticiarios reflejan aún lejana la contienda y los madrileños piensan que los fascistas no llegarán a tomar Madrid. Pero en los primeros días de noviembre de 1936 el ejército nacional comienza una frenética marcha hacia la capital. Faltaba poco para que la arteria principal de Madrid dejara de ser “la Broadway española” para convertirse en una tumba para muchos. Y llegan los ataques aéreos acompañados por las baterías de cañones situados en el Cerro Garabitas de la Casa de Campo. Los bombardeos más duros se producen entre noviembre de 1936 y enero de 1937. Para entonces, los comerciantes de la Gran Vía ya han comenzado a tapiar los escaparates de sus establecimientos como protección⁶⁶.

La calle recompuesta y luminosa (1940-1980)

Pasados los años de la Guerra Civil la calle retoma el pulso perdido, culmina su consolidación y vuelve a ser la calle prestigiosa de antaño. Lo constatan testimonios coetáneos de arquitectos, cronistas, viajeros, fotógrafos y pintores, y se añaden ahora escenas cinematográficas. Pero la calle también cobra vida en boca de testigos de aquel tiempo que hoy día la rememoran y en relatos novelados que la recrean. Y como antaño, la calle emite luces y sombras.

El marco edificado todavía sigue generando valoraciones negativas durante los primeros años, para ser más tolerantes conforme pasa el tiempo. Lo reprueban autores de diferente naturaleza y condición. Los arquitectos Ernesto Giménez Caballero en *Madrid nuestro* y Fernando Chueca en *El semblante de Madrid*, el viajero británico Pritchett en *The Spanish Temper*, o los cronistas Ramón Gómez de la Serna en *Nostalgia de Madrid* y José del Corral en *La Gran Vía de José Antonio*, le confieren atributos cargados de causticidad:

“Pero convengamos que el cemento es atroz. Huele a socialidad, a planes quinquenales, a novela bolchevique, a película yanqui, a mujer libre, a miseria organizada, a disolución de la familia, a funcionarios numerados (...) En Madrid, el reino del cemento es la Gran Vía (...) ¡Qué drama madrileño es la Gran Vía! ¡Cómo luchan en ella la piedra, el ladrillo y el aire y el suelo y la gracia de Madrid contra el hormigón armado, contra el asiaticismo mesopotámico y rascacielos de su arquitectura antiespañola, antitradicional y sin medida!”⁶⁷.

66 Miguel Ángel Majadas: “Una tumba para los madrileños”, 2010. https://www.elmundo.es/especiales/gran_via/historia/infierno.html

67 Ernesto Giménez Caballero: *Madrid nuestro*, Madrid, Edición de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1944, p. 176.

“Se terminó la Gran Vía, símbolo de un Madrid de pacotilla y de relumbrón que colma todas las ansias de una sociedad mediocre y rastacueril que todavía no ha sido asimilada por Madrid”. (...) “La sazón en que se comenzó la Gran Vía fue la más desgraciada que han padecido nuestra arquitectura y nuestra “edilicia (...) En el primer trozo quiso hacerse casticismo y patriotismo de altura. Llegamos así a tener una mezcla de Gran Vía y de Pueblo Español de la Exposición de Barcelona, contradiciendo lo más genuino del espíritu captante y asimilador de Madrid (...) En el segundo trozo pasamos del casticismo huero a un triste americanismo de segunda mano. El tercer trozo se desempeña ya por cauces de estulticia arquitectónica”⁶⁸.

“Los cambios exteriores de los últimos veinticuatro años han sido enormes. Se ha prolongado y completado esa extravagante calle sudamericana a la que siguen llamando la Gran Vía, aunque haya sido rebautizada con el nombre de Avenida de José Antonio”⁶⁹.

“Experimentados en pasar por la Gran Vía, ahora la vemos de otra manera que la vimos, y la encontramos más parecida a Madrid que nunca, subsanada y absorbida por Madrid (...) Comenzó enyesada, demasiado blanca, detonante de nueva, y así estuvo muchos años, sin querer cejar de su condición de grande de España, de Gran Vía rimbombante y neoyorquina; pero, al fin, la he encontrado pareja con todo el resto (...) Ya tiene el “fetio” —como dirían los portugueses— de la nueva calle Mayor de los nuevos tiempos, color de mediodía amarillento y color de ocaso eterno (...) Lo que tuvo de tarta de bodas (...) se ha convertido en un remate más del apetitoso churrigueresco castizo”⁷⁰.

“La Gran Vía Madrileña fue el gran triunfo de la escayola sobre los materiales nobles, la imposición de un gusto de nuevo rico plagado de apariencias de relumbrón sin importarle la realidad de sus lujos, el alarde orgulosamente desplegado de un rastracuerismo tan preponderante en la época de su elevación, y a cuya influencia temporal, también debemos reconocerlo, era imposible que pudiera sustraerse. Tiene, sí, aciertos aislados, pero tan escondidos entre los demás que no resulta fácil encontrarlos”⁷¹.

Será de nuevo la gente que recorre la Gran Vía y frecuenta los locales instalados a pie de calle un tema muy recurrente en los juicios vertidos. Y así, en los primeros años no pasa desapercibida la presencia de los vencedores de la guerra en las novelas *Madrid 1940* de Francisco Umbral o *Los Ingenuos* de Manuel Longares, y tampoco al escritor José Manuel Caballero Bonald en *Un Madrid literario*:

“Se diría que Franco, más que conquistar Toledo o Barcelona, quería conquistar la Gran Vía, que es ya la calle de los grandes desfiles, más que la Castellana, tan monárquica”⁷².

68 Fernando Chueca Goitia: *El semblante de Madrid*, Madrid, Revista de Occidente, 1951, p. 45 y 132.

69 V.S. Pritchett: *The Spanish Temper*, Londres, Hogart Press, 1954 (Santos, 1997, p. 297).

70 Ramón Gómez de la Serna: *Nostalgias de Madrid*, Madrid, Espasa Calpe, 1966, p 50-51. El libro se publica en 1956.

71 José del Corral: “La Gran Vía de José Antonio. Datos sobre su historia y construcciones”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo II, 1967, p. 377.

72 Francisco Umbral: *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista*, Madrid, Planeta, 1993, p. 33. La obra se publica en 1949.

“Los nuevos amos de Madrid—uniformados de curas, policías y militares con la anuencia de los banqueros— se proponían construir una ciudad cosmopolita sobre los cimientos que habían dejado de ella y centraban sus expectativas de lujo en la Gran Vía, bautizada ahora con el doble nombre del fundador de Falange Española”⁷³.

La Gran Vía venía a ser como una zona reservada ocasionalmente a los vencedores, un eje político-social que se trasladó años después al barrio de Salamanca. Ni siquiera los innumerables indigentes y mendigos que pululaban por la capital se atrevían a traspasar, a no ser en fugaces correrías, semejante frontera. Entre esos bares destacaba de modo ostensible Chicote, llamativa mezcla de coctelería, casa de citas, museo de bebidas, centro de contrabando de antibióticos y escenario de los “agasajos postineros” del engañoso chotis de Agustín Lara. Toda una síntesis alegórica de los profusos, antagónicos, desapacibles escarceos madrileños de los años cincuenta”⁷⁴.

Fernando Chueca hace una descripción ácida de los locales que jalonan la calle y del público que los visita, añadiéndose observaciones más afiladas en las novelas *Trilogía de Madrid* de Francisco Umbral y *La larga marcha* de Rafael Chirbes o en los recuerdos del periodista Eugenio Suárez:

“El primer trozo tiene comercio elegante, es algo así como nuestra Regent Street. En el segundo, en cambio, aparece el bazar barato y chillón, la tienda pretenciosa y falsa, el café sin carácter para pequeños hombres de negocios y profesores de instituto, hoteles y pensiones; en el tercero, que ahora se está cuajando, más hoteles y tiendas de modas para provincianos, y agencias de líneas aéreas. Sus tiendas y su ambiente con aires sudamericano. La Gran Vía es la tienda de los espectáculos y, de noche, de los cabarets. Sigue pululando por ella un público incierto y algo pestilente (...) aunque vestido con la uniforme gabardina o el smoking de músico de jazz”⁷⁵.

“Chicote, en la Gran Vía, era el pajar con espejos en que perdían su virginidad legendaria las mozas con inquietudes de todos los pajares de España”⁷⁶.

“En la Gran Vía florecía el puterío de lujo de El Abra y de Chicote (...) trajeados gordos con puro y rubias con la raíz del cabello negra, turistas sudamericanos, empresarios, comisarios de policía, tipos de la brigada político social, que tenían su despacho en la cercana Dirección General de Seguridad”⁷⁷.

“Pasapoga fue el estandarte del lujo, el banderín de celebraciones de los forasteros que venían a hacer negocios en el Ministerio de Comercio, a la sombra del estraperlo y de los haigas. Coloquialmente se le conocía como «Pasaypaga», vivero de hermosas hetairas,

73 Manuel Longares: *Los ingenuos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, p. 23.

74 José Manuel Caballero Bonald: *Un Madrid literario*, Barcelona, Lunwerg, 2009, p. 70.

75 Fernando Chueca Goitia: *El semblante de Madrid*, op. cit. nota 68, p. 135.

76 Francisco Umbral: *Trilogía de Madrid. Memorias*, Planeta, 1984, p. 144.

77 Citado por Eduardo Alaminos López: “La Gran Vía, collage urbano”, (Ayuntamiento de Madrid, p. 69).

*escultas de los triunfadores del import-export y de la construcción que iban conformando una adinerada clase media burguesa que dejó atrás, para siempre, a la alpargata*⁷⁸.

Y es ilustrativo que en 1942, “el año del hambre”, la censura franquista prohibiese el siguiente párrafo del diario *Arriba*, a propósito de la inauguración de la presuntuosa sala de fiestas Pasapoga:

*“Como complemento de tanta fastuosidad y riqueza, los más elegantísimos trajes de noche y las más valiosas joyas, lucidas por bellísimas damas, que con su presencia dieron realce a esta memorable inauguración que perdurará en los anales del Madrid aristocrático como fiesta de gran tono”*⁷⁹.

Pero la Gran Vía es más cosas y más gentes. Allí estaban los mejores comercios y restaurantes de la ciudad (Figura 10). Les visita el escritor Luis Antonio de Villena, la viajera inglesa Nina Epton disfruta de las vistas que se perciben desde el restaurante del edificio España y la revista *Cortijos y Rascacielos* ensalza el papel de los escaparates que hacen las delicias del público:

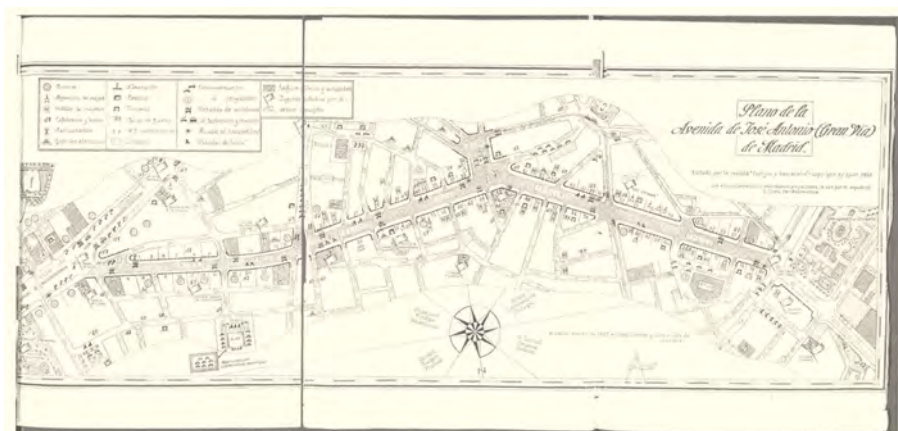


Figura 10. Localización de los establecimientos de la Gran Vía. Cortijos y Rascacielos, 1953.

Pero mis dos recuerdos favoritos de la Gran Vía de mi niñez y mi adolescencia era ir de compras con mamá o con la abuela a Aleixandre, excelente perfumería de lujo (...) En aquellos mostradores los botones —muchachillos de uniforme muy peripuesto— te aproximaban las sillas, porque las señoras compraban sentadas (...) Más abajo (frente a Callao) estaba La Ostrería, una marisquería de primera a la que iba con mi madre y sus amigos a cenar de adolescente. Hasta que un día mi madre se inquietó no porque viera putas

78 Eugenio Suárez: “Pasapoga, otro al hoyo”. El autor es periodista y fue fundador de *Sábado Gráfico*. https://elpais.com/diario/2007/02/19/madrid/1171887858_850215.html

79 M. R. Giménez: “Pasapoga Sala de fiestas”, *Arriba*, 21-5-1942. <http://antiguoscafesdemadrid.blogspot.com/2014/10/pasapoga-sala-de-fiestas.html>

(siempre hubo) sino porque iban pareciendo demasiado vulgares (...) Un poco clasista mi Gran Vía. Pero era así y resultaba viciosa y bonita”⁸⁰.

“Una minoría sentimental afirma que el edificio es realmente quijotesco, que ha sido construido sobre cimientos arenosos y que algún día se derrumbará. De momento parece bastante sólido y además es el mejor sitio para tener una vista general de Madrid. Hay una terraza en el piso vigesimoséptimo y un restaurante de primera en el vigesimosexto donde es divertido cenar sobre la ciudad iluminada. Hay un refrán que dice: “De Madrid al cielo, y en el cielo un agujerito para verlo”. Pues es ese”⁸¹.

“¿Cuál es el encanto, cuál es el embrujo, la gracia y el atractivo que la Gran Vía madrileña ejerce? (...) algo hay en ella que nos atrae, que la convierte en paseo y en oficina, en lugar de citas, en sitio donde la vista se distrae continuamente en el mirar y remirar de las cosas y las personas. Acaso sea esta posibilidad de mirar y remirar el principal atractivo de la Gran Vía madrileña, acaso su embrujo, radique en el gusto, la diversidad, la serie ininterrumpida de sus escaparates y vitrinas del lujoso comercio madrileño que cobija. (...) Y es que el embrujo de la Gran Vía madrileña radica en el sol de su cielo, y en la Luna Pulida Cristañola de sus escaparates”⁸².

Y por supuesto los cines que iluminaban la calle atraen público de todo tipo. Los rememoran los escritores Javier Reverte y Raúl Guerra Garrido y el arquitecto Alberto Humanes, y los describe el historiador francés Jean Pierre Amalric en su libro *Espagne*:

“En los años cincuenta, la Gran Vía (...) recogía lo mejor y lo peor de la ciudad. Lo peor eran las miradas de limosneros que acudían al corazón de la urbe en busca de las monedas que les permitirían sobrevivir con sus familias a una nueva jornada. Lo mejor, en el Madrid oscuro de la posguerra, las luces que iluminaban el corazón de una ciudad tremebunda (...) Ese Madrid de mi infancia nos atraía con fuerza a los chavales de otros barrios. Los sábados o domingos por la tarde íbamos hasta allí en pandilla a dar una vuelta que cumplía tres ceremoniales: comprar a las “cerilleras” cigarrillos sueltos de “rubio americano”, colarnos si podíamos en el cine a ver una película “de estreno” y, a la atardecida, asomarnos a la calle de la Ballesta a verles los escotes a las rameritas (...) Esa era la Gran Vía que yo más amaba. Allí me desenganché de Dios y me enganché a John Ford”⁸³.

“Los cines eran de estreno, o sea caros, pero la calle era un cine de sesión continua, programa doble y gratuito. Película y chicas, difícil pedir más (...) Un tiempo, estirándolo, entre el estreno de Gilda en el Avenida, con los ultras a tinterazo limpio sobre Rita Cansinos para que no se descalzara el guante, y el estreno de Los santos inocentes en el Coliseum”⁸⁴.

80 Luís Antonio Villena: “Un poco clasista mi Gran Vía” (*La Gran Vía y sus 100 años de vida*, 2010). <https://www.elcultural.com/revista/letras/La-Gran-Via-y-sus-100-anos-de-vida/26932>

81 Nina Epton: *Madrid, op. cit.* nota 40, p. 339.

82 “El embrujo de la Gran Vía”, *Cortijos y Rascacielos* nº 75-76, 1953.

83 Javier Reverte: “Lo mejor y lo peor de la ciudad” (*La Gran Vía y sus 100 años de vida*, 2010). <https://www.elcultural.com/revista/letras/La-Gran-Via-y-sus-100-anos-de-vida/26932>

84 Raúl Guerra Garrido: “El forastero” (*La Gran Vía y sus 100 años de vida*, 2010). <https://www.elcultural.com/revista/letras/La-Gran-Via-y-sus-100-anos-de-vida/26932>. La película *Gilda* se estrena en 1947 y *Los santos inocentes* en 1984.

“Personalmente, al pensar en ello no puedo quitarme de la mente la Gran Vía de hace treinta años. Los grandes edificios de oficinas, las grandes sedes comerciales, los comercios de lujo, las grandes cafeterías y sus terrazas, los locales míticos, Pasapoga, Chicote..., y, sobre todo los cines, los anuncios de neón, las grandes carteleras..., y los estrenos, los focos, la multitud, los artistas... Para la visión del niño de entonces eso era la gran ciudad”⁸⁵.

“De noche el espectáculo es fantástico, con los carteles gigantes de los cines rivalizando con los destellos sincopados de los neones que rasgan la oscuridad”⁸⁶.

También eran asiduos de la calle los empleados de las oficinas, los trabajadores de los locales, los huéspedes y los residentes que escalan las plantas altas de los inmuebles. El dibujante Rafael Munoa nos introduce en uno de los edificios de la calle en su minuciosa descripción de la variedad de actividades que alberga en los años cincuenta, y el viajero Ray Alan emite una interesante observación en su libro *Spanish Quest*:

“Era un mundo con nombre propio: Palacio de la Prensa. En el sótano había un taller de fotograbado y una sala de fiestas que se llamaba Teyma. En los bajos abrían un bar clásico, el Ibiza, una tienda de material de oficina y máquinas de escribir, una peluquería de caballeros, una tienda de ropa y el cine con el nombre del edificio. En el primer piso estaban los salones de la Asociación de la Prensa y del sindicato vertical correspondiente, sus respectivas oficinas en el segundo y tercer pisos. En el cuarto estaba la Hoja del Lunes. En el quinto estaba Hispano Fox Film y la agencia de publicidad Dardo. En el sexto estaba el hotel Callao. En el séptimo el hotel Habana. En el octavo la pensión la Prensa, y Corven, una constructora. En el noveno una clínica de piel y venéreas, el estudio de Delhy Tejero, una pintora delicadamente surrealista. En el décimo estaban las oficinas de La Codorniz y una academia de dibujo. En los siguientes pisos había muchas viviendas particulares, muchos picaderos y el habitáculo del conserje. En el decimotercer piso estaban las revistas Triunfo, Agricultura Técnica, Cosmovisión y alguna otra. En la cúspide, en el decimoquinto, el estudio del pintor Pancho Cossío”⁸⁷.

“No tardé en descubrir que la medianoche es una hora punta en la vida social madrileña. En verano, la Gran Vía y otras avenidas céntricas están más llenas de gente a la una de la mañana que al mediodía. El clima solo explica en parte este fenómeno. La mayoría de la gente que se ve por la calle después de medianoche ha estado trabajando hasta muy tarde en su segundo o tercer empleo”⁸⁸.

El escritor Antonio Muñoz Molina pone el broche final a los testimonios escritos en esta vehemente impresión que extrae los componentes más indicativos del ambiente de la calle:

85 Alberto Humanes: “Conservación/transformación. Intervenciones recientes en la Gran Vía”, *Arquitectura*, n° 296, 1993, p. 48-49.

86 Jean-Pierre Amalric: *Espagne*, París, Seuil, 1976 (Santos, 1997, p. 404).

87 Rafael Munoa (Ayuntamiento de Madrid, p. 46. http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/28103/bhm_granvia1910-2010.pdf

El autor era pintor e ilustrador de la revista de humor *La Codorniz*.

88 Ray Alan: *Spanish Quest*, Londres Macmillan, 1969 (Santos, 1997, p. 361).

“Mi primer recuerdo de la Gran Vía es el de la primera noche que pasé en Madrid, en enero de 1974 (...) lo que más me impresionó fue ver de pronto la boca iluminada de la Gran Vía, su anchura asombrosa, las marquesinas enormes de los cines, la perspectiva de las luces y el tráfico. Era como haberse encontrado de golpe con un gran río inesperado, al fragor de una catarata a la que daba mucho miedo asomarse”⁸⁹.

La espectacularidad de la realidad cotidiana de la Gran Vía es también foco de atención para excelentes fotógrafos que la recogen en instantáneas de gran calidad artística. Sus fotografías se distancian de las imágenes de las postales y guías turísticas nacionales y extranjeras que reproducen reiteradamente el cliché de la arquitectura monumental de la calle. Destaca Francesc Català-Roca por la cantidad y variedad de tomas, pero no son menos interesantes las de Diego González Ragel, Juan Pando Barrero o Caio Garruba (Figura 11). En los años setenta el pintor Antonio López recrea la que se considera la imagen canónica de la Gran Vía, y la pinta al amanecer, despojada de vida, y en la que los edificios van cobrando expresividad conforme se impone la luz (Figura 12).



⁸⁹ Antonio Muñoz Molina: “Enero, 1974” (*La Gran Vía y sus 100 años de vida*, 2010). <https://www.elcultural.com/revista/letras/La-Gran-Via-y-sus-100-anos-de-vida/26932>



Figura 11. *Catalá-Roca es el autor de las tres primeras fotografías. Las que siguen son de Ragel, Pando y Garruba. Catalá-Roca. Obras maestras, Madrid, La Fábrica, 2010; <https://www.edicioneslalibreria.es/la-foto-de-la-semana-gran-via-1945/>; <https://twitter.com/paisajehistorial/status/1051020938626633733>; <https://eprints.ucm.es/32729/1/T36274.pdf>*



Figura 12. *Pintura de Antonio López.*
https://elpais.com/diario/2010/04/04/madrid/1270380254_850215.html

No faltan películas en estos años ambientadas en Madrid que incluyen escenas con el fondo de la Gran Vía. Las más tempranas, en blanco y negro, dan una imagen todavía de postguerra, como se aprecia en *El último caballo* de Edgar Neville, *El guardián del paraíso* de Antonio Ruíz Castillo y *Manolo guardia urbano* de Rafael Salvia (Figura 13). A finales del decenio se añade el technicolor y las es-

cenos reflejan una calle más cosmopolita como se aprecia en *Las chicas de la Cruz Roja* de Rafael Salvia y *El día de los enamorados* de Fernando Palacios (Figura 14).



Figura 13. *El último caballo*; *El guardián del paraíso*; *Manolo guardia urbano*.
<http://grijalvo.com/wordpress/2015/05/jc-edgar-neville-el-ultimo-caballo/>; <https://pixels.com/featured/fernando-fernan-gomez-in-el-guardian-del-paraiso-1955-album.html>; <https://www.justwatch.com/es/pelicula/manolo-guardia-urbano>



Figura 14. *El día de los enamorados* y *Las chicas de la Cruz Roja*.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/cine-de-barrio/cine-barrio-dia-enamorados/2998809/>;
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-chicas-cruz-roja-presentacion/4679014/>

No se prodigan los estudios sobre esta etapa de la Gran Vía que constaten los testimonios. Los historiadores marcan su frontera de trabajo en la Guerra Civil y los arquitectos insisten poco al encontrarse con una calle casi terminada y analizada. No obstante, alguna información aparece⁹⁰. Para cubrir la ausencia de otros asuntos que interesan hemos rastreado los últimos edificios levantados en la calle tras la Guerra Civil, todos localizados en el último tramo, y se puede confirmar lo siguiente: entre los promotores predominan empresas del sector inmobiliario; se abren seis hoteles y cuatro cines; siguen instalándose oficinas; en lo residencial es común emplear el término apartamento en vez de vivienda, reflejo de su menor tamaño. Se constata, pues, que la Gran Vía no solo ha recobrado su actividad tras la guerra sino que se adapta a los nuevos tiempos y se manifiesta de forma aún más espectacular.

La adaptación perversa (1980-2013)

A partir de los años ochenta la Gran Vía entra en un periodo de deterioro que se prolongará hasta bien entrada la segunda década del siglo actual. Los testimonios desvelan que la adaptación al turismo y al consumo de masas hace estragos en el paisaje de la calle. El periodista y escritor Pedro Montoliú y el arquitecto Alberto Humanes lamentan las transformaciones del marco construido:

“Otros siete inmuebles han visto aumentada su altura en el último medio siglo, lo que ha supuesto la desaparición de sus originales remates. 24 de los 44 edificios estudiados han perdido sus pináculos, torreones, escudos y florones que han dado paso a tejados rectos, de los que sobresalen áticos, torres de ascensores, chimeneas antenas y cuartos de calderas, ajenos al estilo del conjunto (...) Si la parte superior de la Gran Vía parece haber perdido definitivamente su fisonomía, no han corrido mejor suerte las plantas bajas (...) Ello —unido a la proliferación de marquesinas, a la desaparición de los primitivos toldos, a los rótulos puestos en las ventanas, a los múltiples acondicionadores de aire, carteleras publicitarias y cinematográficas— ha ido dejando en el olvido el primitivo estado de estos edificios y el propio estilo de la calle en la que, en menos de un siglo, es difícil descubrir sus señas de identidad”⁹¹.

“Habría que añadir las continuas reformas interiores que en numerosos casos han destruido los aspectos más valiosos de muchos edificios; las reformas de los cines, en muchos casos irreversibles, que han destruido espléndidos espacios al subdividirlos; las reformas de locales comerciales, en casi todos los casos con soluciones que desfiguran el valor aparential del edificio y por consiguiente el de la calle; las construcciones de servicio en las cubiertas

90 “Comercios y firmas de la Avenida de José Antonio”, *Cortijos y Rascacielos*, nº 75-76, 1953. La calle cuenta con 14 hoteles, 21 salas de espectáculos y 8 grandes establecimientos comerciales. Los locales son 141 entre los que destacan las tiendas de moda, calzado y piel (50%) y la hostelería (13%). (Elaboración propia).

91 Pedro Montoliú: “El esplendor perdido”, *El País*, 22-5-1988.

que provocan un progresivo deterioro de su “sky-line”; la colocación de numeroso y desordenado mobiliario urbano de escasa calidad y que hace intransitable la calle”⁹².

Pero las impresiones escritas insisten sobre todo en lamentar la desaparición de los antiguos usos que daban prestigio a la calle y en reprobar los nuevos que se adueñan de los edificios. En ello coinciden los arquitectos Alberto Humanes e Ignacio Feduchi, el director de cine Rafael Zarza, el escritor Manuel Longares, y los protagonistas de la novela *Madrid es Nueva York* de Raúl Guerra Garrido. Y los comentarios se van haciendo más contundentes con los años, conforme avanza el deterioro:

“Las lujosas joyerías, casas de moda, perfumerías, etcétera, que aún subsisten se han quedado de un lujo avejentado; las elegantes oficinas comerciales y bancarias, lo mismo, si no han sido transformadas según el “look” funcional años sesenta, que a su vez ha quedado viejo (...) El abandono del poder económico y comercial de la Gran Vía como su lugar de representación y su traslado a la Castellana, barrio de Salamanca (...) ha provocado la progresiva tugurización de esta calle, en donde las viviendas ya no son viviendas (...) en donde los cines ya no son cines; en donde los hoteles se transforman en bancos; las tiendas de lujo, en tiendas de souvenirs: los restaurantes, en museos de jamón: y las cafeterías, incluso las joyerías elegantes, en hamburgueserías”⁹³.

“En realidad hay dos granvías, la que ve quien contempla los edificios y la que consume quien va de escaparates. Por arriba, todo belleza y eclecticismo; por debajo, el look globalizado... muchos colorines, pero poca chicha. Trampas para turistas abigarradas de souvenirs y oficinas de cambio a comisión. Y lo peor, las cadenas –de ropa, de maquillaje, de comida rápida, ¡de calcetines!– homogeneizándolo todo. Los mismos neones, el mismo chunda-chunda, las mismas ofertas, la misma tarjeta Visa (...) La tragedia de la Gran Vía está en los bajos. Detrás de las fachadas protegidas se han devastado sin pudor interiores maravillosos. En los bajos de la Gran Vía quedan pocos lugares especiales”⁹⁴.

«La están convirtiendo en un shopping, en algo banal”⁹⁵.

“La Gran Vía se ha degradado. Aquella calle de cines muy renombrados ya no existe (...) Y luego ese paseo por la Gran Vía que podríamos hacer ahora consiste en ver comercios que son franquicias, nos da lo mismo pasar por allí que por La Vaguada. La Gran Vía antes tenía una personalidad y la ha perdido”⁹⁶.

“Para los madrileños y para todos los cinéfilos españoles, la gran patria del cine era la Gran Vía porque la Gran Vía era los cines de estreno (...) Se han reformado, reconvertido o transformado, pero ninguno ha terminado por ser un banco ni una repugnante

92 Alberto Humanes: “Conservación/transformación. Intervenciones recientes en la Gran Vía”, *op. cit.*, nota 85, p. 48-49.

93 Alberto Humanes: “Conservación/transformación. Intervenciones recientes en la Gran Vía”, *op. cit.* nota 85, p. 48.

94 Entrevista a Ignacio Feduchi: “100 años, 1.316 metros y una leyenda”, *El País*, 2-1-2010.

95 Entrevista a Rafael Zarza: “100 años, 1.316 metros y una leyenda”, *El País*, 2-1-2010.

96 “Manuel Longares: he sido el peor periodista de España”, *ABC cultural*, 30-9-2013.

*hamburguesería, gracias a Dios. Quizá porque los financieros saben mejor que nadie que sin cines la Gran Vía dejaría de existir (...) La Gran Vía nació comercial y el dinero es el tema monográfico de sus tertulias, negocios inverosímiles como sólo pueden imaginarse en el velador de un café*⁹⁷.

Los testimonios dan cuenta asimismo de la llegada de un nuevo público que frecuenta la calle y contribuye a su pérdida de prestigio. Lo vive el escritor Miguel Sánchez-Ostiz y también los personajes de su novela *Peatón de Madrid*. Y el arquitecto Ignacio Feduchi y el escritor y fotógrafo Carlos Osorio lo confirman, denunciando este último muchos más problemas que acompaña con fotografías (Figura 15):

*“En las aceras de la Gran Vía el paseante, si es un poco atento, que para este asunto da lo mismo que sea un poco despistado, puede encontrarse de todo y de hecho se lo encuentra: los trileros con su murga, sus ganchos apabulladores, los vendedores de loterías varias, los mendigos tullidos, los nuevos mendigos jóvenes de la murga farfullada, descuideros que en un pis pas aligeran un bolso y se hacen agua, decidoras gitanas de las clavellinas y las rosas, y de la buenaventura, si se tercia, buscavidas, buscafondas, ofreceapaños, japoneses de video y orientales de esos de estadia y aspecto un sí es o no es próspero, teutones, tranquilos que acaban desapareciendo en los mesones del jamón, la cerveza y la sangría, y reaparecen al rato colorados y ahitos, familias sudamericanas en gira por Europa que buscan una terraza, un buen sitio, una marisquería, otro mito casi nacional (...) La Gran Vía es también una calle de hoteles, de hostales, residencias, casas de huéspedes y pensiones: la escala de la hostelería al completo. Están por todos lados y algunos de ellos en lugares que por lo inaccesible resultan sencillamente improbables; pero no, están ahí, enredados en la arquitectura, al cabo de ascensores, pasillos, tramos de escaleras y viajes laberínticos (...) Aunque a ese personal que va arrastrando maletones con ruedas, petates, una casa encima, le hace falta poca cosa para meterse en cualquier sitio llenos de entusiasmo y de fatiga*⁹⁸.

*“Y todavía más tarde, de madrugada, la Red de San Luis es la de las aceras en donde afloran los negros, los sudamericanos, los magrebíes, los portugueses, los brasileños, los jitos, los rusos y las rusas, o lo que sean. Son chulos, camellos, timadores, apañamortajas... ¿Qué más? ... De todo. (...) Y chinos, muchos chinos, que no falten los chinorris (...). La Red de San Luis la patean las putas desdentadas (...) y también hay algún yonki (...). Y el paseante que siente o simula indiferencia*⁹⁹.

“Hay también otra Gran Vía, más arrabalera, donde se compra, se vende y se (sobre) vive sin logotipos. Mendigos que piden en la acera y chicas, cada vez más guapas y más jóvenes y más extranjeras, vendiéndose en la misma esquina de Montera donde se ejerce el oficio desde el siglo XIX. La calle también es de los vendedores de cervezas de estraperlo, de los

97 Raúl Guerra Garrido: *La Gran Vía es Nueva York*, Madrid, Alianza, 2004, p. 217 y 393. La obra es una sucesión de relatos sobre el pasado y el presente de la calle.

98 Miguel Sánchez-Ostiz: “Madrid, Gran Vía” (*Visiones de Madrid*, Comunidad de Madrid, 1991, p. 92).

99 Miguel Sánchez-Ostiz: *Peatón de Madrid*, op. cit. nota 43, p. 246.

*camellos, de Rayito, el payaso esquizofrénico, y de un par de gemelos heavies que desde hace años pasan la tarde frente a lo que era el Madrid Rock*¹⁰⁰.

*“Al cumplirse los cien años de la creación de la Gran Vía, quiero denunciar públicamente el deterioro de esta importante calle de Madrid. Está bien celebrar el centenario proyectando luces sobre los edificios, pero esas mismas luces deberían enfocar, de paso, lo que sucede abajo, en la vía pública, donde hay muchos problemas sin solucionar*¹⁰¹.

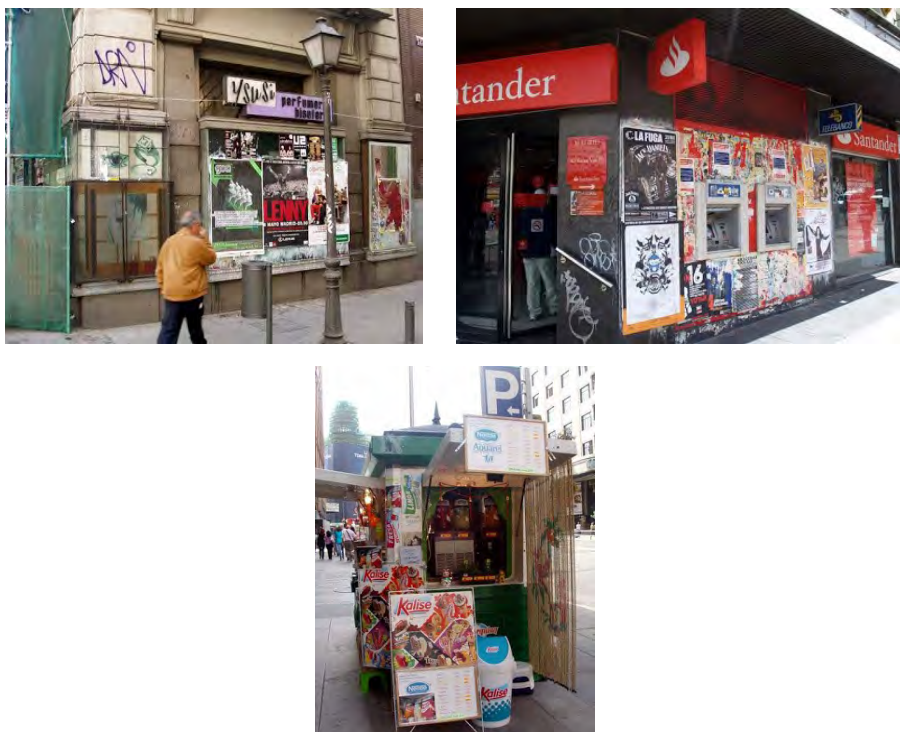


Figura 15. Fotografías de Osorio sobre el deterioro de la Gran Vía.
<http://caminandopormadrid.blogspot.com/2009/12/el-deterioro-de-la-gran-via.html>

Son muchas las películas que recrean Madrid durante estos años pero pocas se detienen en la Gran Vía y, de hacerlo, no demuestran interés por su ambiente callejero. A veces, cuando la calle aparece en escena se usa de marco e incluso, si es

100 Entrevista a Ignacio Feduchi, *op. cit.* nota 94.

101 Carlos Osorio: *El deterioro de la Gran Vía* (30-12-2009). <https://caminandopormadrid.com/el-deterioro-de-la-gran-via>. Entre los problemas que denuncia el autor se encuentran: exceso de tráfico, ruido, contaminación, delincuencia, drogas, prostitución, mendigos, cierre de cines, aceras invadidas por motos, arbolado deficiente, desaparición de comercios históricos, aparición de comercio basura, tiendas de baratillo, anodinos locales de comida rápida, invasión de lonas publicitarias, pintadas, carteles y pegatinas en fachadas, desaparición de elementos originales en edificios protegidos.

necesario, se falsea: en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) el skyline de la calle está reconstruido; en *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997) se trata de un plano digitalizado y manipulado; y en *20 centímetros* (Ramón Salazar, 2005) la calle se vacía y la trama argumental se impone (Figura 16).



Figura 16. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; *Abre los ojos*; *20 centímetros*.

<https://www.elindependiente.com/tendencias/2017/12/27/madrid-de-almodovar/>;
https://www.eldiario.es/hojaderouter/realidad_virtual/Veinte-Abre-pelicula-criogenia-universo_0_720228518.html; <http://videomercury.com/catalogo/pelicula/?idpelicula=16768>

Cuando las películas no desdibujan la realidad de la calle, ésta se utiliza como referencia que abriga al guion, pero sin que los personajes se introduzcan en su ambiente: en *El Crack* y *Crack Dos* (José Luís Garci, 1981y 1983) se dedica bastante tiempo de metraje al marco edificado y al trasiego cotidiano, pero siempre desde la distancia y a modo de documento visual pues no en balde el protagonista trabaja en uno de los edificios de la calle; en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009) la calle ocupa un segundo plano y se atisba con dificultad detrás de una ventana de “Chicote”; en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) es simplemente un complemento añadido para localizar la escena; al igual que en *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1995) donde la atención se centra en los personajes colgados de la fachada del edificio Capitol (Figura 17).



Figura 17. *El Crack*; *El Crack Dos*; *Los abrazos rotos*; *La ley del deseo*; *El día de la bestia*.
<http://www.espaciomadrid.es/?p=33959>; <https://enciclopediadelcineespanol.wordpress.com/2018/11/21/el-crack-dos-1983/>; <https://somoschueca.eldiario.es/el-chueca-de-pedro-almodovar-a-traves-de-sus-peliculas/>; https://elpais.com/elpais/2017/04/05/icon/1491389385_135740.html; <https://www.entrelneas.org/revista/alex-de-la-iglesia>

Pero la Gran Vía es también objeto de atención de artistas que cultivan la pintura y otras técnicas plásticas. Pintores reconocidos como Eugenio López Berrón y Ricardo Sanz aportan escenas realistas, aunque el ambiente callejero se diluye envuelto en los tonos del crepúsculo o en una atmósfera lluviosa (Figura 18).



Figura 18. Pinturas de López Berrón (las dos primeras) y de Ricardo Sanz.
<http://laminadaactual.blogspot.com/2018/03/eugenio-lopez-berron-expone-en-el.html>;
<http://www.lopezberroneugenio.com/pintor-madrid/>; <http://ricardosanz.com/ricardo-sanz-primeros-rayos-sol-la-gran-via/>

Otros artistas, como Jorge Arranz, Miguel Navia y Javier de Juan, se decantan por resolver la dinámica callejera con un estilo propio cargado de ironía y expresividad (Figura 19).

Tampoco esta etapa de la Gran Vía es objeto de interés para los investigadores. No obstante, en 1987 el Ayuntamiento encarga al arquitecto Javier Feduchi un estudio con el objeto de mejorar el aspecto físico y urbanístico de la calle y frenar el deterioro sufrido durante los últimos años. El resultado del informe, que no progresa, denunciaba entre otros problemas: fachadas de piedra sustituidas por otras de cristal y hierro; frentes de edificios ocultos por carteleras o toldos; aceras invadidas por quioscos, armarios metálicos, farolas, relojes, jardineras, marquesinas o postes de todos los tipos y modelos¹⁰². Será en 2002 cuando se lleva a cabo

¹⁰² Pedro Montoliú: “El esplendor perdido”, *op. cit.* nota 91. El autor recoge el comentario de Javier Feduchi sobre su *Análisis del espacio urbano de la Gran Vía de Madrid y propuestas para su rehabilitación*: fue arrinconado tras el cambio de gobierno en el consistorio.

una adecuación de aceras y calzadas, a toda luz insuficiente. Y también se hace evidente que los residentes de la Gran Vía son cada vez menos¹⁰³.



Figura 19. Obras de Arranz, Navia y de Juan.

<https://jorge-arranz.blogspot.com/>; <https://elpais.com/cultura/2011/03/30/album/>;
<https://javierdejuan.com>

Serán los medios de comunicación y los agentes económicos los que se hacen eco del estado de la calle y aportan información de interés. Así, muchas viviendas han envejecido y necesitan mejoras, pero los dueños prefieren la opción de transformarlas en oficinas, cosa nada fácil, pues solo se permite cuando más del 50% del edificio está dedicado al sector terciario¹⁰⁴. Buena parte de las tiendas de

103 Alicia Martínez Pérez: *La Gran Vía o la etnografía de un paseo*, UCM, 1998. Según la autora en 1996 tenían fijada su residencia menos de 600 personas. Y José F. Leal señala que en 2010 mantiene el mismo número de habitantes (José F. Leal *et al.*: “Los seiscientos privilegiados habitantes de la Gran Vía”, *El Mundo*, 25-3-2010).

104 La consultora Busquets Gálvez lo interpreta así: «En Gran Vía lo que pasa es que edificios que sean sólo de oficinas no hay muchos y, claro, si hay residencia, hay que convivir con los vecinos, los olores, y a veces los espacios no cumplen con los requisitos de cableado y climatización necesarios (...) Hay empresas que por imagen prefieren estar en Serrano o Castellana (...) El alquiler en Gran Vía depende de la tipología del edificio; si es solo de oficinas, tiene vigilancia y parking —que la mayoría no tienen—, podemos estar en los 15 euros, pero en edificios residenciales, se acerca más a diez». La agencia de alquileres Savylls precisa: “La Gran vía se ha quedado más comercial y menos terciaria, con el problema añadido de que las oficinas no superan los 600 m², lo que hace inviable que se trasladen allí empresas grandes (“La Gran Vía se alquila (barata): Decenas de oficinas se encuentran vacías pese a bajar el precio un 50%”, *El Mundo*, 28-10-2013).

lujo han desaparecido y los comercios tradicionales cierran por el alto precio de los alquileres y la liberalización de horarios y es entonces cuando las franquicias se adueñan de la calle¹⁰⁵. Este nuevo comercio que deteriora la calle no es bien recibido por la Asociación de Empresarios de la Gran Vía¹⁰⁶, opinión que comparte la Asociación de Amigos de la Gran Vía¹⁰⁷. Asimismo, las famosas salas de cine que dieron fama a la Gran Vía, con trece salas abiertas en los años ochenta, empiezan a echar el cierre ante el descenso de espectadores y la presión del mercado inmobiliario. Además el cambio de la normativa urbanística de 2004 que posibilita reconvertir los cines en comercios acelera los cierres. Y para salvar los últimos que siguen abiertos, la solución arbitrada y alabada por los empresarios es permitir sustituir la antigua cartelera fija por pantallas gigantes para potenciar su actividad¹⁰⁸.

En busca de un nuevo brillo (2014-2019)

Aunque hay evidencias objetivas del inicio de una nueva etapa para la Gran Vía, es pronto para obtener testimonios suficientes con los que construir la expresión cultural de la calle. La observación de la escritora Elvira Lindo en 2017 recuerda más bien impresiones derivadas del panorama anterior:

“¿En manos de quién estamos dejando el paisaje urbano, algunas de sus vías más definitorias, para que estén perdiendo cada día su carácter particular y se conviertan en una copia más de Times Square? (...) Me alegré en Navidad del cierre al tráfico privado en determinadas arterias, y me alarmé también por la ira que provocaba la medida en la

105 La Gran Vía cuenta en 2013 con 168 establecimientos comerciales, de los que 73 (cuatro de cada diez) son cadenas o franquicias de moda, hostelería o servicios. Los comercios tradicionales son minoría, apenas 20 (José F. Leal *et al.*: “Callao Times Square”, *El País*, 12-10-2013).

106 “La arteria ha sufrido una transformación completa, de tener glamour a ser una calle vulgar, nutrida de hamburgueserías, tiendas de souvenirs y franquicias (...) *El comercio de categoría, con honrosas excepciones, se ha ido a la milla de oro, en la calle Serrano*” (José F. Leal *et al.*: *op. cit.*, nota 105).

107 “Causa auténtica consternación e impotencia observar cómo la Gran Vía se va deteriorando sistemáticamente debido a la falta de limpieza, mendicidad estacional y fija, prostitución a cualquier hora del día o de la noche, manteros, vendedores de comida y latas de bebidas, sin contar que a pesar de los esfuerzos de la policía, los carteristas y maleantes de todo tipo acechan continuamente (...) Su comercio es barato, con honrosas excepciones. De nuestra calle se han adueñado las marcas y franquicias de ropas, restaurantes rápidos, bocadillerías, hamburgueserías, suvenires y todo aquello que suene a poco precio” (Pablo García: “Para Madrid 2020, Botella vende la Gran Vía: cada vez más deteriorada y sin comercio tradicional”, 17-8-2013). https://www.vozpopuli.com/espana/Gran_Via-Calle_de_Serrano-Ayuntamiento_de_Madrid-Madrid_2020_0_616138392.html

108 “Este soporte nos permite mantener la actividad de cine, que es deficitaria. Sin las pantallas, estaríamos abocados al cierre (...) Las pantallas nos ayudan en todo, porque la ocupación de los cines es bastante baja y esta actividad, por sí sola, no es rentable. Gracias a estas pantallas conseguimos unos ingresos publicitarios que son fundamentales para mantener los estrenos de cine” (Miguel Ángel Medina: “Callao es ya un gran anuncio”, *El País*, 29-7-2016).

oposición y sus votantes, pero el medio ambiente no está solamente en el aire que respiramos, también lo es el suelo que se pisa y aquello que tenemos delante de los ojos. Me pregunto si este proceso de deterioro que igualará todos los centros urbanos es imparable, si no tiene potestad para revertirlo un Ayuntamiento, si nosotros no podemos hacer más que asumirlo y andar rápido para no entorpecer la cola de los ansiosos consumidores”¹⁰⁹.

Ante esta situación bien podríamos dar por finalizado el estudio para hacerlo consecuente con el título. Sin embargo, no estaría de más intentar reconstruir el nuevo paisaje que está adquiriendo la calle sobre el que, sin duda, se verterán testimonios en un futuro inmediato. Nos lo permiten, de nuevo, los medios de comunicación y los agentes con interés en la Gran Vía, y la falta de análisis los suplimos con el procesamiento de información del Catastro y del Censo de Locales¹¹⁰.

El titular de 2015 “La Gran Vía resurge como el Ave Fénix” es elocuente. Se augura que las grandes cadenas comerciales de moda, los nuevos y lujosos hoteles y la inversión extranjera marcarán el futuro, de una manera distinta, pero con el mismo escenario de edificios históricos que configuran la calle¹¹¹. Y al poco tiempo se confirma la tendencia. El fin de los alquileres de renta antigua, a finales de 2014, da la estocada definitiva al comercio tradicional y pone en peligro la subsistencia, incluso, de la Asociación de Empresarios y Comerciantes de la Gran Vía¹¹², pues la subida de los precios de los alquileres provoca el inmediato vaciado de muchos locales que en medio año ya están ocupados por franquicias y grandes firmas¹¹³. La mudanza es clara: la calle tiene puesto el foco en el turismo¹¹⁴.

109 Elvira Lindo: “Adiós, Gran Vía”, *El País*, 17-12-2017. La escritora escribe el artículo impactada por el espectáculo de la inauguración de la tienda de la firma Primack.

110 La información del visor cartográfico del Catastro se obtiene en <https://www.sedecatastro.gob.es/> y la del visualizador urbanístico del Censo de Locales en http://www-2.munimadrid.es/urbanismo_inter/visualizador/index_inter.jsp?mapa=CenLoc. Ambos se consultan en junio de 2019.

111 Ignacio Ortiz de Andrés: “La Gran Vía madrileña resurge como el Ave Fénix”. <http://www.foroconsultores.com/2015/03/03/la-gran-via-madrilena-resurge-como-el-ave-fenix/>

112 “Porque ya no tenemos a casi nadie a quien representar (...) La Gran Vía es importante y lo seguirá siendo por el enorme caudal de peatones que tiene cada día. Pero se ha perdido identidad (...) Todo ahora es mucho más impersonal: desde la cadena de comida rápida a los gigantes de la ropa, pasando por las casas de souvenirs que son un rejunte de cosas” (Diego Caldentey: “Los últimos de Gran Vía: las franquicias solo dejan sitio a 10 tiendas tradicionales”, 10-6-2017). https://www.lainformacion.com/economia/Gran-Via-comercios-tradicionales-franquicias_0_1034296881.html

113 La Asociación señala que el último negocio clausurado en enero tenía rentado el inmueble por 10 000 euros al mes y ahora se piden 50 000. Para la consultora Ascana los precios del alquiler han aumentado un 21% (O. Fraile: “Los grandes ejes comerciales de Madrid renacen con la apertura de franquicias y grandes firmas”, 20 minutos, 28-7-2015).

114 La consultora Knight Frank insiste: “El incremento del turismo no solo nivel de visitantes, sino de su calidad, ha mejorado considerablemente. Unido a la mejora de la economía, hace que la Gran Vía esté viviendo una transformación” (Adrián Delgado: “La Gran Vía duplica el precio del alquiler de sus locales desde el inicio de la crisis”, *ABC*, 6-8-2018).

La Gran Vía se posiciona a mediados de 2019 como la calle comercial más transitada de España y la tercera de Europa, por detrás de Carnaby Street y Prompton Road de Londres, que lideran el ranking¹¹⁵. Las cifras del movimiento peatonal no pasan desapercibidas a los inversores que ven en la calle la ubicación perfecta para sus negocios. Y la fuerte demanda por encontrar un espacio en una calle tan codiciada dispara los precios¹¹⁶, encontrándose los más altos en la acera de los números pares, la más frecuentada por el efecto de atracción de determinados locales comerciales¹¹⁷. El censo de locales registra 214 establecimientos con acceso directo desde la calle, ocupados en sus tres cuartas partes por locales comerciales, principalmente de hostelería y moda¹¹⁸.

También la Gran Vía está incorporando las últimas tendencias en la forma de vender. En efecto, la calle se ha convertido en el escaparate elegido por las grandes cadenas de moda y las *flagships* o tiendas insignia se alzan como una de las grandes protagonistas¹¹⁹. Las *flagship* son la respuesta de las grandes multinacionales al auge del comercio *online*: espacios que buscan seducir a los visitantes con luces, sonidos y experiencias, donde los clientes no tienen que comprar en el acto pues lo pueden hacer por internet. Aunque últimamente parece que se esté frenando la apertura de grandes tiendas de moda ante el auge del comercio *online*, esta situación de letargo está permitiendo a otro tipo de operadores, centrados en telefonía¹²⁰, complementos o firmas de muebles y decoración, tomar posición en la Gran Vía, donde hasta hace poco no podían competir¹²¹. Y la afluencia de

115 El estudio analiza 100 calles de siete países europeos y revela que la Gran Vía tiene una media diaria anual de 16 741 peatones (“La Gran Vía de Madrid, la tercera calle comercial más transitada de Europa”, 30-5-2019). <https://iberoeconomia.es/mercados/la-gran-via-de-madrid-la-tercera-calle-comercial-mas-transitada-de-europa/>

116 Según la consultora Aguirre Newman la renta mensual del metro cuadrado pasa de 110 euros en 2007 a los 240 actuales (Fernando Peinado: “Una Gran Vía de tiendas gigantes”, *El País*, 13-1-2019).

117 La consultora Gesvalt señala que en el lado par, donde están ubicadas las macrotiendas de Primark y Zara, los locales pagan hasta 230 euros por metro cuadrado, mientras que en el impar el precio baja a los 160 (Analía Plaza y Ana Ordaz: “La acera par de Gran Vía, el punto más caliente para peatones y Madrid Río, para ciclistas”, 1-4-2019). https://www.eldiario.es/madrid/lado-Gran-Via-carro-impar_0_884012281.html

118 El 96% de los locales con acceso desde la calle en junio de 2019 está activo. De los 160 comerciales, 56 son bares y restaurantes (35%) y 46 tiendas de moda y calzado (29%).

119 Están presentes Inditex, Mango, Desigual, H&M, Cortefiel, Real Madrid o Primark (Elena Sanz: “Hoteles y flagships se apoderan de la Gran Vía de Madrid”). https://www.elconfidencial.com/vivienda/2016-02-05/gran-via-hoteles-retail-locales-comerciales-primark_1145121/.

120 Lo pone en evidencia la apertura de la tienda del fabricante chino de *smartphones* Huawei (“Huawei planea abrir su ‘Flagship store’ en la Gran Vía de Madrid a mediados de 2019”, *Cinco Días*, 27-12-2018).

121 Alba Brualla: “Axa busca inquilinos para sacar a H&M de su tienda en la Gran Vía”. <https://www.eleconomista.es/empresas-finanzas/noticias/9611809/01/19/Axa-busca-inquilinos-para-sacar-a-HM-de-su-tienda-en-la-Gran-Via.html>

transeúntes la aprovecha el sector de la restauración que se alza también en protagonista de la calle con ofertas nuevas¹²².

Pero el cambio no se reduce solo a los locales, sino que incluye edificios completos. En efecto, la Gran Vía se convierte en objeto de deseo de los inversores atraídos por el potencial de crecimiento de rentas de los inmuebles y más de una decena de edificios se venden en apenas 15 meses¹²³. Este frenético ritmo de actividad inmobiliaria refleja el *boom* inversor que atraviesa España y, sobre todo, los centros de Madrid y Barcelona. El interés por la Gran Vía engloba a prácticamente todos los actores del mercado, buena parte extranjeros: promotores, fondos, inversores privados, compañías inmobiliarias y especialistas hoteleros¹²⁴. Unos compran con idea de volver a vender y otros para modernizar los inmuebles y luego alquilar o transferir la propiedad por fracciones (Tomé, 2015). El catastro da cuenta de que en la calle 40 edificios pertenecen a un solo dueño y 38 a comunidad de propietarios, lo que da un amplio margen de maniobra a los inversores para operar por ser más fácil y rápida las transacciones de edificios de propiedad vertical.

Los edificios que optan por el cambio precisan reformas. La arquitectura se mantiene intacta en su aspecto externo pero se modernizan los interiores mediante reformas integrales o parciales. Y cuando se trata de cambiar el uso del edificio basta con diseñar un Plan Especial que tiene que aprobar el Ayuntamiento. Si desde los años ochenta del pasado siglo la media de las reformas no llegaba a una al año, a partir de 2014 son ya dos¹²⁵.

Las obras que protagoniza el sector hotelero se orientan a establecimientos de alta categoría enfocadas al viajero de ocio¹²⁶. La tendencia es aprovechar los

122 En 2017 los bares, cafeterías y restaurantes sumaban 52 locales a pie de calle (Belén Sánchez Pérez: *Gran Vía, pasado, presente y futuro de la propuesta de peatonalización*, 2017). http://oa.upm.es/47090/1/TFG_MBELEN_SANCHEZ_PEREZ_2.pdf. En 2019 el catastro registra 56.

123 Rocío Ruíz: "Los nuevos dueños de la Gran Vía". <http://www.expansion.com/2015/02/05/empresas/inmobiliario/1423168099.html>

124 Según el informe de la consultora Aguirre Newman "*El inversor que compra hoy en la Gran Vía confía en el recorrido que tiene la calle tanto en rentas como en la revalorización de los inmuebles. Otro aspecto importante que seduce a algunos inversores es la oportunidad que brinda esta calle de poder rehabilitar algunos edificios y aportar valor a través de una gestión activa*" (Rocío Ruíz: *op. cit.* nota 123).

125 El Catastro registra entre 1980 y 2013 reformas en 24 edificios y son ocho a partir de 2014.

126 La consultora IHP Internacional señala que "*El hotelero es el sector que mejor está funcionando en la calle, de ahí que se estén viendo numerosos cambios de uso de oficinas a hoteles*" (Elena Sanz: "Hoteles y flagships se apoderan de la Gran Vía de Madrid"). https://www.elconfidencial.com/vivienda/2016-02-05/gran-via-hoteles-retail-locales-comerciales-primark_1145121/. La consultora inmobiliaria CBRE apunta que algunas de las últimas aperturas son iniciativas de los segmentos más altos de cadenas internacionales como Dear, Hyatt y Marriott ("La nueva Gran Vía", *El Mundo*, 2-3-2018).

bajos para locales, de tal manera que el hotel y sus zonas comunes se desplazan hacia arriba, llegando a instalar la recepción en la última planta donde, además, se incorporan terrazas que ofrecen vistas, piscinas y restaurantes de referencia. No obstante, se aprecia últimamente también la incorporación de una oferta menos exclusiva, un tipo de hostel moderno, dinámico y ligado a la tecnología, para cubrir la demanda de los *millennials* y viajeros de la nueva generación¹²⁷.

El cambio de ciclo se evidencia también por la oferta de nuevas viviendas. Se llevan a cabo algunos proyectos de reforma en edificios para viviendas o apartamentos de lujo. Uno de sus mayores atractivos son las terrazas panorámicas de uso común para disfrutar de las espectaculares vistas sobre la Gran Vía¹²⁸. Además incorporan aparcamientos robotizados abiertos a los automóviles de los edificios colindantes. También se observa que empieza a aparecer algún edificio de apartamentos turísticos. Por el contrario, las oficinas quedan relegadas al dejar de tener sentido en una calle centrada al cien por cien en el turista y el consumo.

De los 79 edificios que jalonan actualmente la Gran Vía, los dedicados en exclusividad, salvo los bajos comerciales, a un solo uso son 58 que vienen a representar el 75% del total y están ocupados por hoteles, oficinas y viviendas. Los restantes 21 edificios comparten estos usos con otras actividades. El resultado es que las viviendas en edificios exclusivos y mixtos ahora superan a las oficinas¹²⁹. Si como parece, el futuro de la Gran Vía va dirigido a ofrecer residencia de calidad, hospedaje y consumo todavía hay margen para ello, a la vista del número de oficinas que todavía mantiene la calle.

En noviembre de 2018 se inauguró la última reforma del espacio público de la Gran Vía para mejorar su imagen, dar más espacio al peatón y reducir el tráfico motorizado. Se ampliaron las aceras e instalaron nuevo mobiliario urbano y se está modernizando la estación homónima de metro que conectará con la de Sol bajo tierra. Esta última acción supondrá el retorno a la calle de un elemento que tiene un siglo de historia en el imaginario colectivo. Se trata del templete instalado en 1919, desmontado y trasladado en 1970 y del que ahora se hará una réplica (Figura 20). Aunque es pronto para conocer la aceptación de la reforma por los madrileños,

127 Alba Brualla: "La Gran Vía de Madrid renueva su oferta hotelera y apuesta por el lujo". <https://www.eleconomista.es/empresas-finanzas/noticias/9328728/08/18/La-Gran-Via-de-Madrid-renueva-su-oferta-hotelera-y-apuesta-por-el-lujo.html>

128 Tras la reforma el edificio del Ave Fénix dispondrá de terraza, piscina, gimnasio y una sala *gourmet* (Luis M. de Ciria: "Gran Vía 68, el histórico edificio del Ave Fénix renace de sus cenizas", *El Mundo*, 21-4-2017).

129 De los edificios exclusivos 22 son hoteles y representan el 38%, los 21 de oficinas el 36%, y los 13 residenciales el 22%. Hay también tres edificios de uso recreativo y uno dedicado a comercio. El catastro registra en la calle un total de 661 viviendas, 597 oficinas y 276 comercios.

hay algunas encuestas que la apoyan¹³⁰. Y también habrá que ver si esta mejora ambiental será un atractivo más a los ojos de los inversores.



Figura 20. Vista actual de la Gran Vía e imagen virtual del futuro templo.

<https://www.idealista.com/news/inmobiliario/construccion/2018/11/23/>;

La Vanguardia, 10-8-2018

Bibliografía general de referencia

Álvarez Mora, Alfonso (1978): *La remodelación del centro de Madrid*, Madrid, Ayuso.

Ayuntamiento de Madrid (2010): *Gran Vía de Madrid, 1910-2010, Centenario*. http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/0/28103/bhm_granvia1910-2010.pdf

Baker, Edward (2001): “La Gran Vía entre el casticismo y el cosmopolitismo”, *Atlas Histórico de la ciudad, 1850-1939*, Barcelona, Lunwerg / Caja Madrid, (122-138).

Baker, Edward (2009): *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons.

COAM (2003): *Arquitectura de Madrid. Casco Histórico*.

COAM (2010): *La Gran Vía de Madrid. Una brecha urbana entre la tradición y la modernidad*. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/muestras-fondos/docs/muestras-gran-via.pdf>

¹³⁰ En la encuesta del diario *20 minutos*, que refleja la opinión de 3376 lectores, el 57% son partidarios de la reforma (27-11-2018). <https://www.20minutos.es/noticia/3502008/0/nueva-gran-via-gusta-mas-peaton-conductor/>. En la encuesta del Ayuntamiento el 46% de 400 respuestas son contrarias a volver a ampliar los carriles para el tráfico motorizado (24-7-2019). https://www.eldiario.es/madrid/Gran-Via-Ayuntamiento-Madrid-Central_0_923908259.html

- De Miguel Salanova, Santiago (2014): *Madrid. Los retos de la modernidad. Transformación urbana y cambio social (1860-1931)*. <https://eprints.ucm.es/31451/1/T36275.pdf>
- De Miguel Salanova, Santiago (2016): *Madrid, sinfonía de una metrópoli europea*, Madrid, Catarata.
- Gea Ortigas, Ma Isabel (2010): *La Gran Vía. Cien años de historia*, Madrid, La Librería.
- Navascués, Pedro (1984): *El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid*. http://oa.upm.es/23085/1/Ed_telefonica_Cap4_B.pdf
- Navascués, Pedro y Alonso Pereira, José Ramón (2002): *La Gran Vía de Madrid*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Navascués, Pedro (2011): “La Gran Vía y su arquitectura”, *Crónica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. <http://oa.upm.es/9773/1/NAVAS-CUES17.pdf>
- Ramos, Carlos (2010): *Construyendo la modernidad: escritura y arquitectura en el Madrid moderno, 1918-1937*, Universidad de Lleida.
- Rodríguez Martín, Nuria (2015): *La capital de un sueño*, Madrid, Centro de Estudios Políticos e Institucionales.
- Rueda Laffond, José Carlos (1993): *Madrid 1900: proyectos de reforma y debate sobre la ciudad, 1898-1914*. <https://eprints.ucm.es/2382/>
- Ruiz Palomeque, Eulalia (1976): *Ordenación y transformaciones urbanas del casco antiguo madrileño durante los siglos XIX y XX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- Santos, Juan Antonio (1997): *Madrid en la prosa de viaje IV*, Comunidad de Madrid.
- Tomé, Sergio (2016): *La Gran Vía de Madrid y sus márgenes: patrimonio y desarrollo sostenible*, ERLA, 99-100, pp. 245-264. <https://doi.org/10.17811/er.99.2016.245-264>

LA PERIFERIA COMO PAISAJE: LA MEMORIA INVISIBLE EN EL TERRITORIO

Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo
Universidad Autónoma de Madrid

El punto de partida para iniciar nuestro trabajo ha sido la proliferación de apelaciones, tanto en instancias oficiales como profesionales, artísticas, académicas o ciudadanas, a la memoria colectiva en la periferia de las ciudades. Esta demanda de mayor conocimiento está íntimamente ligada a su capacidad de fortalecer la identidad de los lugares y, a través de ella, incrementar la cohesión social como base de la mejora de la calidad de vida (Hernández, 2009; Jordán, 2019, Paisaje Transversal, 2019). Además, ambos aspectos, que refuerzan la conexión entre ciudadanos y territorio, están siendo incorporados como elementos esenciales en los planes más recientes de regeneración urbana (Zoido, 2012; Alba, 2019; Dorado, 2019; García García, 2019; Salinas, 2019).

El paisaje urbano y la escena urbana, su detalle en las calles, están impregnados de cultura y de pasado. En definitiva todo él es un lugar que recoge la historia y la memoria. Abordarla por la tanto desde la perspectiva del paisaje, enriquece las simples consideraciones históricas o antropológicas. Tal como destacó Terán “la historia de la ciudad no adquiere categoría de hecho geográfico hasta que directa o indirectamente se expresa en el suelo y contribuye a la creación del paisaje urbano” (citado por Ortega, 2017: 613). En la misma línea, autores más recientes (Jodelet, 2010; García, 2011; Tedesco, 2012; Terra, 2014, Domingo y Moreno, 2019) insisten en que la memoria de los lugares adquiere verdadero sentido y valor cuando la proyectamos en los paisajes y se integra junto a los demás componentes. La experiencia subjetiva, las emociones despertadas en la contemplación del paisaje, en su conocimiento o en su difusión, constituyen valores adicionales frente al tratamiento acotado de la memoria. Las interferencias entre ambas categorías son múltiples. La memoria colectiva justifica, de hecho, la patrimonialización de muchos paisajes, la aparición de mitos y leyendas y su reconocimiento internacional (Quesada-García, 2007). En este interés creciente, se incorpora además en múltiples estudios junto a la memoria aún visible, convertida incluso en patrimonio, la invisible, cuya revelación enriquece aún más el entendimiento del paisaje y, a través de esta vía, la vinculación con el lugar y los lazos entre la propia ciudadanía.

Bajo estas premisas: los requerimientos de instancias oficiales sobre la historia y la memoria urbanas, su imbricación en el paisaje y su manejo por parte de asociaciones ciudadanas, nos ha surgido la oportunidad de valorar métodos y resultados de algunas intervenciones artísticas en las que se entrelazan todos estos aspectos, y en las que además adquiere un papel esencial la memoria invisible.

La exposición se organiza en tres ejes. En primer lugar, abordaremos las nuevas líneas de entendimiento y actuación de algunos organismos públicos en la periferia, incorporando la memoria y el paisaje. En segundo lugar, nos centraremos en el proyecto impulsado por una Asociación de Vecinos de declaración del Distrito de Barajas, en la periferia Noreste de Madrid, como Bien de Interés Cultural. En tercer lugar, plantaremos algunas contribuciones de artistas, especialmente valiosas, para este entendimiento del paisaje de las periferias.

La periferia como patrimonio cultural urbano

En 2015, la Asamblea General de la ONU adopta una serie de objetivos globales “para erradicar la pobreza, proteger el planeta y asegurar la prosperidad para todos”, formando parte de una Agenda de Desarrollo Sostenible. Se identifican un total de 17 objetivos que incluyen desde la eliminación de la pobreza hasta el combate al cambio climático, la educación, la igualdad de la mujer, la defensa del medio ambiente o el diseño de nuestras ciudades. El objetivo 11 Lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles, enlaza con la memoria y la periferia a través de dos de sus metas: Por un lado, el 11.3 marca “aumentar la urbanización inclusiva y sostenible y la capacidad para la planificación y la gestión participativas, integradas y sostenibles de los asentamientos humanos en todos los países”. Por otro, el 11.4 ordena “redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural”.

A partir de estas premisas, la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre la Vivienda y el Desarrollo Urbano Sostenible (Hábitat III) aprobó la Nueva Agenda Urbana en 2016 en la que reconocía que “la cultura y la diversidad cultural son fuentes de enriquecimiento para la humanidad y realizan un aporte importante al desarrollo sostenible de las ciudades, los asentamientos humanos y los ciudadanos, empoderándolos para que desempeñen una función activa y singular en las iniciativas de desarrollo”.

También en el marco de la implementación de la Agenda 2030, la Unesco ha lanzado la *Iniciativa Cultura para el Desarrollo Urbano Sostenible*, dentro de la que ha elaborado un Informe Mundial sobre la Cultura para el Desarrollo Urbano

Sostenible (UNESCO, 2017). El *él* se destaca que se considera a la cultura como un “recurso estratégico” para la creación de “ciudades más inclusivas, creativas y sostenibles”. Cultura e historia se unen en la construcción del patrimonio material e inmaterial, que aparece como “parte integrante de la identidad de una ciudad y genera un sentido de pertenencia y de cohesión. La cultura representa el alma de una ciudad y le permite progresar y construir un futuro digno para todos” (Ibíd.: 5). En este Informe se concede atención prioritaria a las periferias de las ciudades, hasta ahora prácticamente marginadas de las políticas culturales o sobre patrimonio en las ciudades. Recogiendo una cita de Renzo Piano, premio de arquitectura en 1998 destacan: “Las periferias son los lugares de la ciudad que más injustamente sufren. Suelen estar asociadas a adjetivos negativos o despectivos, tales como distante, triste, desolado, lúgubre o peligroso. Sin embargo, en muchas ciudades la mayoría de la población vive en ellas. El poder quizá se encuentre en el centro, pero la energía, el deseo de cambiar las cosas, la “fábrica de deseos”, se halla en las periferias” (Ibíd.: 169). El entendimiento de la pobreza que caracteriza la mayor parte de estos ámbitos urbanos también es diferente: “Potenciar la inclusión y el reconocimiento de las identidades culturales que puedan estar fuera del alcance de la política actual, también es un factor importante para abordar la pobreza para el desarrollo urbano sostenible (...). La cultura está intrínseca en la identidad colectiva e individual y, por ello, es crucial para el bienestar, la expresión y las conexiones dentro de la sociedad” (Ibíd.: 20). En los estudios de casos que incorpora el informe, la periferia, la historia, la cultura, la memoria colectiva y el paisaje se combinan para mostrar pequeños éxitos en la mejora de la calidad de vida en algunas periferias industriales de ciudades europeas, periferias suburbanas o casi agrícolas de todo el mundo y áreas de infravivienda en ciudades africanas, asiáticas o latinoamericanas.

Resultados importantes en ciudades latinoamericanas, producto de aunar periferia, cultura y desarrollo sostenible están recogidos en el documento publicado por la UNESCO en 2018 titulado: *La periferia como Patrimonio Cultural Urbano*. Los casos de barriadas populares de autoconstrucción presentados son ejemplares en cuanto a la riqueza de estas formas urbanas y a la fortaleza y cohesión de sus habitantes. Otra vertiente importante es la atención prestada a los componentes intangibles que suponen su mejor patrimonio. No se trata solo de historia o memoria colectiva, esenciales para conformar identidades sólidas, apegadas al lugar, sino también de “habilidades y cualidades de las que es portadora la población y fuerza laboral que reside en ella” (Ibíd.: 123). Una última vertiente es la consideración de los usos, comportamientos, sistemas de habitar y desplazarse, como patrimonio intangible que deben tener el máximo reconocimiento mundial: el uso flexible y compartido de los espacios urbanos, “en oposición a las

tendencias hacia la privatización y separación de los espacios”, los usos intensivos “de la calle como espacio donde transitar a pie, y del vecindario como espacio donde se pueden resolver las necesidades básicas de la vida cotidiana sin tener que desplazarse en un vehículo privado”. También alienta a repensar los barrios “como lugares de sociabilidad y de memoria colectiva sin las cuales no puede haber ciudad” (Giglia, 2018: 155).

En definitiva, la noción de patrimonio cultural urbano vinculado a la periferia comparte claves compositivas y explicativas con el paisaje, fusión de territorio y cultura. En los últimos documentos oficiales se incluyen en la visión patrimonial como elementos esenciales “aspectos intangibles, simbólicos o identitarios, vinculados a la memoria colectiva y la vida cotidiana de la población local, pero también los sociocomunitarios, urbanísticos, económicos y medioambientales” (Mercado et al., 2018: 222). En esta visión, resulta esencial también, tal como destacan los mismos autores, la construcción patrimonial de forma participativa con los ciudadanos para, como en el caso del paisaje definido por la Convenio de Florencia de 2000, reconocer y consensuar entendimientos y prácticas culturales.

La transferencia de estas ideas a las intervenciones en las periferias de muchas ciudades dista mucho de salvaguardar la integridad de estos planteamientos. Ya en otra ocasión (Canosa y García, 2017: 148), planteamos la obsesión por la historia, más o menos recreada, siempre parcial, por parte de las administraciones locales o los movimientos ciudadanos buscando con ello el respaldo, con un argumento en boga, de actuaciones diversas. Hablamos de una especie de prácticas de *historywashing* o *culturalwashing* que, al modo del *greenwashing* tan denunciado (Freitas Netto et al, 2020), tratan de lavar su imagen y aprovechar el prestigio de la cultura, la historia y la identidad, convirtiéndolos en capital social, en sus planes o actuaciones. Para ello, centran la atención en los aspectos que más pueden interesar, un camino histórico, un arroyo, una vivienda-modelo, un topónimo, mientras ocultan otros menos respetuosos (modificaciones de cauce, reducción o estrangulamiento de vías o caminos) o tergiversan la información creando mitos o inventando tradiciones.

En el proyecto Madrid Nuevo Norte, aprobado por fin en 2019 sobre 300 hectáreas distribuidas en 5,6 kilómetros de vías, los argumentos de sostenibilidad, identidad y memoria se suceden para apoyar una intervención excesivamente costosa e innecesaria, claramente especulativa, cuyos mayores beneficios se han cedido a la iniciativa privada y donde las extensas zonas verdes anunciadas constituyen en realidad espectros sobre una enorme losa inerte (que permite incorporar las cesiones obligatorias a cambio de edificabilidad en terreno firme) donde no

podrán crecer árboles (Brandis, 2018). En la presentación del proyecto se destaca su articulación sobre el desarrollo “del principal eje de la ciudad que se extiende hasta El Pardo”. Con él se quiere recuperar “su esencia original: un paseo verde, para peatones y ciclistas”. Es decir, la falsa memoria se hace realidad y el fantasma de un paseo histórico, el Salón del Prado, que sólo discurría entre Atocha y Cibeles, al que se suma desde el XVII su ampliación como Prado de Recoletos hasta Colón, se proyecta hacia el Norte más allá de la Castellana, concebida ya, pasados Nuevos Ministerios, como avenida con seis carriles y una estrecha arboleda central.

El paisaje de la periferia como patrimonio. La solicitud para declarar B.I.C al Distrito de Barajas

La pertinencia de ejemplificar en la periferia la categoría de patrimonio cultural urbano, conectándola con el paisaje para hacer visibles las estructuras básicas –la memoria invisible– desdibujadas con el desarrollo urbano, surge de la propuesta en 2010 de una Asociación de Vecinos para declarar al Distrito de Barajas como Bien de Interés Cultural. La fundamentación de su solicitud adolece de una base argumental sólida que refuerce a la historia como aglutinante de los diferentes bienes inmuebles inventariados. Se trata entonces de aportar a los ciudadanos las estructuras latentes de ese paisaje para dotarlo de coherencia.

Itziar González (2007), arquitecta zahorí, recuperó para el Catálogo del Patrimonio de Badalona, la acción estructurante de los torrentes que atravesaban el territorio desde la Sierra litoral hasta el mar ordenando la historia y el patrimonio de Badalona de una manera “única y específica”: “los corredores –valles– pasaban a ser los lugares de cultura y memoria de la evolución territorial y urbana de Badalona”. Para desvelar esas estructuras en caso de Barajas, hemos acudido a las raíces de la escuela *Teraniana* de geografía urbana. La memoria invisible del paisaje urbano hay que buscarla en la propiedad del suelo, en el parcelario y los titulares. Junto a este elemento, el resto de los componentes del plano histórico del territorio, caminos, red pecuaria, y arroyos, completan la estructura. Tras un breve planteamiento del proyecto Barajas Distrito B.I.C., expondremos las claves más relevantes al respecto, apuntando también una pequeña referencia al valor de mapas antiguos, dibujados sin escala por vecinos o conocedores de lugares concretos, que enfatizan, a través del tamaño o el color, precisamente sus rasgos estructurales.

La Asociación de Barajas Distrito BIC inventarió ocho elementos acreedores del calificativo de “patrimonio histórico” (figura 1). La clave de su petición como “conjunto histórico”, de tal manera que “la suma de las partes”, los bienes in-

muebles, tal como establece la ley, trascienda en importancia a las piezas tomadas individualmente, es la historia (Carrascosa, 2010:6). La amalgama que aporta coherencia a las piezas identificadas es el “devenir histórico”, al que dan el rango de “categoría cultural”: “Así pues, podemos crear en Barajas un discurso que compacte en una unidad coherente los diversos elementos que representan todas y cada una de las épocas que han dejado vestigios en su territorio. No es ya que tales elementos sean representativos individualmente de su respectiva época, sino que el conjunto de todos ellos es representativo del devenir histórico, no ya del distrito, sino de toda la región de Madrid” (Ibíd.: 7). En 2008, el sector donde se localizan la mayor parte de estos bienes inmuebles, fue individualizado como “Eje Histórico Cultural de la Alameda de Osuna” por el Ayuntamiento de Madrid, aunque permanece sin un plan director aprobado para su regeneración.



Figura 1. *El Patrimonio Histórico de Barajas. Fuente: Asociación Cultural “Barajas, Distrito BIC” (2013) El Patrimonio Histórico: un gran potencial para el distrito de Barajas (<http://barajasbic.blogspot.com/2013/05/el-patrimonio-historico-un-gran.html#more>).*

Creemos que este planteamiento se puede considerar incompleto en la medida en que las formas concretas surgidas en lo que caracterizan como “devenir histórico” carecen de anclajes o fundamentos territoriales. Quedan estructuras aún no desveladas en su exposición que, sin embargo, pueden fortalecer los argumentos. En su opción simplificada además aparece un choque claro entre las aspiraciones

de los vecinos del núcleo histórico de Barajas, donde aún hay barajeños de varias generaciones que reivindican las esencias rurales del lugar, la zona Norte de la A-2, perteneciente al antiguo municipio de Rejas anexionado en el siglo XIX a Barajas, marginal, conflictiva y abandonada y la Alameda de Osuna, también anexionada a Barajas, zona de calidad, donde está el grueso de la población y los parques y espacios abiertos considerados: Juan Carlos I, El Capricho y el cerro del Castillo.



Figura 2. Planos de Cuatro Caminos y Prosperidad en Madrid: se superponen al callejero urbano, en color naranja, las antiguas lindes rurales y los caminos.

Fuente: Figuras recuperadas del artículo de Rafael Mas sobre el Extrarradio (1979).

En la construcción de las periferias más recientes, donde imperan los grandes desarrollos urbanos realizados mediante Programas de Actuación Urbanística u otras figuras de planeamiento, con Juntas de Compensación que reúnen a los propietarios de las fincas, se hace tabla rasa del territorio. Las bases que nosotras reivindicamos se desdibujan. Pero en el Extrarradio, las afueras de las ciudades en el siglo XIX y en la periferia más cercana, la que se forma hasta casi finales del siglo XX, la organización del territorio es esencial. Ya Terán (1936: 87) tempranamente remitía al plano como base explicativa de la ciudad: “fina dactilografía impresa en el suelo que ofrece la identificación clara y precisa de la personalidad histórica y geográfica, de su personalidad más íntima y diferencial. En el plano se puede leer la historia de la ciudad, pero es ésta la que sirve para explicar el plano y el paisaje urbano”. Rafael Más (1979), discípulo directo, desvelaba en otro artículo posterior la fuerza argumentativa de la organización del territorio: la urbanización espontánea de la ciudad (parcelaciones periféricas), sin planes, la estructura de la propiedad, en su caso, el parcelario muy fragmentado y la propiedad muy concentrada, constituyen los elementos formales más explicativos del paisaje actual (figura 2). Tanto en el Extrarradio como en la periferia, sobre todo en las zonas de crecimiento al margen de planes amplios, “los principios generales de parcelación, emanados del intento de aprovechar al máximo el espacio edificado, que dan como resultado un reflejo bastante correcto del plano parcelario rural previo en el plano callejero del núcleo urbano resultante” (Ibíd.: 85).

En los longueros cerealísticos de Barajas, en áreas de antigua urbanización marginal y por lo tanto no planificada, domina el dibujo de una calle central, que organiza el parcelario mientras los testers de las manzanas se apoyan los lindes. El ejemplo seleccionado, Cerro de Buenos Aires, situado junto al actual Ensanche de Barajas, se desarrolla a ambos lados del viejo Camino de Canillas, a Barajas, hoy reconocible como calle de Valhondo. La parcelación se inició en 1954 y poco después comenzaría la venta de lotes de la pequeña barriada situada en la zona septentrional: las Barquillas Norte y Sur, entorno al arroyo que ha cambiado varias veces de denominación (figura 3). También en las promociones más amplias pueden reconocerse los límites de las fincas y los viejos caminos rurales, transformados muchos de ellos ahora en calles. Una forma entonces de clarificar el paisaje y acercarlo a los ciudadanos, como un texto que se pueda leer, es desvelando estas claves organizativas.



Figura 3. Cerro de Buenos Aires y las Barquillas. A la izquierda planimetría catastral de 1870 y a la derecha fotografía aérea de 2019. Fuente: Izquierda IGN Topografía Catastral de España. Ayuntamiento de Barajas. 1875 (<http://www.ign.es/wms/minutas-cartograficas>). Derecha: Fotografía aérea de la Comunidad de Madrid, 2019. Nomenclatura (<https://www.madrid.org/nomenclatura/Inicio.icm>).

Sobre el Distrito de Barajas

Para enmarcar los componentes estructurales del paisaje, es necesario destacar tres aspectos que presiden el análisis posterior. Barajas es el municipio más lejano de los doce que se anexionó la capital entre 1945 y 1951. Esto ha ralentizado su crecimiento, de tal manera que hasta la década de los ochenta del siglo pasado apenas se habían promovido media docena de barriadas, casi todas siguiendo el modelo clásico de la urbanización marginal. El Distrito actual sólo corresponde a la mitad septentrional del municipio histórico, formado por la anexión en 1887 al más populoso entonces, Barajas (con casi 1000 habitantes) de los casi despoblados Alameda y Rejas. La zona sur, desde 1950 y su incorporación a Madrid, fue desgajada e incluida en el distrito de San Blas, ahora San-Blas Canillejas, como barrio de Rejas (figura 4).

Junto a este factor, el segundo esencial en su trayectoria contemporánea es la construcción del aeropuerto de Madrid, planteado en 1929. El impacto ha sido tal que, aún ahora, Barajas permanece como sinónimo a pesar incluso del cambio reciente de denominación a Aeropuerto Adolfo Suárez. En la actualidad, casi dos terceras partes del Distrito están ocupadas por sus instalaciones y otra amplia zona está afectada por molestias derivadas del ruido de los aviones, del tráfico de vehículos, el impacto sobre el río Jarama y por las restricciones para la construcción.

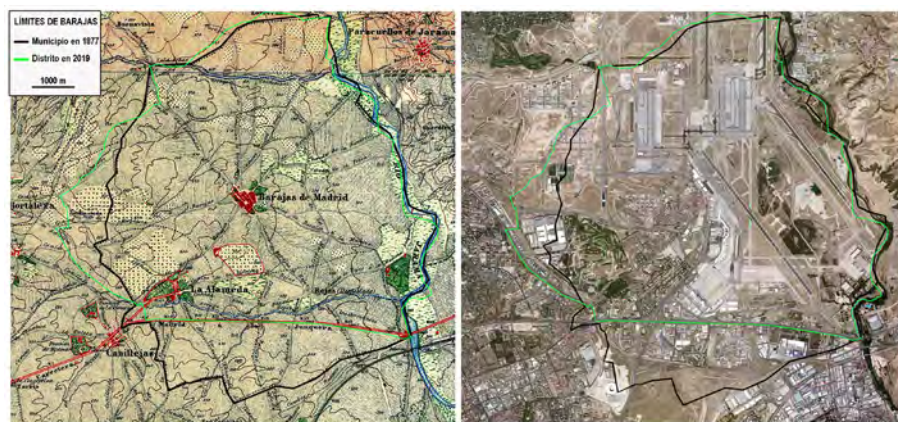


Figura 4. *Límites de Barajas. A la izquierda, municipio en 1877. A la derecha distrito en 2019. Fuente: Izda: Mapa Topográfico Nacional de España (hoja 559), 1ª edición 1877. Derecha: Fotos aéreas 2017 (PNOA) Instituto Geográfico Nacional*
<https://idem.madrid.org/visor>.

El tercer pilar sobre el que se asienta el desarrollo urbano del Distrito es el dominio histórico de la gran propiedad, en la secuencia tradicional de nobleza y clero—incluso comunales— para pasar luego a burguesía urbana y a campesinado acomodado y llegar, finalmente, las sociedades anónimas. Las grandes explotaciones han tenido aquí además la particularidad de su unión con el coto redondo, haciendas cercadas que han favorecido las grandes promociones. Junto a ello dos elementos más también trascienden al paisaje urbano actual: la relevancia de las pequeñas parcelas, determinantes en la construcción de las primeras barriadas y coexistencia de ambos tipos de fincas rústicas con las de recreo, tradicionales de los usos suburbanos que se extendieron por la periferia de la capital en el siglo XIX, pero que aquí, en Barajas, prolongan su existencia como tales hasta casi mediados del siglo XX.

Un paisaje llano y amable. Las descripciones históricas

Históricamente, los habitantes de Barajas han percibido su paisaje como suave y amable. Las descripciones más ricas, contenidas en el Interrogatorio ordenado por Felipe II en 1579, ponen de manifiesto estos rasgos: el carácter cálido, llano y apacible de la tierra (Viñas y Mey y Paz, 1949: 15 y 92). Sus vecinos también se enorgullecen de la proximidad del río Jarama, al que se refieren como caudaloso en Rejas, y de la abundancia de agua. Ya entonces se señalaba la gran propiedad como un rasgo de la zona: Desde XIII es señorío y además dos conventos se asientan tras recibir enormes donaciones.

También se quejaban los vecinos de la falta de montes, que hacía escasa la leña, teniendo que recurrir en Barajas a las “podaduras de árboles y viñas y a los codrios de Madrid” (Ibíd.: 92). Tampoco poseían, con la extensión necesaria pastos comunales, lo que reducía considerablemente el ganado. Denunciaron en interrogatorios sucesivos que esas carencias estaban provocadas por la concentración de la tierra en pocas manos. También se explicaba por esa razón, y la falta de recursos consecuente, la despoblación desde el siglo XIII de la aldea de Corralejos, donde perdurará la heredad de Santo Domingo el Real de Madrid y de Rejas que, a finales del siglo XV, sólo era un curato (Muñoz, 1993: 42).

Algunos mapas del siglo XVIII, hechos por vecinos, se han conservado y muestran una vida centrada en el núcleo de Barajas pero ya volcada hacia Madrid. Los caminos hacia la capital, los hitos y otros elementos básicos del paisaje han quedado retratados. En ellos, los cursos de agua aparecen aumentados como sinónimos de fecundidad y riqueza. Destaca también en ellos la importancia de los molinos, las canalizaciones y los pozos (figura 5). La ruptura provocada por el Jarama es otro hecho relevante, alimentado además por el relieve abrupto de las terrazas de Paracuellos. Precisamente por ello, se aprecia la importancia de los pasos, hoy diluidos: puentes, la barca y de los elementos que antaño acompañaban a estos pasos como eran las ventas.

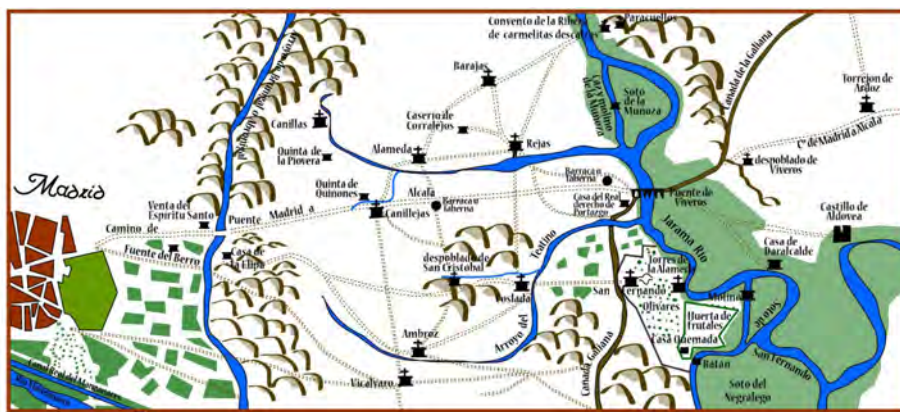


Figura 5. Periferia Noreste de Madrid en el siglo XVIII. Fuente. Dibujado a partir del mapa Tipográfico. Cuestionario del Cardenal Lorenzana, 1785. Archivo Diocesano de Toledo.

Caminos y red fluvial

La red caminera, tanto de personas como de animales, prácticamente se ha perdido, igual que la fluvial. Es necesario hacer un esfuerzo de reconstrucción que

incluya, en la medida de lo posible, recuperar su trazado sobre el terreno. La estructura radial de los caminos, formada a partir del pueblo de Barajas, se ha perdido en gran parte por la localización del aeropuerto, pero también por la pérdida de relevancia de la antigua villa.

Tan lamentable como esto es la destrucción de la red fluvial. Se ha modificado incluso el trazado del río Jarama, que discurre por su límite oriental y prácticamente se han canalizado y soterrado todos los arroyos que a él fluían. En algún caso, como el de Valdebebas al Norte, se ha sustituido, su cauce ya enterrado, en el parque homónimo, por un reguero con otra trayectoria. El arroyo de Rejas, más meridional pero con un rumbo igualmente perpendicular al Jarama en el que desemboca, es el único con algunos tramos aún visibles. Esto, no obstante, ocurre en zonas degradadas, que exigen de intervenciones claras de regeneración, como está pendiente por ejemplo en el barrio del Aeropuerto.

La red pecuaria no ha tenido mejor suerte. En Barajas poseía un sistema radiocéntrico confluyendo en su plaza del que eran excepción los tramos de la Cañada Real de Merinas, que discurre transversal por el extremo sur, casi paralela a la Carretera de Aragón y la denominada Cañada Real de Burgos, perpendicular a ésta, que enlazaba el pueblo de Barajas, en realidad sus pastos comunales, con el núcleo de Rejas y la otra cañada (figura 6).

La primera de ellas parece mostrar un trayecto alternativo al que ocurría antaño desde Madrid por la calle de Alcalá atravesando el término hasta acceder, por Barajas, a través del Puente Viveros, a la Cañada Galiana. Seguramente las constantes disputas por el uso de tan importante vía forzaron la creación, desde el núcleo de la Alameda hasta Viveros, de este trazado algo más alejado. La construcción del barrio de Alameda de Osuna, el aeropuerto y sus ampliaciones sucesivas han roto por completo el sistema y ocupado buena parte del suelo.

En fechas recientes, impulsada por asociaciones ciudadanas, la Comunidad de Madrid, entidad que tiene las competencias, apoyada por el Ayuntamiento, ha inventariado las vías y realizado permutas hasta casi completar la superficie original. No obstante, se ha perdido la lógica histórica de su organización y los itinerarios que se planean tienen como finalidad, junto a la conectividad ecológica, la construcción de un nuevo paisaje. Pese al intento de *historywashing*, no hay conexión con la identidad histórica ni con los contenidos culturales del lugar.

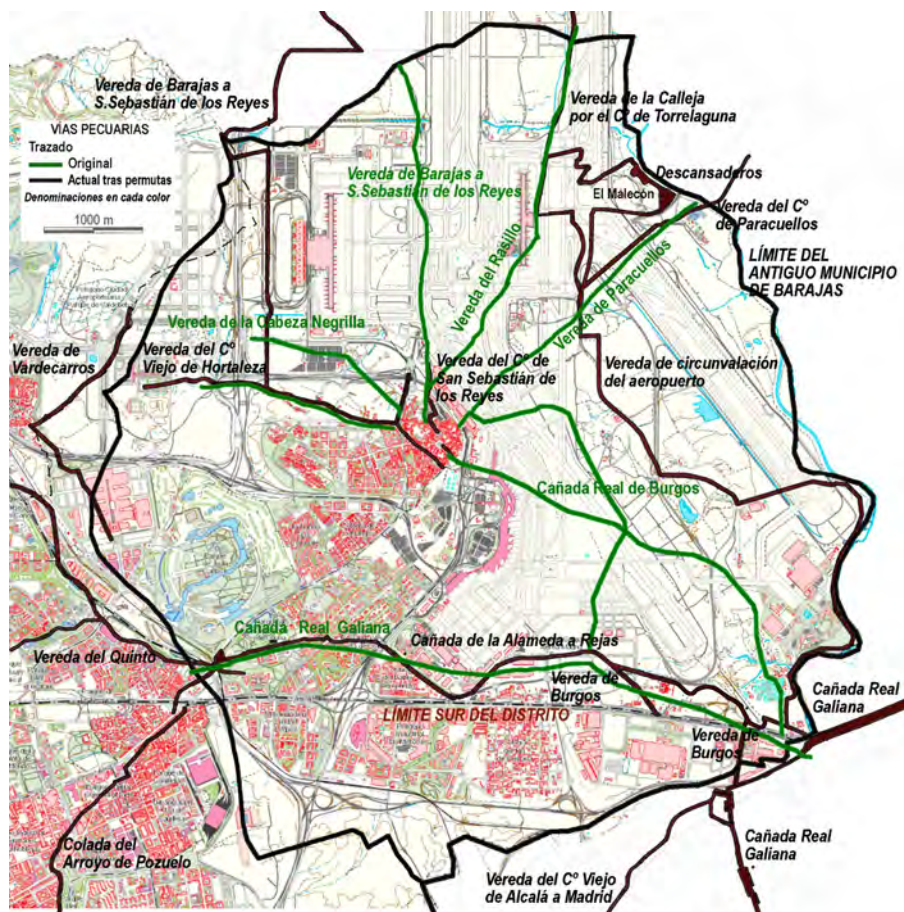


Figura 6. *Vías pecuarias en Barajas (originales y actuales). Fuente: Vías históricas.*

IGN Topografía Catastral de España. Ayuntamiento de Barajas. 1875.

(<http://www.ign.es/wms/minutas-cartograficas>).

Vías actuales: Red de Vías pecuarias de la Comunidad de Madrid. Inventario y Cartografía:

<https://www.comunidad.madrid/servicios/medio-rural/red-vias-pecuarias-comunidad-madrid>.

El peso de la gran propiedad

La concentración de la propiedad en la zona ha determinado, en su proyección urbana, la existencia de pocos protagonistas y la promoción de grandes urbanizaciones, en combinación con las pequeñas barriadas. El origen de las grandes haciendas se remonta a la Edad Media, manteniéndose desde entonces a pesar de los cambios de titularidad y de los reajustes lógicos acordes a cada época. En 1875

once propietarios, el 5% del total, acumulaban el 54% de las tierras. Sólo nos detendremos en la presentación de las cinco mayores heredades, cuya memoria colaboraría, junto a los otros componentes estructurales del territorio, al entendimiento cabal de su paisaje (figura 7).

El Conde de Barajas debe considerarse el propietario histórico de mayor relevancia. Su poder se extendió durante más de quinientos años hasta que, en el primer tercio del siglo XIX, coincide la reducción de su patrimonio, tras generosas donaciones y ventas, con la abolición de los señoríos. Su presencia se relaciona con el proceso de señorialización que afecta a numerosos lugares madrileños. Como resultado de ello, los municipios de Barajas, Alameda y Rejas fueron acumulados por la familia Zapata que también obtiene los títulos de Conde de Barajas y Marqués de la Alameda.

En sus dominios, los vasallos reconocían a su señor a través de los preceptivos derechos jurisdiccionales, que se concretaban en el pago de la “martiniega, las veintenas, las penas de cámara y las peonadas”, es decir, derechos por la explotación de tierras así como un canon anual por los solares donde se habían edificado las casas donde vivían. Asimismo, sus mayordomos recaudaban una amplia gama de rentas derivadas de los monopolios que disfrutaba su señor en ambas villas: “las tenería y la casa de la tercia”, las adehalas (comisiones) sobre los cameros sacrificados en las carnicerías, los “cueros de machos”, las varas de alguaciles y las escribanías concejiles” (Hernanz, 1998). En 1579, en el Interrogatorio ordenado por Felipe II, añadían a estos privilegios otro característico de los viejos señoríos, el derecho de caza y pesca sobre un sector del río Jarama (Viñas y Mey, y Paz, 1949: 92).

El señorío gozaba además de la jurisdicción criminal y civil. Pero ante todo, el Conde de Barajas era un gran propietario. Solamente en los alrededores de Madrid disponía de 1200 hectáreas de sembradura. En los márgenes del río Jarama tenía también fincas plantadas de hortalizas, olivares y árboles frutales, así como varios sotos y prados para el pasto del ganado. Completaban sus posesiones tres molinos junto al Jarama y el Manzanares. A finales del siglo XIX, sólo le restaban ya 100 hectáreas y como grandes fincas, tres cotos próximos al río Jarama. Entonces, el Duque de Fernán Núñez, familia en la que habían recaído los títulos y las heredades de los Zapata, mantenía el conjunto formado por el Malecón-La Huelga junto al río, atravesada por el camino de Paracuellos (Canosa, 2006). El paisaje de ribera tradicional ha desaparecido por completo al instalarse la depuradora de aguas de Valdebebas y, con posterioridad, la Planta de Tratamiento de residuos. El aeropuerto también se ha ampliado y se ha construido un circuito de coches radiocontrol a gasolina. Ni siquiera un paseo agradable es posible.

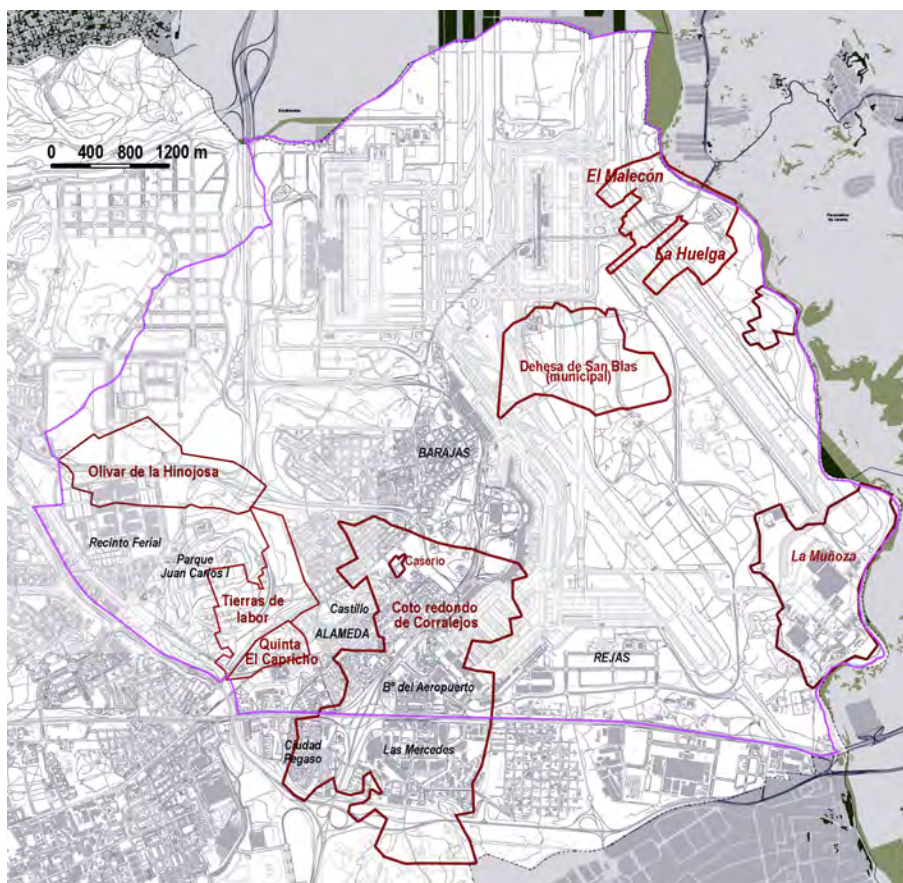


Figura 7. *Grandes propiedades en Barajas.*
Fuente: Elaboración propia a partir de Canosa, 1995.

La presencia del señorío se deja sentir, no obstante través de la permanencia de las distintas construcciones que tanto los Zapata como los Fernán Núñez mandaron levantar para incrementar su reconocimiento en la zona y su prestigio en Madrid. En la Alameda, a mediados del siglo XV construyen un castillo fortificado cuyos restos han sido restaurados por el Ayuntamiento de Madrid que recientemente ha conseguido su declaración como B.I.C. Sin embargo en Rejas no quedan restos de los dos molinos levantados junto al Jarama. En la villa de Barajas, en excelente estado de conservación, permanece la gran plaza regular, con soportales, que fue construida frente a su residencia principal. Las viviendas resultantes en torno suyo fueron destinadas al arrendamiento. Fue fundación de los Zapata el Hospital para indigentes que estuvo situado en las inmediaciones del

pueblo de Barajas, desaparecido por completo, y la familia también es responsable de importantes mejoras introducidas en la parroquia de San Pedro, donde su escudo adorna las pechinas de la cúpula. Son además fundadores del Monasterio de Santa Clara en Rejas a fines del XV. Años después, el primer Conde de Barajas, Francisco Zapata de Cisneros, fundaría un nuevo convento, esta vez destinado a los Franciscanos Descalzos, a las afueras de la Villa. Fue colegio de misioneros, función que dejaría de mantener a finales del siglo XVIII, cuando se trasladó al Convento de San Bernardino de Madrid. De ninguno de ellos queda memoria. Junto al castillo y al pequeño cementerio de la Alameda, los Duques de Fernán Núñez construyeron un panteón familiar, donde reposan varios miembros (Canosa, 2006).

El Conde de Barajas compartía su poder con el importante Convento de Santo Domingo el Real, que también desde fechas muy tempranas consigue en propiedad un gran coto redondo de 500 hectáreas denominado Corralejos. De hecho, la vida en esta gran finca parece que discurrió de manera casi autónoma, protegido directamente por la monarquía y al margen de los problemas que se vivían en Barajas o en los municipios inmediatos. Varias donaciones parecen ser el origen de esta gran hacienda. En 1219 se funda el Convento en Madrid, en lo que en actualidad, tras su derribo, es la Plaza de Santo Domingo e inmediatamente comienza a recibir tierras y dinero permitiéndole desarrollar un gran potencial económico. A comienzos del siglo XIX la desamortización cambia la propiedad. Las sucesivas familias acomodadas de la burguesía urbana madrileña que ejercen la titularidad (Canosa, 1995) no serán capaces de mantener su rentabilidad y la hacienda comienza a ser vendida en grandes lotes. El caserío se mantuvo en pie hasta los años sesenta, cuando las máquinas excavadoras borran las últimas huellas. Perdura el topónimo como denominación de una barriada de urbanización marginal levantada a partir de los años cuarenta del siglo pasado. En la actualidad está completamente transformada y ampliada en su parte Noroccidental con un ensanche. La zona meridional del Coto de Corralejos, al Sur de la Carretera de Aragón, se ha convertido en la Ciudad Satélite las Mercedes. En la zona central, adquirida finalmente por la Inmobiliaria Nuevo Madrid S.A., se construye desde 1950 el área conocida como Alameda de Osuna, formada por cinco promociones sucesivas.

El otro gran Convento que consigue acumular una gran posesión denominada La Muñoza, de más de 400 hectáreas es el de Santa Clara, rama femenina de la orden de San Francisco. Su origen está en la donación hecha en 1479 por parte de Pedro Zapata de tierras y bienes suficientes en Rejas, junto al río Jarama, para que el convento pudiese comenzar a funcionar. Posteriormente pasaría a las

monjas Franciscas de Constantinopla. Fue vendida en 1872 en desamortización y adquirida por el marqués de Gaviria, uno de los hombres más ricos del momento. Es entonces cuando se introdujeron los toros de lidia en la finca, actividad que permanecería hasta la expropiación del conjunto por Iberia, para la ampliación de su zona industrial, levantándose allí diversos hangares y talleres, función que desempeña en la actualidad.

La Quinta del Capricho, aneja al Norte con extensas tierras de labor es la cuarta hacienda destacable. La belleza excepcional de la posesión y el hecho de que se haya conservado hasta la actualidad gran parte de ella confieren una especial relevancia al conjunto. Su origen se remonta al siglo XVIII, cuando la Duquesa de Osuna, María Josefa de Pimentel, como otros nobles hicieran emulando las propiedades reales, comienza a construir una residencia campestre en la periferia madrileña. La posesión de la Alameda estaba constituida por los jardines cercados, con una superficie de 14 hectáreas, el palacio y los edificios anejos y 170 hectáreas de tierras concentradas al Norte de la Carretera de Ajalvir, hoy avenida de Logroño, de las que casi 100 estaban destinadas a olivar y viñedo. Esta zona, también adquirida por la inmobiliaria Nuevo Madrid, fue expropiada finalmente para la construcción, unida al Norte con otra hacienda tradicional, del Recinto Ferial y el Parque Juan Carlos I. Su diseño, siguiendo la tónica dominante, modifica completamente el paisaje tradicional. Sólo perduran algunos restos de los olivares originales en el margen meridional y oriental. La extensión continua mayor, en la zona septentrional, está constituida por 21 hectáreas denominadas paradójicamente “Olivar de la Reina Sofía”¹. La naturaleza absurda de la acción se refuerza con su reconocimiento con una lápida conmemorativa que se inventaría en el apartado de “Patrimonio cultural y paisaje urbano” del Ayuntamiento. La memoria se pierde y se crea una nueva historia. En el resto del parque algunos olivos se alternan con los jardines de diseño, atravesados por paseos peatonales y láminas de agua con pasarelas. Numerosas esculturas de gran formato diseminadas por toda la superficie pretenden aportar carácter al confuso paisaje resultante.

La quinta de recreo, en sentido estricto, de El Capricho, por su parte, pasaría por diferentes propietarios hasta que fue adquirida en 1978 por el Ayuntamiento de Madrid que inicia un lento proceso para recuperar el parque, abierto al público hace más de veinte años aunque aún sin concluir la recuperación completa de vegetación e instalaciones, y dar utilidad a los edificios anejos. El palacio, ya

¹ Inicialmente, cuando se inaugura el parque, se denominó esta zona Olivar de la Hinojosa, y la publicidad oficial sólo hizo referencia a otra gran finca más septentrional, de la que se pretendía recoger su memoria. En 1992 cambia su nombre por el de la reina, en un vacío deseo de vincular aún más el parque con la familia real.

restaurado, está en pleno proceso de transformación² y las edificaciones de servicio han sido utilizadas como Escuela Taller y como Conservatorio. También está pendiente la remodelación de la denominada “Huerta Valenciana”, una manzana entera convertida en solar al sur de las instalaciones complementarias donde los vecinos demandan un parque³.

La última gran finca es la conocida como Olivar de la Hinojosa. En el siglo XVIII Nicolás de Hinojosa, Tesorero de la Real Hacienda, adquiere mediante compras y permutas tierras para formar una gran hacienda que llegó a alcanzar las 368 hectáreas, repartidas entre Barajas y los municipios inmediatos. Su intención era crear un gran coto redondo donde cultivar, como en su tierra de origen, el Puerto de Santa María, viñas y olivos. En el terreno cercado, de 76 hectáreas, plantó 7.000 olivos y 25.000 cepas. Las ventas sucesivas, a partir de una truculenta historia de deudas contraídas en secreto por el Tesorero (Madrado, 2000), hicieron recaer la propiedad finalmente en Nuevo Madrid. El nombre de la hacienda ha perdurado en el Parque Juan Carlos I, inicialmente en el olivar y ahora sólo en el Campo de Golf. El suelo, tras ser expropiado tanto para éste como para el Recinto Ferial, acabará de ser construido cuando finalice su ampliación junto a la Ciudad Deportiva del Real Madrid. El juego de grandes viales que se ha instalado en la zona actúa como suplemento añadido para la ruptura completa de la memoria del lugar.

Contemplar las afueras: la exploración de la periferia como acción artística

Las claves del paisaje urbano pueden estar entonces, tal como hemos destacado en el caso de Barajas, en su sustrato invisible. En este último apartado apuntaremos algunas ideas sobre otras “maneras de ver” ese paisaje. Fórmulas para re-enfocar miradas y hacer visibles los paisajes ocultos, marginales o simplemente poco evidentes. Se trata de intervenciones artísticas que permiten dotar a los territorios de la periferia de contenidos como paisajes. El Arte tiene la capacidad real de aportar a los lugares cultura, componente esencial que los convierte en paisajes. En estas periferias urbanas, “territorios sin discurso o paisajes sin imaginario” como

2 En 2018 comenzaron las obras de remodelación del palacio, denunciadas como poco respetuosas con su condición de B.I.C. Se pretende hacer una sala polivalente donde podrían ser proyectadas las obras originales de Goya que llegaron a estar expuestas en sus paredes en la época de mayor esplendor. La sala podría ser usada también para exposiciones o representaciones teatrales. Las asociaciones Barajas Distrito BIC y Asociación Cultural Amigos de El Jardín El Capricho acusan al ayuntamiento de “secretismo”, “soberbia” y “ligereza” durante la remodelación (Julio Núñez “El Capricho de los duques de Osuna” *El País* semanal, 19/01/2020).

3 David Carrascosas “La Duquesa sigue esperando su plaza” (Infobarah.com, 11/02/2019).

certeramente los definió Nogué (2007), recuperar la historia o traer otros relatos, tiene aún mayor relevancia que en los centros urbanos o en los espacios naturales o rurales. Como señala Francesc Muñoz (2013:41), las periferias urbanas y suburbanas carecen de identidad. Allí, “nos cuesta establecer aquellas diferencias, derivadas de una historia o una cultura del lugar, aquellas que explicaban la diversidad de los paisajes, porque estos se nos muestran precisamente más a partir de lo similar y genérico que de lo singular y específico”.

Tres herramientas, en manos de diferentes artistas, colaboran en este esfuerzo de reconocimiento de los paisajes de la periferia. En primer lugar, a través de la apreciación del territorio como mapa. La memoria cobra realidad a través de marcas que, desde la literatura, podrían adquirir materialidad y ser instaladas. En segundo lugar, mediante la dignificación de los descampados y espacios residuales periféricos como “tercer paisaje”. En tercero, a través del caminar como acción artística.

Juan Mayorga, dramaturgo y desde 2018 miembro de la Real Academia de la Lengua, ha revelado en múltiples ocasiones su pasión por los mapas que trasciende a su obra teatral (Molanes, 2013). En *El cartógrafo*, obra escrita en 2009, tras una visita un año antes a la ciudad de Varsovia, buena parte de la trama discurre entorno a los mapas y la memoria. Durante su viaje, Mayorga “vio una exposición de fotos sobre el gueto y percibió la invisibilidad, en la actual conformación de la ciudad, de una parte significativa de su pasado relacionado con la comunidad judía” (Pastrana, 2017: 232). A partir de esa experiencia, y gracias a sus conocimientos sobre Walter Benjamín y las derivas –su tesis doctoral se titula *La filosofía de la historia de Walter Benjamín*– crea una trama en la que el territorio y el mapa de la ciudad, a través de los paseos, encuentran paralelismo con el propio cuerpo de la protagonista que ha perdido una hija. Dolor y memoria se unen en ambos casos y su expresión puede ser la misma: “El empeño de Blanca en hacer visible el gueto, incluso con la idea de marcar el perímetro de la antigua cárcel a cielo abierto en el espacio de la ciudad actual, es una forma de objetivar exteriormente el territorio del sufrimiento personal, de relacionarlo con una dimensión colectiva y pública, de ‘darle un lugar al gueto’” (Ibíd.: 240).

Marcar en el pavimento murallas o ríos es una fórmula empleada en ciudades distintas para fijar la memoria colectiva y quizá, aunque no se difunda así, facilitar a los turistas la identificación de lugares emblemáticos. El trazado del muro de Berlín sobre el suelo es el ejemplo más emblemático. Entre noviembre de 1989 y junio de 1990 fue demolido en su totalidad: “Hoy ya casi no queda nada que ver del muro, a pesar de que su trazado está marcado, en parte, por una doble hilera

de adoquines que atraviesa la ciudad a lo largo de más de 20 kilómetros. Aquí y allá sobreviven restos como muestra de la memoria. Se trató de curar lo más rápido posible a los berlineses de esta dolorosa herida” (Rabazo, 2015:18). Curiosamente en esta ciudad la especulación sobre los solares vacíos juega en contra de su pervivencia, incluso en los lugares más emblemáticos. Más allá de una línea de memoria, el carácter zonal del muro se ha diluido: han desaparecido el camino de patrullaje, los pasos fronterizos, las torres de vigilancia, o los portones de acceso entre el muro interior y exterior. Como señala Rabazo (Ibíd.), los solares creados no han servido tampoco como oportunidad para el espacio público.

También en Valladolid, otra escala indudablemente, se ha usado esta fórmula para mostrar el trazado de su cerca medieval, combinándola de forma excepcional por lo escaso de los restos, con pequeños paños del lienzo original. Ya en 2003 Manuel Martínez (2006: 283) relata cómo “los munícipes vallisoletanos (...) tuvieron en su día la feliz y acertada idea de dejar constancia en el pavimento” mediante soleras de colores, baldosas de mármol e inscripciones de bronce, del trazado de la muralla principal, las puertas confirmadas y de varios de sus torreones. Siguiendo su estela, el Ayuntamiento de Cullera anunció en 2019 que comenzaría las obras para recuperar “su muralla invisible”, señalando “con adoquines especiales el trazado para convertirla en atractivo didáctico y turístico”⁴. Otro ejemplo, esta vez referido al río Turia, es la construcción del Jardín homónimo en el lugar por donde discurría tras su desvío en el siglo pasado.

Convertir en visibles a la mirada colectiva los lugares invisibles estrecha los vínculos de la ciudadanía con el territorio (Fabri, 2010:13). Una opción interesante podría ser entonces, en la periferia, para reforzar su identidad, recuperar los trazados de los muros delimitadores de las grandes fincas, de las veredas o del curso de arroyos y ríos desaparecidos o canalizados en el subsuelo. Su realización enlaza, de alguna manera, con las intervenciones de tipo conmemorativo realizadas por artistas en lugares públicos “como una forma de construir visibilidades” a partir de sus instalaciones (Fabri, 2018:150). Casi en su totalidad, estas prácticas artísticas están íntimamente ligadas a la recuperación, en espacios simbólicos, de la memoria frente a la represión o la lucha contra dictaduras.

Algunas son efímeras, como la de la artista Doris Salcedo en 2019 en la plaza Bolívar, en Bogotá. Consistió en una acción de duelo por los líderes asesinados en el país mediante el dibujo sobre la plaza de los nombres de 165 de estos líderes que “fueron luego reescritos sobre vidrio fracturado, como metáfora

⁴ Gimeno, J. R. (2019). Cullera marca su muralla invisible. *Levante. El Mercantil Valenciano* (23/10/2019), <https://www.levante-emv.com/>

a la fractura del tejido social que ocurre con estos asesinatos”⁵. En 2014 el artista Jorge Martínez realiza “Las huellas de fuego” en una plaza de Morón, Buenos Aires, mostrando huellas de pies en bronce sobre el pavimento que recuerdan la lucha de las madres y abuelas de los desaparecidos durante la dictadura argentina (Fabri, 2018). Verdadero precursor de este tipo de intervenciones de protesta fue el denominado “Siluetazo”, surgido en 1983. Entonces grupos de jóvenes artistas con el apoyo de organizaciones estudiantiles dejaron sobre el suelo y las paredes siluetas a tamaño natural, primero en la plaza de Mayo y luego por toda la ciudad. Representaban la “presencia de los desaparecidos” (García Navarro, 2008:333).

Dentro del proyecto participativo del Ayuntamiento de Madrid para mejorar barrios y distritos, ha quedado excluida la iniciativa para la “recuperación simbólica del arroyo de Rejas (o del Vadillo), solicitada por un vecino de la Alameda de Osuna. Su propuesta consistía en la recreación, en un parque ya existente al Sur de El Capricho, del cauce del arroyo del que incluso ha permanecido un pequeño puente⁶. Su idea podría tener aún más recorrido si se planteara su conexión al Este con el sector en el Barrio del Aeropuerto sujeto actualmente a una actuación de regeneración urbana y con el tramo más próximo a su desembocadura en el Jarama, aún con una pequeña lámina de agua en superficie.

En el empeño de identificación y dignificación de los paisajes invisibles o invisibilizados de la periferia, la segunda vía destacada es la valoración de los descampados, auténticos emblemas por otras razones también, como por las plantas que en ellos proliferan. Escultores y fotógrafos, desde diferentes perspectivas, trabajan en estos lugares vacíos cargados de nostalgia, libertad, oportunidad y fantasmas (Canosa y García, 2016). Lara Almarcegui, publicó ya en 1999 “Mapa de descampados de Ámsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad”. Con posterioridad ha realizado otras guías e intervenciones abriendo alguno de los solares al disfrute ciudadano, aunque sólo fuera por un día. En los textos que acompañan las obras resalta la riqueza de la vegetación salvaje que reaparece y se multiplica en estos lugares. En cada uno de estos terrenos “hay una naturaleza, una vegetación, una libertad. Como un paraíso” (Ramírez, 2012:235).

Gilles Clément (2018), paisajista, ha designado estas zonas como “Tercer Paisaje”, sinónimo en realidad de baldío. La diversidad biológica que llegan a

5 Colprensa (2019). “El duelo de Doris Salcedo en la Plaza de Bolívar por asesinato de líderes sociales” El País, (10/06/2019).

6 Jesús GS “Recuperación simbólica del arroyo de Rejas (o del Vadillo). Presupuestos Participativos. Decide Madrid (05/01/2019) <https://decide.madrid.es/presupuestos/presupuestos-participativos-2019/proyecto/16634>

tener es reivindicada como una riqueza cuyo mantenimiento depende de que no se ponga en valor económico, sólo ambiental y cultural: “puede ser considerado un fragmento compartido de una conciencia colectiva (...) una parte de nuestro espacio vital entregado al inconsciente. Se trata de unas profundidades donde los acontecimientos se almacenan y se manifiesta de una manera aparentemente irresoluble (...) Un espacio vital desprovisto de Tercer Paisaje sería como un espíritu desprovisto de inconsciente. Esta situación perfecta, sin demonio, no existe en ninguna cultura conocida” (Ibíd.: 57)

El artista Eduardo Cortils realizó en agosto de 2019 en Madrid una exposición de fotografía titulada “Antropoceno. Arte y Biodiversidad en Escenarios Periurbanos”, compuesta por cuarenta fotografías de diferentes zonas periurbanas, rotondas, descampados, o bordes de carreteras, en las que se ponía de manifiesto su renaturalización⁷. En Barajas, en toda la periferia madrileña, hay multitud de estos lugares que esperan su reconocimiento antes de desaparecer. Especial referencia merecen los espacios residuales existentes en el interior del Aeropuerto Adolfo Suárez. Los más próximos al Jarama, antes de la última ampliación, disponían de una rica vegetación y las aves se habían multiplicado. Ha sido necesario, por motivos de seguridad, rellenar las lagunas y hacer desaparecer a las aves⁸. Habría que comprobar cómo han evolucionado los terrenos desde entonces y cuál es la situación de los situados en los intersticios de las pistas, sobre todo las noventa hectáreas de pinares situada entre el Campo de Vuelo y la laguna interior.

La tercera acción artística que puede colaborar en el reconocimiento de los paisajes de la periferia es caminar. Son artistas los que desde principios del siglo XX, en las periferias urbanas, se acercan al paisaje a través del caminar. O mejor dicho: al caminar convierten el territorio en paisaje y quizá también en arte. Una vez liberado el arte de los museos y de la creación convencional y física ha habido diferentes maneras de acceder al paisaje de las ciudades. Francesco Careri realiza un recorrido magistral por las corrientes artísticas que pasean los territorios periféricos como vía para su reconocimiento. Comienza su ensayo en 1916, con los recorridos urbanos por la “ciudad banal” del dadaísmo, casi flaneurs, que no buscaron traducción de su experiencia en una forma estética, más allá de algunos textos y anuncios publicados antes y después. Enlaza con la deambulación surrea-

7 Villena, M. (2019). “Biodiversidad periurbana. Una muestra en el Museo Nacional de Ciencias Naturales pone en valor las especies que conviven en la periferia de las ciudades”. *El País* (08/08/2019).

8 Editorial (2001). “AENA admite que ampliar Barajas causará daños medioambientales ‘irreversibles’. El estudio de impacto reconoce que la zona acoge una gran variedad de fauna y flora”, *El País* (27/03/2001).

lista, una exploración de la periferia considerada como “parte inconsciente” de la ciudad, escondida de las transformaciones burguesas, también sin traducción clara en resultados materiales.

Su evolución, ya en 1950, se concreta en las derivas de la Internacional Letrista, desde 1957 Internacional Situacionista con Guy Debord. El grupo desarrolla la lectura subjetiva iniciada por los surrealistas, pero se proponen transformarla en un método objetivo, mediante un caminar de carácter lúdico colectivo, de exploración de la ciudad. Como fruto de sus deambulaciones crean los mapas psicogeográficos. A través de ellos pueden verse los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos. En el famoso mapa de Debord, *The Naked City*, “los barrios, descontextualizados, son continentes a la deriva dentro de un espacio líquido (...) La distancia entre placas y el grueso de los vectores son el resultado de unos estados de ánimo experimentales” (Ibíd.: 85). La “ciudad nómada” es resultado de la conexión de recuerdos fragmentarios.

A partir de 1960 los exploradores urbanos se multiplican. A grandes rasgos, podemos diferenciar dos prácticas. Por un lado la que pone en movimiento ideas, estimuladas por la vista, el tacto, el olfato, impulsadas por el propio territorio. Puede existir un resultado material en el mismo lugar como en el caso del Land Art, en ocasiones sólo con carácter efímero. Otra fórmula es construir y difundir textos, gráficos, mapas o fotos. En el ejemplo destacado por Careri, Smithson en 1967 realiza un Mapa en negativo que muestra la región de monumentos a lo largo del río Passaia. Se trata de una parodia, el mapa es una foto aérea en tonos azules sin marcar itinerario y los monumentos son extraños objetos tomados del paisaje industrial abandonado de la zona. Invita a los ciudadanos a una visita imposible y a colgar sus propias fotos (Ibíd.: 130).

En la segunda práctica del caminar, cuando a la observación se une la investigación, nos encontramos con acciones artísticas de mayor calado para la ciudadanía. Se trata de acciones artísticas que suelen tener un componente reivindicativo que se refuerza con el poder del arte. En esta línea se sitúa el propio Careri y el movimiento en el que se integra, el grupo Stalker (guía en ruso). Arquitectos y artistas pasean los territorios periféricos, mediante la transurbancia, para su reconocimiento. En el epílogo del libro se reivindica la necesidad de andar como “proyecto cívico, capaz de producir espacio público y de actuar en común” (Ibíd.:165).

Claramente vinculadas a este tipo de acciones están los recorridos en la primera década del nuevo milenio del Observatori Nòmada por las ramblas de ríos urbanos como el Llobregat o el Prat en los límites de Barcelona, recogidos en el inventario de acciones en la periferia de Pere Grimau (2012: 117). También la

deriva planteada en 2016 por Saiz-Calleja, arquitecto, acompañado por un grupo entre los que había artistas como Francisco Navamuel⁹ y Andrés Medina, fotógrafo y diseñador gráfico. Se trataba de entrar en Madrid andando desde Coslada, por la zona donde debía haberse construido la ciudad olímpica madrileña. Un texto con una cuidada descripción y numerosas fotografías son el resultado publicado. La acción permitió catalizar las reflexiones sobre el caótico crecimiento de Madrid y el paisaje periférico: “Podríamos pensar que el sentido de nuestro camino hasta este barrio ha sido establecer conexiones entre los espacios dispares que hemos atravesado, despertando continuidades ocultas, suturando las heridas abiertas por el desarrollo; en cierto modo, hilvanar retales. Lo que sigue, requiere otra aproximación” (Saiz-Calleja, 2017:114)

Se puede considerar precursora de esta acción la realizada en 2007 en Madrid por el artista catalán Perejaume¹⁰, uno de los que “más ha utilizado el caminar como parte de su experiencia artística” (Raquejo, 2011: 206). En sus caminatas Perejaume porta fragmentos de obras de otros artistas, con la idea de incorporar otras visiones y sacar el arte de los museos. Teresa Raquejo (Ibíd.: 2010) enumera cuatro desplazamientos de este tipo previos al madrileño: un cuadro de Miró ascendió con su grupo hasta la cima de una montaña en 1991, un Holder al Atlas de Marruecos, un Lorca a los Ports y un Picabia desde Valencia a Sagunto en 1996. La Acción de Perejaume en la capital sacó tres dibujos, tres pies dibujados del siglo XVIII realizados por maestros de la academia de Bellas Artes, para acompañar al artista en un recorrido a pie por las afueras de la ciudad. El grupo estuvo compuesto por 6 participantes más, entre los que se encontraban dos miembros de *mrro arquitectos*, el consorcio formado por las empresas ganadoras del concurso del Ayuntamiento de Madrid para el proyecto Madrid-Río, concebido sobre el espacio ganado tras el soterramiento de la M-30. También se integraron un miembro del Colectivo *A pie*, responsable de la apertura de la nueva “Senda Real” (GR-124), desde el Monte del Pardo hasta el comienzo de Madrid-Río, atravesando la Dehesa de la Villa, cuyo plan es recuperar el trazado completo junto al

9 Paco Navamuel desarrolla el proyecto Linier. Caminar como práctica peripatética consistente en “experimentar de forma colectiva, inclusiva y horizontal, diferentes maneras interpretar el territorio y su relación/reacción con el entorno urbano a través del caminar. El objetivo es provocar una experiencia estética y compartir conocimiento sobre el lugar transitado. Caminar como práctica anarquista, ética, estética y de pensamiento”. Ha realizado más de una docena de peripateos. (<https://linier.org/peripateo/>)

10 Artista catalán polifacético, escultor, pintor, fotógrafo y escritor. Experimenta con distintas formas de expresión: land art, collages o intervenciones. El paisaje, el territorio, la memoria, el tiempo, el camino y la ciudad, así como la naturaleza, son objetivos de sus reflexiones (Documentándonos sobre...Perejaume. Dossier elaborado por la biblioteca de ARTIUM (2010). https://issuu.com/artium_vitoria/docs/perejaume)

río Manzanares desde Manzanares el Real, por el margen izquierdo del río hasta el Jarama en Rivas Vaciamadrid, por el que podría prolongarse hasta Aranjuez. Un fotógrafo y dos miembros de la Facultad de Bellas Artes, con Teresa Raquejo al frente, completaban la expedición.

Los intereses de la intervención por tanto eran múltiples: los académicos, los políticos, los de algunos colectivos ciudadanos y los estrictamente artísticos. El recorrido se planteó sobre 25 Km, ida y vuelta, desde la Facultad hasta la Depuradora de la China, en Villaverde, donde pernoctaron. Se publicó un libro con las reflexiones de los participantes, aunque Perejaume calificó la intervención de fracaso al perderse las fotografías y dibujos realizados durante el trayecto (Raquejo, 2008).

El mismo Perejaume explica en el último capítulo el sentido de salir a pie de Madrid con tres dibujos del siglo XVIII y caminar hacia el Sur. En lo que atañe a la ciudad y a la periferia destaca la dificultad de salir al exterior andando. La proliferación de infraestructuras al Sur y los nudos Sur en la M-30 y Supersur en la confluencia con la Carretera de Andalucía forzaron a giros continuos hasta casi perder la orientación: “resulta sorprendente que una población de cerca de 4 millones haya aceptado la mutilación que supone no poder escaparse por sus propios medios del recinto donde habitan” (Ibíd. 41). Pareciera que cuanto más se ocupa una ciudad por ser accesible y visible, más se cierra y se ovilla. “

Retornando al punto de partida, caminar es una vía compleja y eficaz de participación con el lugar. Todos los sentidos colaboran en el trayecto creando una acción narradora en la que precisamente lo invisible adquiere una presencia mayor. Y la huella también invisible del paso crea recuerdos, una memoria privilegiada de los bordes de la ciudad.

Bibliografía

- Brandis, D. (2018). “Grandes proyectos urbanos y desarrollos residenciales: del urbanismo de mercado a un nuevo modelo para Madrid”. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 50(198), 731-747, <https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/article/download/76697/47012>
- Canosa, E. (1995). *La promoción inmobiliaria en la periferia noreste de Madrid*, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda.
- Canosa, E. (2006). *Historia de Barajas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

- Canosa, E y García Carballo, A. (2016). "Valores de la mirada fotográfica sobre la periferia urbana". En Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega (Eds.) *El paisaje y sus símbolos*, Madrid, FDS-UAM, p. 233-256.
- Canosa, E y García, A. (2017). "Lectura histórica del paisaje de la periferia de Madrid. Más allá de la visión patrimonial", en Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega, *Paisaje e Historia*, Fundación Duques de Soria, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, p.147-181
- Careri, F. (2013). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili (1ª edición en 2002).
- Carrascosa, D. (2010). *Barajas, distrito B.I.C.*
<https://es.scribd.com/doc/132094102/Distrito-de-Barajas-Bien-de-Interes-Cultural-BIC>
- Clément, G. (2018). *Manifiesto del Tercer paisaje*, Gustavo Gili (1ª edición en francés en 2004).
- Domingo, J. y Moreno C. (2019). "Paisaje y memoria en el desarrollo de la ciudad contemporánea". *Revista europea de investigación en arquitectura: REIA*, (14), 57-74. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7141191>
- Dorado, M. I. A. (2019). "El paisaje urbano. Tendencias metodológicas en el análisis, gestión y ordenación territorial". *Estudios del Hábitat*, 17(2).
<https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/6473>
- Fabri, S. (2010). "Reflexionar sobre los lugares de memoria: Los emplazamientos de memoria como marcas territoriales". *Geograficando*, 6(6)
https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/GEOv06n06a05/pdf_37
- Fabri, S. (2018). "El arte conmemorativo en el proceso de lugarización de la memoria: la construcción simbólica y narrativa en el predio Quinta Seré, Morón, Buenos Aires". *Perspectiva Geográfica*, 23(1), p. 143-159.
<https://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/perspectiva/article/view/6201/6521>
- Freitas Netto, S. V. de, Sobral, M. F. F., Ribeiro, A. R. B., y da Luz Soares, G. R. (2020). "Concepts and forms of greenwashing: a systematic review". *Environmental Sciences Europe*, 32(1), 1-12.
<https://search.proquest.com/openview/c71f767863895ddd7fb1717ba35da6c9/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1026358>
- García García, J. J. (2019). "Paisaje, lugar y territorio: conceptualizaciones para recuperar el GENIUS-LOCI". *Revista Ciudades, Estados y Política*. Instituto de Estudios Urbanos. Universidad Nacional de Colombia,

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revcep/article/view/84045/73253>

- García Navarro, S. (2008) “El fuego y sus caminos”, en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Ed., p. 333-364 http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2017/01/el_siluetazo_final_longoni_bruzzone.pdf
- García, M. (2011). “Memoria del paisaje”. *Letras Verdes. Revista Latinoamericana de Estudios Socioambientales*, (9), 97-98.
<https://revistas.flacsoandes.edu.ec/letrasverdes/article/view/906>
- Giglia, A. (2018). “Los barrios periféricos de la Ciudad de México: razones para considerarlos como parte del Patrimonio Cultural Urbano”. En UNESCO (2018). *La periferia como Patrimonio Cultural Urbano Análisis para la acción colectiva de los barrios*. p. 145-156.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366301?posInSet=6&queryId=N-655d702d-eff4-486d-9d41-658ca194b78e>
- González, I. (2007). “La percepción y el trazado del territorio latente”, En Joan Nogué (ed.) *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 165-182
- Grimau, P. (2012). “Caminar el límite”, En Joan Nogué et als. (Eds.) *Franges. Els paisatges de la perifèria*, Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, Plecs de Paisatge; Reflexions; 3, p. 117-133.
http://www.catpaisatge.net/cat/documentacio_plecs_ref_3.php
- Hernández-Hernández, M. (2009). “El paisaje como seña de identidad territorial: valorización social y factor de desarrollo, ¿utopía o realidad?”. *Boletín de la A.G.E.* n° 49-2009, págs. 169-183,
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/33109/1/2009_Hernandez_BoletinAGE_esp.pdf
- Hernanz Elvira, J.L. (1998). “Contribución al estudio de las economías nobiliarias en Castilla los condados de Puñonrostro y Barajas durante el reinado de Felipe II”. En José Martínez Millán (dir.). *Congreso Internacional “Felipe II (1598-1998), Europa dividida*, Universidad Autónoma de Madrid, p. 401-434. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=604510>
- Jodelet, D. (2010). “La memoria de los lugares urbanos”. *Alteridades*, 20(39), 81-89.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172010000100007
- Madrado, S. (2000). *Estado débil y ladrones poderosos en la España del siglo xviii. Historia de un peculado en el reinado de Felipe V*, Madrid, La Catarata.

- Martín, M. M. (2006). "Claves para una tesis: las murallas medievales de Valladolid". *Historia. Instituciones. Documentos*, (33), p. 365-421, <http://institucional.us.es/revistas/historia/33/13%20martinez.pdf>
- Mas, Rafael (1979). "Los orígenes de la propiedad inmobiliaria en el Extrarradio de Madrid", *Ciudad y Territorio, Estudios Territoriales*, nº 1 p. 77-86.
- Mercado, A, Ortiz, P. y Trejo, A. (2018). "Cinco barrios de la Ciudad de México. Una investigación de campo". En UNESCO (2018). *La periferia como Patrimonio Cultural Urbano Análisis para la acción colectiva de los barrios*. p. 221-278 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366301?posInSet=6&queryId=N-655d702d-eff4-486d-9d41-658ca-194b78e>
- Molanes Rial, M. (2013). "Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga". En Teresa Navarrete y Miguel Soler (Eds.) *Ay, qué triste es toda la humanidad!: Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*. Aracne Editrice, p 301-310. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4767543>
- Muñoz, F. (2013). "El patrimonio construido como paisaje. El paisaje construido como patrimonio", en Actas del VI Congreso Internacional de musealización de Yacimientos arqueológicos y patrimonio. *Arqueología, Patrimonio y Paisajes Históricos para el Siglo XXI*, Consorcio de la Ciudad de Toledo, p. 40-57. <http://newcurriculum.inland.org/wp-content/uploads/2017/09/4.EL-patrimonio-construido-como-paisaje.pdf>
- Muñoz Fernández, A. (1993): *Madrid en la Edad Media. Análisis de una comunidad urbana y su entorno rural en sus relaciones con el hecho religioso*. Tesis Doctoral. Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Medieval. <https://eprints.ucm.es/2386/1/H0034601.pdf>
- Nogué i Font, J. (2007). "Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario: retos y dilemas". *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, (73), 373-382. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2585408>
- Ortega Cantero, N. (2017). "El lugar del paisaje y su valoración en la geografía española moderna: de Rafael Torres Campos a Manuel de Terán". *Estudios Geográficos*, 77(281), 595-617. <http://estudiosgeograficos.revistas.csic.es/index.php/estudiosgeograficos/article/view/497/497>
- Paisaje Transversal (2019). *Escuchar y transformar la ciudad: urbanismo colaborativo y participación ciudadana*. Madrid, Los Libros de la Catarata.

- Pastena, E. di (2017). "La memoria en el espacio: los mapas de Juan Mayorga (a propósito de El Cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000)". *Artifara*, (17).
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6835156.pdf>
- Quesada-García, S. (2007). "La memoria del paisaje". *Aldaba*, 22, 97-107. https://www.researchgate.net/publication/333582879_La_memoria_del_paisaje
- Rabazo Martín, M. (2015). *El vacío entre infraestructuras lineales y ciudad: espacios anómalos como oportunidad para lo colectivo*. Tesis de Master, E.T.S. Arquitectura (UPM). <http://oa.upm.es/35215/>
- Ramírez Blanco, J. (2012). "Los descampados de promisión de Lara Almarcegui". *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (11), p. 231-241. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65328802016.pdf>
- Raquejo, T. (2011). "El arte de crear viajando: el non-site específico, En Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wilfredo Rincón (coords.) *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, p. 201-216.
- Raquejo, T. (coord.) (2008). *Tres dibujos de Madrid. Una acción de Perejaume*, Madrid, Editorial Complutense.
- Saiz-Calleja, J. L. L. (2017). "Midas en la ciudad. Andando hacia Olimpia". *URBS: Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 7(2), p. 103-115. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6289731.pdf>
- Salinas, M. J. J. (2019). *El concepto de paisaje urbano histórico. Crítica y potencialidad a través de su aplicación al caso de la ciudad de Segovia* (Disertación Doctoral, Universidad de Valladolid).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/dctes?codigo=234036>
- Tedesco, G. M. (2012). "Memoria urbana, paisaje barrial e industrialización en Córdoba". *Revista Sociedad y Equidad*, (4).
<https://revistaestudiosarabes.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/20940>
- Terán, M. de (1936): "Baja Andalucía", *Revista de Occidente*, CLVII, p. 73-110 [Recogido en de Terán, M. (2004). *Ciudades españolas: estudios de geografía urbana* (Vol. 36). Real Academia de la Historia]
- Terra, P. (2014). "Memorias colectivas del paisaje urbano: entre la transformación y la preservación". *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (18), 3.
<http://www.bifurcaciones.cl/2014/12/terra/>
- UNESCO (2017). *Cultura: futuro urbano; informe mundial sobre la cultura para el desarrollo urbano sostenible*, UNESCO. París.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000248920>

- UNESCO (2018). *La periferia como Patrimonio Cultural Urbano Análisis para la acción colectiva de los barrios*. Oficina de la UNESCO en México. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366301?posInSet=6&queryId=N-655d702d-eff4-486d-9d41-658ca194b78e>
- Villacañas, S.; Río, R. del y Pereda, M. P. (2017). “Barajas. Un distrito con buena calidad de vida separado de Madrid”. En *MADrid REcupera. Estrategia de regeneración urbana. 2 Distritos*. Madrid, Área de Gobierno de Desarrollo Urbano Sostenible, Ayuntamiento de Madrid, p. 336-356. https://plan-madre.madrid.es/wp-content/themes/modena/images/memoria_del_plan/DISTRITOS-reducido.pdf
- Viñas y Mey, C. y Paz, R. (1949). *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Provincia de Madrid*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Zoido Naranjo, F. (2012). “El paisaje un concepto útil para relacionar estética, ética y política”. *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 16. <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-407.htm>

CIUDAD ALTA DE CUENCA: PERVIVENCIAS Y CAMBIOS EN UN PAISAJE URBANO PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

Miguel Ángel Troitiño Vinuesa
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Indagar sobre la identidad, los significados y los cambios en el paisaje urbano de la *ciudad alta* de Cuenca precisa cruzar miradas, dimensiones, tanto objetivas como subjetivas, conocimiento, pensamiento y sentimiento. Su singular paisaje es un *palimpsesto cultural* donde se enlazan los tiempos del pasado y los del presente; tiene su origen en la Alta Edad Media cuando los musulmanes, en una fecha temprana de la conquista de España, aprovecharon uno de los mejores emplazamientos defensivos del Sistema Ibérico, un estrecho y escabroso escarpe calizo entre las hoces de los ríos Júcar y Huécar, para ubicar una *ciudad fortaleza* (Fig. 1)¹. El lugar y los tiempos de origen marcarán su personalidad y de la imbricación entre naturaleza y cultura surgirá una *ciudad paisaje*, donde las arquitecturas modelan el medio natural y lo transforman en paisaje cultural (Troitiño, 1995).

El paisaje urbano de la *ciudad alta* es el reflejo de una realidad objetiva, dinámica, cambiante y multifuncional, en interdependencia con su entorno territorial, resultado de distintas maneras de hacer e interpretar lo urbano, que se han ido superponiendo a lo largo de los siglos. También es una construcción subjetiva resultado de visiones y percepciones diversas, desde las ópticas cultural, artística y patrimonial. La interpretación del resultado de esta estratificación de valores y atributos, culturales y naturales, requiere considerar su territorio geográfico y los procesos sociales, culturales y económicos que han acompañado la larga secuencia de su creación y transformación. Hay que comprender, en perspectiva diacrónica, las lógicas de las permanencias y de las transformaciones, interpretando con rigor la operatividad de los instrumentos de planificación e intervención, ya sean urbanísticos o arquitectónicos.

¹ Las imágenes donde no se indica autoría son del fondo fotográfico del autor del texto.



Fig. 1. *Emplazamiento de Cuenca. Vista general desde el cerro de San Cristóbal.*

En Cuenca, pasado y presente, naturaleza y cultura contribuyen a configurar una creación cultural colectiva y un paisaje hermoso y original que, al reflejar el quehacer de la sociedad conquense a lo largo de diez siglos, ha adquirido un valor universal excepcional, reconocido con su inclusión en la Lista del Patrimonio de la Humanidad en 1996. Su singularidad se debe a su emplazamiento y a un original entramado de su planta y caserío, sus conventos e iglesias, sus restos de murallas, su luz y su paisaje (Fig. 2). Las altas y voladas casas, construidas al borde de un abismo rocoso, perfilan una imagen que recuerdan y ensalzan viajeros, pintores y escritores: “*Mirada la ciudad desde el Campo de San Francisco parece una piña (...). Están unas casas sobre otras, por ser edificadas en cuesta y suelen hacia la calle principal, especialmente por la Correduría, tener dos suelos no más y por la trasera diez o doce suelos. Las calles son angostas y agras, y por muy pocas pueden subir los carros, y los que suben van reventando las bestias*” (Sebastián de Covarrubias, 1611, p. 377).

La ciudad antigua se organiza como núcleo defensivo y se encarama hacia el cielo, en lucha con una topografía atormentada y con la escasez de suelo habitable, configurando un auténtico *nido de águilas*, como diría Pío Baroja, en las empinadas laderas del cerro de San Cristóbal.



Fig. 2. *Emplazamiento de Cuenca: 1. Hoz del Huécar 2. Hoz del Júcar.*

2. Algunas claves para comprender la configuración del paisaje urbano

En la evolución de las ciudades hay alternancia de periodos creativos, durante los cuales se conforman los rasgos fundamentales de su paisaje, y otros de crisis o de cambios en las estructuras urbanas, en los que predomina el deterioro, la destrucción o la pérdida de identidad. Por ello, primero haremos referencia a algunas de estas claves para después centrarnos en las políticas urbanas y patrimoniales contemporáneas, acercándonos a algunos de los debates actuales en relación con la accesibilidad, la intervención, la protección y la conservación.

2.1. *El origen musulmán y la reorganización del paisaje en la Baja Edad Media*

La situación geográfica en las rutas estratégicas entre la Mancha y el valle del Ebro, por un lado, y entre Levante y el valle del Tajo, por otro, propiciaron que en la Alta Edad Media los musulmanes, desde una fecha temprana en la conquista de España, aprovecharan uno de los mejores emplazamientos defensivos de la Serranía, un espigón rocoso del cerro de San Cristóbal, cortado por los ríos Júcar y Huécar, para ubicar una *fortaleza*, un lugar desde donde controlar un amplio territorio. Las investigaciones y excavaciones realizadas en el castillo confirman el

origen musulmán y datan la construcción de la fortaleza entre finales del siglo IX y comienzos del X (Solías, Huélamo y Coll. 1990)

En los comienzos del dominio musulmán, Cuenca era un asentamiento pequeño, no alcanzaba los 1.000 habitantes, que se organizaba adaptándose a la topografía y a las exigencias militares, produciéndose una estrecha imbricación entre elementos físicos y humanos. La primera y más completa descripción que conocemos es la que en 1172 realiza Sahib-Al-Sala²: *“El califa se puso en marcha hasta entrar en la ciudad y en su alcazaba alta, inexpugnable, (...) que muestra aún huellas de la prosperidad que alcanzó en tiempo de los reyes del Islám y del cuidado que estos pusieron en hacer de ella un fortísimo baluarte para las vicisitudes de los tiempos. La envuelve por la parte occidental, el río Júcar con bordes escarpados y precipicios que impiden el acceso a ella; y por la parte oriental, corre otro río, en iguales condiciones para la inexpugnabilidad de la plaza...”* (Sánchez Albornoz, 1974, p.297).

En los siglos de dominio musulmán, Cuenca se organiza, primero, según un esquema lineal entre la alcazaba alta (actual castillo) y el alcázar, adaptándose a una topografía difícil, donde el caserío tenía que labrarse, literalmente, en la roca, y a las necesidades de unos tiempos de inseguridad militar y fronteras cambiantes. El contraste entre la alcazaba, el alcázar, la mezquita o las puertas de la muralla y las casas populares debía ser brutal. Las herencias arquitectónicas árabes en el paisaje actual son más bien escasas, sólo perviven algunos elementos del sistema defensivo, de cierta significación en el castillo y en el alcázar (Fig. 3). No obstante, en el trazado de sus calles y pasadizos, así como en la disposición escalonada de su caserío, no es difícil rastrear la huella urbanística islámica.

La conquista de Alfonso VIII tiene lugar en 1177, tras un prolongado cerco, significó la adquisición de personalidad jurídica, mediante el Fuero, el inicio del poder religioso con la sede episcopal, un importante impulso demográfico con la repoblación y el afianzamiento de una base económica propia. Alfonso VIII establece aquí su corte y permanece en ella durante diez años, consolidando su conquista y organizando una ciudad que adquirirá peso específico en el proceso de la Reconquista. El monarca, tanto por las donaciones que hizo como por las obras que puso en marcha (castillo, palacio, ceca, sistema defensivo, catedral, iglesias, etc.), impulsó una transformación urbana y paisajística que se enmarca en un *plan de ciudad regia*. Cuenca se convierte en un modelo de organización urbana, imitado en el proceso repoblador hacia la Mancha y Andalucía, se afianza como centro organizador de un amplio territorio.

2 Historiador que acompañaba al sultán almohade Abu-Yacub-Ysuf en su campaña para romper el cerco de varios meses que los cristianos mantenían sobre la ciudad.



Fig. 3. *La ciudad musulmana: 1. Castillo 2. Estructura de la ciudad musulmana (Plan Especial del Casco Antiguo y las Hoces de Cuenca (2003) 3. Ruinas del Alcázar y torre de Mangana.*

La superposición de la ciudad cristiana a la musulmana, el impulso económico y el aumento de la población implicaron crecimiento y reordenación urbanística. La judería se organiza en el antiguo alcázar y los edificios religiosos, catedral, parroquias, conventos, hospitales, etc., se convertirán en piezas diferenciadas en la articulación del paisaje. Una vez consolidada la conquista y otorgada la sede episcopal, en 1183, se acometerá muy pronto la estructuración religiosa del espacio urbano, mediante la construcción de iglesias parroquiales, en ocasiones utilizando el lugar de antiguas mezquitas.

En el siglo XIV el medio urbano ya presentaba una estructura bien definida (Sánchez Benito, 1997). Una ciudad amurallada aprovechando los cortados rocosos, y un centro de poder con una estructura compleja a nivel social y funcional. El plano se organizaba en función del eje que enlazaba las puertas de Huéte y la del Castillo, tenía una disposición abigarrada, con predominio de calles estrechas, pocos espacios libres, pequeñas plazuelas, callejones sin salida y pasadizos. A comienzos del siglo XV ya alcanzaba los 1.000 vecinos, reforzando su actividad fabril y

comercial. Un clima de conflictividad dominará la vida conquense durante el XV, se persigue a las minorías y las familias nobiliarias se enfrentaban entre ellas. En 1403 la sinagoga se transforma en la parroquia de Santa María de Gracia y el barrio del alcázar será ocupado por nobles. Otro espacio profundamente transformado será el castillo, el final de su función militar arrancará en 1447, fecha del enfrentamiento militar entre Diego Hurtado de Mendoza y el obispo Lope Barrientos y, será definitivo en 1482, cuando los Reyes Católicos mandaron derruirlo³.

El paisaje urbano sufre transformaciones para adaptarse a las nuevas necesidades: el obispado derriba casas para ensanchar la plaza Mayor, la ciudad se organiza en 14 parroquias, al crearse la de Santa María la Nueva para los neo-conversos del judaísmo, y la catedral conoce importantes transformaciones y ampliaciones, configurándose como un hito representativo y simbólico.

2.2. *El crecimiento del siglo XV: una ciudad gótica con la huella renacentista*

Cuenca a lo largo del siglo XVI conoce un fuerte crecimiento, económico, demográfico y espacial, salta ampliamente los ríos, llegando a alcanzar los 3.095 vecinos en 1591. La *ciudad alta* se reorganiza, densifica y crece en altura. Uno de los motores de cambio es el estamento eclesiástico, ahora es cuando los conventos, tras la crisis nobiliaria, refuerzan su presencia intramuros e igualmente lo hacen otras instituciones eclesiásticas. El convento y el puente de San Pablo en un escarpe de la hoz del Huécar, levantados por el canónigo Juan del Pozo, hablan de los nuevos tiempos.

El territorio de la *ciudad alta* estaba ocupado al máximo y el desarrollo en altura y el escalonamiento de la edificación ya definían la imagen de la ciudad. En el siglo XVI cristalizará el plano y su entramado servirá para acoger la vida urbana conquense hasta bien avanzado el siglo XIX. Las *Vistas de Cuenca de Antón Van den Wyngaerde de 1565* (Troitiño, 1995; Ibáñez, 2001 y 2006), representan una ciudad fortaleza donde se diferencian con claridad una parte alta densa, rodeada de murallas, colgada sobre los precipicios de las hoces y una parte baja articulada por Carretería, Campo de San Francisco, Tintes y Agua, con unas riberas del Júcar de intensa actividad fabril y un barrio de San Antón ya con un importante desarrollo.

Las vistas muestran un paisaje urbano integrado en el medio natural (Fig. 4). La silueta se correspondía con una *imagen gótica*, dominada por las torres de las

3 Durante varios siglos en el castillo remodelado estará el tribunal de la Inquisición, luego será cárcel y en la actualidad, lo que pervive edificado, es archivo provincial y en el torreón original de la ciudad se ha acondicionado un mirador.

iglesias, conventos, hospitales y algún palacio nobiliario. El hecho religioso es omnipresente y la *ciudad alta* ya se corresponde con un espacio urbano terminado, mientras que la *ciudad baja* estaba abierta y en fase de formación.



Fig. 4. *La ciudad alta de Cuenca, detalle de la vista desde el oeste (Wyngaerde, 1565)*

Los excelentes dibujos de Wyngaerde permiten diferenciar dos grandes unidades paisajísticas en la ciudad intramuros, los barrios altos, entre el castillo y el antiguo alcázar, y los barrios bajos en el arco del Huécar. Los hitos del paisaje son la catedral, con las torres del Ángel y de las Campanas, el palacio del marqués de Cañete, la torre de Mangana y las torres de las iglesias de San Pedro, San Nicolás y Santa María. En la fachada del Júcar la edificación residencial se apiñaba, sobresaliendo el desarrollo en altura del barrio de los Pilares.

Los barrios bajos intramuros se escalonan desde el recinto de la muralla, en las orillas del Huécar, hasta la colina del Alcázar. Los hitos son las torres de las iglesias, el convento de las Benitas, el hospital de Santa Lucía y la casa palacio de don Luis Carrillo de Albornoz. El plano estaba densamente ocupado, el callejero era angosto e irregular con la edificación residencial ya encaramada sobre los lienzos y los torreones de la muralla.

La vista desde el Este, representa la cornisa del Huécar entre el Castillo y la puerta de Valencia (Fig. 5). Esta imagen, sorprendente, refleja la potencia del paisaje urbano, la singularidad del emplazamiento y la complementariedad entre naturaleza y arquitecturas. El puente de San Pablo estaba en construcción y en la cornisa urbana, levantada sobre elevados escarpes, se identificaba un primer tramo donde los hitos eran San Pedro, la catedral, el palacio episcopal y una gran casona con ga-

lería corrida en la última planta. La edificación residencial se asomaba al precipicio de la hoz y ya volaba, desafiando la verticalidad de los escarpes calizos.



Fig. 5. *Vista de la cornisa del Huécar, sector catedral y puente de San Pablo (Wyngaerde, 1565).*

A partir de la puerta de San Pablo, estaban el barrio de San Martín con la torre de su iglesia y las casas voladas sobre el Huécar (Fig. 6). En un segundo plano el nido de águilas de la cornisa de Alfonso VIII, Santa María de Gracia, Santa Cruz y San Gil. Los hitos del paisaje eran las casas de los marqueses de Cañete y Valverde, Mangana, la cárcel real, las ruinas de los torreones del alcázar y la iglesia de Santa Cruz. Finalmente se perfilaba la silueta del barrio de San Esteban con la torre de la iglesia y una edificación de menor entidad.



Fig. 6. *Pervivencias y cambios, cornisa de San Martín en 1565 (Wyngaerde) y en 2015.*

2.3. *La crisis del siglo XVII y el resurgir del siglo XVIII: el paisaje de la ciudad barroca*

En 1629, Martir Rizo escribía en su Historia de Cuenca: *“Adornan a la ciudad muchos edificios, que a cualquiera que los viere causarán admiración por su infinita alteza, pues ay algunos de doce y catorce altos, y de tal suerte se ven fabricadas sus casas, que parecen que los techos de las unas son fundamentos de las otras, o que sirven de espejo en que mirarse; pero las que tienen mayor lustre, y grandeza, que corresponden a la de sus señores, son las de los marqueses de Cañete...”*.

Abandonada por la nobleza, arruinadas la ganadería y la industria textil, la ciudad quedó como una barca a la deriva, sólo el estamento eclesiástico pudo resistir el temporal. Son años de crisis muy profunda, así lo demuestra que en 1646 sólo contase con 800 vecinos y con 1.441 a finales del siglo, gracias a un cierto resurgir de la industria textil. Un paisaje de imagen gótica dará paso a la de una *ciudad conventual* y barroca. La crisis del siglo XVII propiciará la implantación de conventos en el recinto intramuros, se liberará suelo para el ensanche de calles y plazuelas y ya empezaba la desarticulación de barrios como Santa María, San Miguel, San Gil y San Martín.

La dinámica demográfica del siglo XVIII, dentro de un ritmo pendular, es ligeramente expansiva: 5.726 habitantes en 1707 y 7.736 en 1798. Los edificios religiosos estructuraban el tejido urbano y definían su paisaje. Las reformas urbanísticas, caso de apertura de la calle Ancha, y edificatorias son de cierta entidad y la ciudad configura, de forma progresiva, su silueta barroca (Barrio, 1992; Ibáñez, 2018). La *ciudad alta* seguía siendo el centro urbano, allí seguían las catorce parroquias y en ella se desenvolvía buena parte de la vida urbana.

Los cambios en el paisaje se relacionaban con el protagonismo de la Iglesia, el deterioro o el derribo de alguna de las puertas de la muralla, la mejora de la accesibilidad y la construcción de edificios por instituciones civiles y religiosas. La renovación del patrimonio arquitectónico religioso fue muy fuerte, interviniendo figuras importantes del barroco como Jaime Bort, Ventura Rodríguez, José Martín de Aldehuela o Mateo López (Rokisky, 1995). El recinto amurallado, tras la Guerra de Sucesión, ya estaba en una situación de ruina.

Tres edificios públicos levantados en este siglo reflejan los cambios funcionales y paisajísticos. El Ayuntamiento, el parador de las Escuelas, futuro instituto Palafox, símbolo de nuevos tiempos y de la mentalidad ilustrada. Extramuros, en las inmediaciones de la Real Fábrica, Mateo López levantará la Casa de Recogidas. La fuerte presencia de los usos religiosos se corresponde con el poderoso papel de

la Iglesia en la vida social y económica, los edificios religiosos armaban el tejido urbano y el seminario de San Julián se alzaba ahora, junto con la catedral y San Pablo, como referentes del paisaje.

Las Vistas de D. Juan Llanes y Massa de 1773 (Jiménez Monteserín, 1983; Troitiño, 1995) permiten resaltar como aspectos fundamentales: equilibrio entre naturaleza y arquitectura, la presencia del hecho religioso en prácticamente todas las fachadas de la ciudad, la densificación del suelo y la pervivencia de la edificación residencial en altura, el escalonamiento edificatorio adaptado a la topografía, contrastes de imagen urbana entre la ciudad burocrática, la popular, la clerical y los arrabales (Fig. 7).



Fig. 7. *Vista de la ciudad alta desde el hospital de Santiago (Juan Yanez y Massa, 1773).*

La ciudad, aunque había renovado su patrimonio edificado, conservaba buena parte de sus constantes formales y paisajísticas. La *ciudad alta*, con un recinto amurallado cada vez más desdibujado, respondía a un paisaje urbano conventual donde se había impuesto la fisonomía barroca. Los hitos del paisaje eran la catedral, con la torre del Giraldillo, el seminario de San Julián, una sencilla torre de Mangana, las iglesias parroquiales, el Ayuntamiento y los conventos de la Merced, Petras, Angélicas y Descalzos. En la cornisa del Júcar la edificación residencial continuaba apiñándose entre los edificios monumentales.

Los barrios intramuros del arco del Huécar se escalonaban desde el recinto meridional de la muralla hasta la colina del antiguo barrio del Alcázar (Fig. 8). La silueta, presidida por Mangana, estaba marcada por las iglesias parroquiales, el convento del Carmen, San Felipe Neri, Benedictinas y Bernardas. La edificación residencial ya volaba, sin temor, sobre el adarve de la muralla y, pasada la puerta del Postigo, solo quedaban restos de un recinto que en la calle de la Moneda había sido totalmente ocupado por la edificación. En la imagen de estos barrios llamaba la atención el desarrollo en altura y el inicio de la poderosa cornisa del Huécar en el barrio de San Gil.



Fig. 8. *Vista de la ciudad alta desde el Campo de San Francisco*
(Juan Yanez y Massa, 1773).

2.4. *El reflejo de la crisis del siglo XIX en el paisaje urbano*

A comienzos del siglo XIX, la Guerra de la Independencia provocó un grave quebranto económico y urbanístico. La *ciudad alta* iba dejando de ser el centro urbano y empezaba a perder elementos significativos de su paisaje. La invasión francesa provocó que el palacio de la Inquisición, usado como cuartel, fuese volado en 1812 y que la muralla quedase casi derruida. La desamortización acelerará el cambio en la ciudad clerical y las actividades artesanales y comerciales se irán desplazando a la ciudad baja. Sin embargo, no provocará grandes cambios en la morfología urbana debido a la crisis en que la ciudad estaba sumida: 7.902 habitantes en 1787 y sólo 5.719 en 1845.

Las ruinas, en paralelo a la pérdida de vitalidad, avanzaban de forma alarmante, desapareciendo elementos arquitectónicos y conjuntos urbanos de gran valía. El convento de Carmelitas Descalzos, tras los destrozos de la II Guerra Carlista, pasará a uso residencial y sociocultural, el de la Merced funcionará algún tiempo como normal de magisterio e instituto de segunda enseñanza, para luego volver a ser convento. El castillo se convertirá en cárcel y el solar del convento de jesuitas se utilizará para construir un depósito de agua. El convento de monjas Bernardas se acondicionará para viviendas. Los restantes conventos desamortizados, San Pablo, San Felipe y Franciscanos, volverán al patrimonio religioso. En los decretos desamortizadores se advertía el deseo de borrar de la silueta urbana el peso del estamento eclesiástico, así en el anuncio de la subasta del convento de las Bernardas en 1848 se escribía: “*El comprador de ellas ha de hacer desaparecer, en el término de seis meses desde la adjudicación, todo campanario o emblemas que represente su aspecto anterior*” (Boletín de Venta de Bienes Nacionales, N° 2094).

Los avances urbanísticos, orientados a mejorar la salubridad y el ornato, tardarán en llegar. Sin embargo, el paisaje conocerá importantes cambios, a juzgar

por el número de expedientes para derribar voladizos, que serán substituidos por balcones de hierro. El mal estado de conservación de la edificación era llamativo y de ahí que una de las preocupaciones del ayuntamiento, con motivo de la visita de Fernando VI, en 1826, fuese la de *hermosear* la ciudad. Las nuevas construcciones son escasas, en 1820 de levantó el teatro de la calle Alonso de Ojeda y para los servicios administrativos vinculados con la capital provincial se utilizarán los conventos desamortizados (Fig. 9).



Fig. 9. Vista de Cuenca. 1. Desde la hoz del río Huécar. 2. Desde San Antón (Monleón y Torres, R. 1863. Biblioteca Nacional).

La reforma interior de la ciudad, por razones higiénico-sanitarias, dados los efectos devastadores de las epidemias de cólera, era urgente. Los edificios singulares caminaban hacia su ruina, puente de San Pablo, catedral, puertas de Valencia y Postigo, barrios de San Martín, San Miguel y Santa María. En 1866 se daba fe de la existencia de 73 casas, en el eje principal de la ciudad alta, con necesidad de reforma o reparación y en 1892 eran 69 las casas ruinosas (Troitiño, 1984). Uno de los símbolos de este deterioro será el puente de San Pablo que ya empezó a desmoronarse en 1776. En 1880 el ayuntamiento solicita ayuda a la Comisión Arqueológica de Monumentos Históricos, en 1888 la situación era de ruina inminente y la demolición tendrá lugar el 2 de marzo de 1889. Tras diversas vicisitudes, en 1902, el ingeniero José María Fuster, dado que el obispo y el rector del seminario habían rechazado un anteproyecto de puente colgante, recibió el encargo de proyectar un nuevo puente, en realidad una pasarela rígida y Cuenca se incorporará tímidamente a la arquitectura del hierro (Fig. 10).

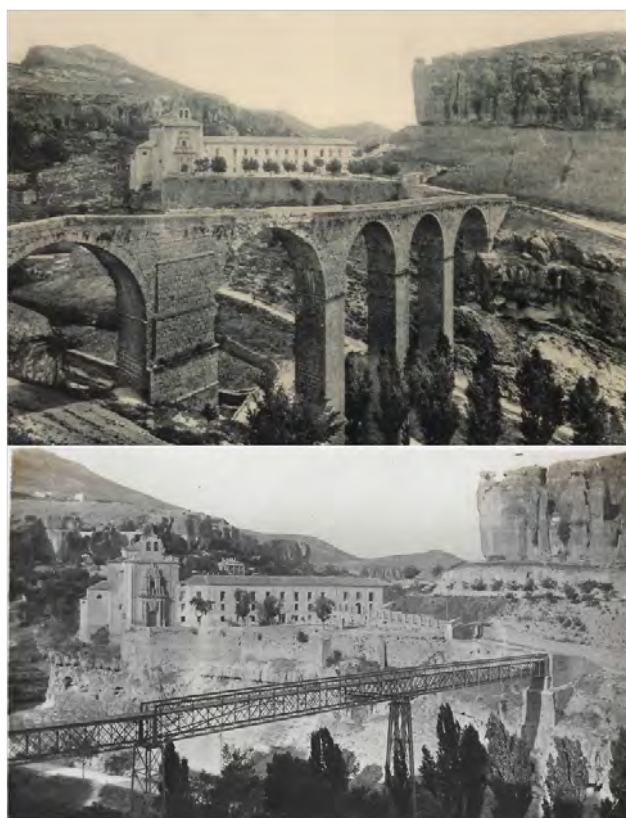


Fig. 10. 1. *Puente y convento de San Pablo desde la Bajada de San Pablo (finales del siglo XIX).* 2. *Puente de San Pablo y hoz del Huécar desde la bajada de San Pablo (mediados del siglo XX)*

Las ruinas avanzaban y el 13 de abril de 1902, otro de los símbolos del paisaje urbano conquinense, la catedral, verá como se hundían la fachada principal y la torre del Giraldillo, desapareciendo el referente más simbólico de la ciudad (Fig. 11). El 23 de agosto de 1902 será declarada monumento nacional y a partir de 1910, según proyecto de Vicente Lamperez, se iniciarán las obras de reconstrucción en estilo neogótico.

Los cambios, más allá de las ruinas o el desplome de hitos patrimoniales, se relacionaban con proyectos urbanísticos que implicaron importantes transformaciones urbanas y paisajísticas. En 1893 Antonio Carlevaris presentará su proyecto de *Plan de Urbanización de la parte de la ciudad de Cuenca comprendida entre los ríos Júcar y Huécar*. Los problemas que pretendía resolver eran el de dar continuidad a la calle principal para que uniese, de manera cómoda, la plaza Mayor con la

parte baja de la ciudad y la estación del ferrocarril, así como dar acceso para carros a la plaza del mercado. La propuesta trazaba nuevas alineaciones, proponía la desaparición de los barrios de San Martín y Santa María (en ruinas) y un pequeño ensanche en el arrabal del Castillo. El Plan fue aprobado en 1894 y sus efectos reales serán bastante limitados y circunscritos a poco más que al ensanche de las calles de San Juan, Andrés de Cabrera, Zapaterías, Cordoneros y Alfonso VIII, cuyas obras implicaron la expropiación de 33 fincas. En 1918 se resolvió el concurso de una línea de automóvil entre la plaza Mayor y la estación del ferrocarril.



Fig. 11. Vista de la ciudad alta desde la hoz del Huécar, antes del derribo del puente de San Pablo y de la torre del Giraldillo o de las Campanas. (Hauser y Menet, 1892)

Son los años en que continuarán desapareciendo puertas y postigos del recinto amurallado, generando cambios importantes en la morfología y el paisaje urbano. La edificación de la *ciudad alta*, en muy mal estado de conservación conocerá una importante renovación de las fachadas que, en ocasiones, irá acompañada de una redistribución del espacio interior de las viviendas.

3. La valoración patrimonial y paisajística de la “ciudad alta” en las primeras décadas del siglo XX

En las primeras décadas del siglo XX la *ciudad alta* atravesaba por una de las coyunturas críticas de su historia, la Iglesia, había perdido protagonismo, las dependencias y servicios públicos se desplazaban a la ciudad baja y en el recinto

intramuros ganaban presencia las clases populares. En este contexto, donde se tiraban edificios antiguos simplemente para reutilizar los materiales de derribo, irá perdiendo atractivo como espacio para vivir (Fig. 12).



Fig. 12. *Ciudad alta de Cuenca desde Tiradores*
(Tarjeta postal Narváez, hacia 1920)

3.1. *El derribo de edificios históricos y el nacimiento de una minoritaria cultura patrimonial*

El derribo del puente de San Pablo, el hundimiento de la catedral y la proliferación de ruinas sirvieron tímidamente para despertar la conciencia ciudadana y poner sobre aviso del riesgo de destrucción que se cernía sobre la *ciudad alta*. Ante la indiferencia de los poderes públicos, irán quedando convertidas en ruinas las iglesias de San Esteban, San Martín, Santo Domingo, San Juan y Santa María y los barrios de San Martín y del Alcázar casi desaparecerán.

A comienzos del siglo XX, con motivo de la paulatina desaparición de las casas voladas de la cornisa del Huécar⁴, emerge un interesante y novedoso debate patrimonial. Así, en 1905, con motivo de la solicitud de derribo del nº 16 de la Calle Canónigos, el alcalde, Joaquín Zomeño, en un pleno municipal, tras lamentar la desaparición de atrevidas construcciones antiguas, cimentadas sobre los acantilados rocosos de las hoces del Huécar y el Júcar, siendo una de las más típicas la existente

⁴ Se trataba de la cornisa del barrio de San Martín sobre el escarpe rocoso de la hoz del Huécar, entre la bajada a San Pablo y el puente de San Martín. El término de *casas colgadas*, como ha clarificado Pedro Miguel Ibáñez Martín, se irá popularizando a partir de la segunda década del siglo XX.

sobre la puerta de salida al puente de San Pablo, de escaso valor material pero inestimable como edificio antiguo e histórico, propone su adquisición y conservación. Se acuerda su adquisición como *monumento histórico*, por 1.500 pesetas, con la finalidad de conservarla como construcción tipo del arte arquitectónico antiguo de la ciudad. Ese mismo año se ratifica la compra y, cuando se plantea su restauración, el concejal Juan Giménez Aguilar propone que se destine a museo municipal (Ibáñez, 2016, pp.142-143). Se trata de un planteamiento novedoso y avanzado, pues se asignaba la categoría de *monumento histórico* a un edificio de arquitectura popular. Ironías del destino y del lento avance en España de la cultura patrimonial, las Casas Colgadas no serán declaradas *monumento* hasta 2016⁵.

Esta cornisa de las casas voladas y las hoces de los ríos Júcar y Huécar se configurarán como referentes para los paisajistas de la primera mitad del siglo XX, son los casos, entre otros de Aureliano de Beruete, Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol, Jaime Serra o Enrique Vera (Fig. 13). A pesar de ello, la adquisición y restauración caminará con pasmosa lentitud, evidenciando que en una pequeña capital de provincias no era fácil dar respuestas eficaces a la cuestión patrimonial.



Fig. 13. *Hoz del Júcar y huertas del Huécar* (Aureliano de Beruete, 1910).

En 1916, en artículo “Cuenca”, publicado por *El Liberal*, se señalaba que hablar de Cuenca en España era hacerlo de *tierra desconocida*, cuando para los artistas, pintores y dibujantes, era *tierra de carácter* (Xarau, 1916). En 1918 Pío Baroja en su novela *La Canóniga* reflejaba con precisión el ser del paisaje conquense: “*Cuenca tiene algo de castillo, de convento y de santuario (...) Cuenca, como pueblo religioso, estratégico y guerrero, ofrece este aire de centinela observador. El caserío antiguo de Cuenca (...) es una pirámide de casas viejas, apiñadas manchada por la lepra amarilla de los líquenes (...). Es un nido de águilas hecho sobre una roca*” (Baroja, 1918)⁶.

⁵ Diario Oficial de Castilla-La Mancha, acuerdo de 11 de octubre de 2016.

⁶ *La Canóniga* es una novela corta que se desarrolla en la ciudad alta de Cuenca y Baroja la considera una de sus novelas más sugestiva. Cuenca le cautiva y capta con precisión el ser y el sentir

A comienzo de los años veinte empieza a calar la preocupación por la destrucción del casco antiguo y en una instancia firmada por 76 vecinos, todos ellos de la parte alta, tras manifestar su disgusto por los derribos que se realizaban, solicitan que estos se detengan y suplican al Ayuntamiento: *“No conceda en lo sucesivo autorización alguna para derruir casa en la parte alta de la población, por ornato público, por la salud pública y sobre todo para que no veamos en ruinas el techo que nos cobijó, convertido en informe montón de escombros el edificio que nos vio nacer a cuya sombra jugábamos y alegró los días de nuestra existencia”* (Troitiño, 1984)

Esta reclamación no debió surtir mucho efecto, a juzgar por el elevado número de expedientes de ruina que se tramitaban en el negociado de policía urbana. En el despertar de la conciencia patrimonial, el protagonismo corresponderá a un reducido núcleo de intelectuales, de relieve científico, cultural y político vinculados con la Institución Libre de Enseñanza, algunos de ellos serán becados por la Junta de Ampliación de Estudios (Sánchez y González, 2012), unos radicados en Cuenca y otros residentes en Madrid, que luchaban por sacar a Cuenca del ostracismo y el olvido. Estos son los casos de Juan Giménez Aguilar, Rodolfo LLópis, Crédulo, M. Escobar o Ángel del Campo Cerdán (López Villaverde, 2017; Navarro y Muñoz, 2007). Este reducido grupo, por un lado, dinamizaba la vida cultural y política local y, por otro, llevó a Cuenca a personajes relevantes del mundo de la ciencia y la cultura, Ramón y Cajal, Odón de Buen, Pío Baroja, Ortega y Gasset, Carpentier, Unamuno, García Lorca y, también, a pintores de prestigio, Aureliano de Beruete, Sorolla o Rusiñol, que captarán en sus textos o fijarán en sus cuadros el atractivo y la singularidad del paisaje conquense.

Para romper con el olvido y dar a conocer los valores de la ciudad, integrantes del núcleo intelectual (Mariano López Fontana, Ángel del Campo Cerdán, Juan Giménez Aguilar, Rodolfo LLópis, el Conde de la Ventosa y Ángel Veguey) e impulsores de la Sociedad de Amigos de Cuenca⁷, formaron la comisión organizadora de la exposición sobre arte conquense (fotografía y pintura) que, en 1921, tendrá lugar en el Ateneo de Madrid y que, a juzgar por su eco en la prensa madrileña, tuvo un éxito indiscutible.

de la ciudad castellana, señalando que solo la insensibilidad ante las realidades artísticas explicaría su ausencia en la literatura de nuestro país. Su realismo en la visión e interpretación de la ciudad explica que una parte del texto de La Canónica se publique como el capítulo Cuenca, en la Guía de Cuenca de 1923.

⁷ En los textos de la época se habla indistintamente de Sociedad de Amigos o Asociación, que serán también quienes impulsen la creación de la Casa de Cuenca en Madrid.

Juan Giménez Aguilar⁸, gran defensor del paisaje y del patrimonio de la ciudad, lamentaba que en cada una de las nueve puertas de la muralla no se hubiese fijado la siguiente invocación de Bécquer: *“En nombre de los poetas y de los artistas; en nombre de los que sueñan y de los que estudian, se prohíbe a los positivistas y negociantes que toquen a una sola de las piedras que ciñe este recinto, con su mano demoledora y prosaica”*. Continuando: *“Pero entre las viejas ciudades castellanas, maltratadas por el prurito innovador— que fue destruyendo por toda España los rincones más bellos y evocadores— difícilmente se encontraría otra, que haya sufrido tantos ultrajes como Cuenca, con el pretexto de ensanchar o variar la rasante de sus calles. Gran número de edificaciones que habían resistido la fatiga de siete u ocho siglos, sucumbieron en reciente fecha a la acción de la piqueta, o perdieron aquellos detalles que les daban carácter e interés”* (Giménez Aguilar, 1923, pp. 67-68).

En 1923, el Museo Municipal de Arte publica la Guía de Cuenca, con textos de Pío Baroja, Odón de Buen, Juan Jiménez Aguilar y Rodolfo Llopis, donde se reflejaba con claridad un pensamiento patrimonial enraizado en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza. El geógrafo conquinense Odón de Buen escribía: *“Cuenca, vista desde abajo, tiene algo de pirámide, y de acrópolis; las casas se superponen con la rara regularidad de los clásicos nacimientos y evoca las ciudades reproducidas en las viñetas de los libros antiguos”* (De Buen, 1923, p. 183).

3.2. *Una pionera y temprana propuesta de declaración de la ciudad vieja como Monumento Nacional*

La ruina de la *ciudad alta* avanzaba sin tregua y la intelectualidad local denunciaba la industria de los derribos, el debate sobre la conservación o el derribo de las *casas voladas* continuaba abierto. En 1923, Juan Giménez Aguilar, como presidente de la Junta del Patronato del Museo Municipal de Arte, ante la noticia de la demolición de una de las casas, en un escrito a la corporación municipal señalaba que con ello se consumaría el despojo de cuanto encerraba Cuenca de bello, original y pintoresco. Juan Giménez Aguilar y Manuel Cardenal, como miembros delegados en la provincia de Cuenca de la Sociedad Española de Amigos del Arte, en escrito dirigido al alcalde protestan por la intención del derribo de las *casas voladas*, conocidas en el mundo entero, y ruegan que se procure su conservación, en la que estarían interesadas todas las sociedades de cultura del

⁸ Conquinense y profesor de ciencias naturales en el instituto de Cuenca, con una dilatada trayectoria política que le llevó a transitar desde el partido conservador al socialista, concejal del Ayuntamiento en varias ocasiones, fue uno de los grandes pioneros en la defensa del patrimonio, natural y cultural conquinense, y una de las voces más críticas ante la destrucción del casco antiguo.

país (Ibáñez Martínez, 2016, p. 233). En la Guía de Cuenca, Odón de Buen ensalzaba lo atrevido e inverosímil de su construcción sobre el abismo y su esbelta silueta: *“En la hoz del Huécar (...) apenas pasada la puerta de Valencia, a la izquierda, las viviendas de la ciudad, se nos ofrecen sobre cortadas riscas de gran elevación. Las casas, alguna de las cuales tienen hasta siete y pisos, parecen suspendidas en el aire, en un alarde de inverosímil construcción, culminando este tipo de vivienda en las famosas “casas voladas”, que recortan en el espacio su atrevida y esbelta silueta”* (Buen, 1923, pp. 184-185).

En 1925, la Sociedad de Amigos de Cuenca solicitará a la Dirección General del Bellas Artes que la *parte vieja*, restos de murallas, casonas y palacios señoriales de toda la ciudad vieja y las casas que todavía existen, asentadas sobre las altas peñas que bordean los ríos Júcar y Huécar, amén de las iglesias de San Pedro, San Miguel y San Martín, sea declarada *Monumento Nacional*, en aplicación de la Ley de 7 de julio de 1911 sobre excavaciones y antigüedades. Esta propuesta también había sido presentada en el V Congreso Internacional de Turismo, se trataba de una visión de largo alcance, que superaba la concepción patrimonial centrada en el monumento histórico-artístico, refiriéndose al conjunto urbano⁹. La principal finalidad de esta solicitud era: *“frenar los derribos que allí se realizan con amenaza seria de que la parte vieja desaparezca, llegando así a privar a la ciudad conquense de toda huella de lo que fue, de todo vestigio de épocas pretéritas”* (La Voz de Cuenca, 1925)

La solicitud se someterá a informe de la Real Academia de San Fernando, siendo ponente Antonio Garrido Villazán (1925), experto en cultura musical, quién, tras destacar la singularidad y el pintoresquismo del emplazamiento de Cuenca y sus interesantes recursos históricos de época sarracénica, escribe: *“es menos afortunada en cuanto al arte se relaciona (...) el suelo anda avaro de monumentos y la arqueología de conjeturas (...). Así es Cuenca, más pintoresca que monumental, más histórica que artística”* (Voz de Cuenca, 1925). Ello no será óbice para que se condene, en Cuenca y en otros casos, la fiebre destructiva que derriba sin freno, sea cual fuese su justo valor artístico, cuanto despertaba la codicia de ambiciosos mercaderes y se llama la atención sobre: *“las edificaciones suspendidas de la escarpada roca, a inmensa altura, cual nidos colosales de águilas que... por egoísmo estético de los vecinos debían haber sido indultados de la general demolición”*. Una situación que venía siendo denunciada, sin mucho éxito, por los Amigos de Cuenca.

⁹ Esta categoría no aparecerá recogida en la legislación española hasta el decreto Ley de 9 de agosto de 1926 y que consolidará en la Ley 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional

La idea de conjunto urbano no estaba en la mentalidad de los académicos y, por ello, difícilmente iban a aconsejar la declaración de monumento nacional para la parte antigua: *“por no ostentar valor artístico ni arqueológico en el grado de rara excepción y mérito máximo que pudiera dar lugar a proponerla”*. Remachando que la declaración global como conjunto: *“no pasa de ser una bella utopía, un noble propósito tan halagüeño como irrealizable, una romántica y adorable aspiración en pugna con la realidad prosaica de la vida cotidiana (...) la ciudad museo, la ciudad del espíritu no sería habitable”*¹⁰. Sin embargo, la Academia no se quedaba indiferente ante el doloroso espectáculo que ofrecía la típica ciudad, al ser desposeída de aquellos valores que con entusiasmo defendían los Amigos de Cuenca, indicando que se podría aplicar la parte de la Ley 7 de julio de 1911, relativa a las excavaciones arqueológicas. El informe se remitió al Director General de Bellas Artes quién asumió los planteamientos de la Real Academia de San Fernando.

El mal estado de conservación de los edificios de las casas colgadas se agravaba, a pesar de que su imagen ganaba protagonismo a nivel nacional y se empezaban a vislumbrar las oportunidades que el turismo podía ofrecer. En este sentido, el propietario de una de las casas, al intentar venderla al Ayuntamiento, argumentaba: *“Declaradas monumento nacional las casas colgadas, son joyas apreciadas para Cuenca y a todo trance debemos conservarlas para el fomento del turismo, y para que los vestigios de nuestra antigua Cuenca, queden perennes e imborrables”* (Ibáñez Martínez, 216, 235). En 1926, y el Ayuntamiento, tras solicitud de los Amigos de Cuenca, compró el nº 14 de la Calle Canónigos, también en situación ruinosa.

En 1928, según proyecto de Fernando Alcántara, se inicia un largo recorrido que llevará a la renovación/reconstrucción de las Casas Colgadas. Este proyecto, cuyo rasgo más llamativo será la introducción de una gran galería de madera volada sobre los escarpes rocosos de la hoz, convirtiendo en fachada lo que históricamente habían sido traseras, será muy cuestionado, por significar una profunda ruptura formal con su entorno. La oposición al mismo la encabezaba Juan Giménez Aguilar, cronista de la ciudad, hombre de sólida formación histórica y gran sensibilidad estética, por temerse que la obra podría dañar irremediablemente al equilibrio paisaje natural– paisaje urbano. Aquí arranca un proceso que no culminará hasta 1977 con la ampliación del museo de Arte Abstracto Español, que implicará una profunda transformación paisajística y funcional de la cornisa de las Casas Colgadas, conformándose un mito arquitectónico del siglo XX sobre un

10 En 1996 será incluida en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO.

solar histórico (Muñoz, 1978), que la promoción turística y cultural terminarán por convertir en símbolo y referente de Cuenca, conocida como la ciudad de las Casas Colgadas¹¹ (Fig. 14).

El proyecto se consideraba disparatado, pero se asumía, no sin recelo, que, dado que se había emprendido la restauración, esta debía continuarse aunque se terminará concretando en unas: “*Casas Colgadas confeccionadas en el obrador de una confitería*”, siempre que no se alterase el resto del casco antiguo: “*dejas la ciudad vieja tal cual es si queréis que el turista nos visite*”.



Fig. 14. Dinámica paisajística de las Casas Colgadas y su entorno.

1. Casas Colgadas y cornisa de San Martín (Hauser y Menet, 1892).
2. Situación ruinosa de las Casas Colgadas (1905).
3. Casas Colgadas y Cornisa del Huécar en 1918.
4. Casas Colgadas postal coloreada de los años treinta.

Juan Giménez Aguilar, preocupado por el devenir de la ciudad antigua, vuelve a denunciar: “*En menos de cuatro años, de súbito, de extraño cariño, le hizo perder dos tercios de sus positivos encantos (...), anegándoles en una ola de frivolidad y cursilería (...), transformación de los rincones bellísimos en colorines detonantes y perspectivas absurdas (...). Cada día una nueva herida en la fisonomía de la ciudad*”

¹¹ La lectura monumental de las ciudades históricas y la confusión del todo con la parte explica que la mirada turística sea muy simple.

(La Voz de Cuenca, 1928). En relación con las Casas Colgadas, reproducidas por todos los pinceles y objetivos (Fig. 15), llamaba la atención debido a que en su solar quisieran levantar una *cosilla de confitería* que le inspiraba indignación y recelo. Tras criticar a la Junta Provincial de Monumentos, terminaba preguntándose ¿existe Cuenca?



Fig. 15. *Casas Colgantes de Cuenca* (Santiago Rusiñol, 1918) y *Casas Colgadas de Cuenca* (Joaquín Sorolla).

En 1928, la intelectualidad local envía un escrito¹² a la corporación municipal donde hacía un diagnóstico de la lamentable situación en que se encontraba el casco antiguo: “... *el conjunto que forman estas casas centenarias de curiosa textura y atrevida silueta, erguidas sobre ciclópeos cimientos y recordadas sobre el cielo azul (...) se nos ofrece como un paisaje único (...), el cual, al presentar ante nuestra vista esas reliquias supervivientes de extintos modos de vivir urbano, posee un valor estético y documental perfectamente comparable al que ostentan algunos preciados cuadros de nuestros museos, o ciertos valiosos incunables de nuestros archivos*” (Ibáñez, 2016, p. 240). La modificación y su desmantelamiento patrimonial lo consideraban como un acto de incultura y profanación, reclamando que la reconstrucción de las Casas Colgadas se realizase por técnicos competentes y artistas ilustres.

12 Este escrito, según Pedro Miguel Ibáñez Martínez, se corresponde con el estilo de Juan Giménez Aguilar quien, firmando con el seudónimo J. Cano, sería el responsable de su redacción.

En 1930 el debate sobre la conservación del patrimonio ganaba fuerza y empezaba a relacionarse con las potencialidades del turismo, entonces en sus comienzos. La *ciudad alta* se iba convirtiendo en un legado cultural que conservaba, en palabras de Juan Giménez Aguilar, el atractivo indefinible y el misterio de las ciudades históricas.

Basilio Martínez Pérez exigía no poner las manos pecadoras sobre las viejas construcciones y acogíendose al R.D. De 9 de agosto de 1926, propuso incluir toda la hoz del Huécar en el Inventario del Tesoro Artístico Nacional como: “*Conjunto de edificaciones y lugar de reconocida y peculiar belleza, cuya conservación es necesaria para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de la nación*”... porque “*En Cuenca, como en otras poblaciones de España, parecen empeñados en destruir, en aniquilar, en reducir a escombros todo lo añoso(...), para levantar edificios de contextura frágil y sin gusto alguno arquitectónico (...) no conciben, por lo visto, como puede levantarse una ciudad moderna al lado de una vieja*.” (Martínez, 1930).

Otro de los iconos de la ciudad, la torre de Mangana (Fig. 16), símbolo histórico del poder civil, también será reformada en 1927, según proyecto del arquitecto Fernando Alcántara, incluyendo: “*Todas la obras necesarias para la reparación del piso de la torre, el revoque de esta en sus cuatro fachadas y la sustitución del actual remate metálico por un cupulín de estilo árabe mudéjar, en el que se hará la decoración en general*”¹³.

A comienzos de la década de los treinta, Miguel de Unamuno, tras una corta estancia en Cuenca, así la veía y sentía: “*Cuelgan las viviendas de Cuenca sobre las hondonadas de ambos ríos, y es como si la ciudad fuese borbotón de los entresijos de la sierra ibérica; casas desentrañadas y entrañables que se asoman a la sima. Y todo, el caserío y el terreno, pasaje natural. Y espiritual*” (1931)

Durante la República se apuesta por la protección del patrimonio y la Ley de 1933 ya incluye la categoría de conjunto histórico, pero no hay muchos avances en la protección del paisaje conquense. La Guerra Civil dará fin al debate patrimonial y el núcleo de intelectuales conquenses será desmantelado, Juan Giménez Aguilar será encarcelado y condenado a muerte, Rodolfo Llopis se tendrá que exiliar a Francia y Ángel del Campo Cerdán será expedientado.

¹³ Alcántara, tras haber hecho el servicio militar en Marruecos, no tiene otra idea más brillante que dibujar la torre como si fuese el alminar de una mezquita.



Fig. 16. *Dinámica urbana y cambios en el paisaje. 1. La ciudad alta a finales del siglo XIX. 2. El reloj de Mangana a comienzos del siglo XX. 3. La ciudad alta en la década de los treinta. 4. Torre de Mangana según proyecto de Fernando Alcántara.*

4. La ciudad alta durante el franquismo: Dificultades para conservar el paisaje heredado y poca imaginación para enriquecerlo

Para que la ciudad alta, que en 1945 tenía una población de 6.063 habitantes, pudiese mantener una adecuada función residencial y preservar su patrimonio era necesario mejorar accesos, dotarla de servicios, consolidar edificios, urbanizar calles y mejorar viviendas. El *Plan de Ordenación Urbana de 1943* planteó una teórica defensa y conservación del casco antiguo, pero en la práctica favoreció el desplazamiento de equipamientos y servicios a la ciudad baja (Muñoz Monasterio, 1946). La preocupación no estaba en la ciudad histórica sino en la ciudad moderna y el mal estado de la edificación iba en aumento.

El paisaje de las hoces del Júcar y del Huécar, en su travesía por la ciudad, se verá gravemente alterado al concederse licencias para explotar dos canteras de caliza que alimentarán pequeñas fábricas de cemento, sus heridas son, hoy, bien evidentes¹⁴. En 1954 se creará la comisión municipal *cuenca antigua* y se desarro-

¹⁴ En una de ellas, la del Huécar, se aprovechará en la década de los noventa del siglo pasado para construir el teatro-auditorio, la del Júcar continúa como una herida sin cerrar en la ladera derecha de la hoz.

llarán tareas de urbanización y restauración de elementos y espacios singulares (apertura de la Ronda del Huécar, urbanización de la plazuela de San Nicolás, desescombro de San Pantaleón, restauración de San Pedro, la puerta del Castillo y la torre de San Gil, urbanización de la cuesta de la Merced y del Jardín de los Poetas, etc.) (Fig. 17).



Fig. 17. Ciudad alta de Cuenca en los cincuenta. 1. Rascacielos de la hoz del Huécar (Fot. Muller). 2. Calle de San Pedro (Catalá Roca, 1956).

El debate sobre el casco antiguo seguía abierto, la urbanización y las obras de conservación estaban solo iniciadas. En 1959 el alcalde de la ciudad diagnosticaba como la *ciudad alta* se había transformado en un arrabal y en una conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios de Administración Local señalaba: “Hoy día, la realidad que presenta la Ciudad Alta es la siguiente: lo que fue habitación de la nobleza y entidades representativas del estado, se ha transformado casi totalmente en arrabal, y las casas se encuentra habitadas, en su mayor parte, por familias humildes cuyas posibilidades económicas no les permiten aspirar a una vivienda moderna en la parte baja(...); los centros de enseñanza, los centros oficiales, el comercio, los bares, el casino, los centros de diversión y deportivos, el paseo, todo está abajo, y la Ciudad Alta se queda allí, con sus difíciles accesos de calles empinadas” (Moreno Cañadas, 1959).

Los retos estaban en conseguir que la vida dejase de huir de la zona, impedir que se atentase contra el carácter de sus calles y plazas, mejorar accesos y adecentar y conservar fachadas e inmuebles. Las iniciativas de Cuenca Antigua dieron cierto fruto en la conservación de edificios singulares, pero poco o nada se hizo en la edificación residencial. La dinámica demográfica resulta clarificadora al respecto: en 1960 la población había descendido a 5.093 habitantes (Troitiño, 1984)

El paisaje de la ciudad alta continuaba cautivando a artistas y escritores y se empezaba a considerar su potencial turístico. En 1961 el Ayuntamiento acuerda solicitar que se declare de interés turístico la Cuenca Antigua y las hoces de los ríos Júcar y Huécar. En 1963 se declara, por el Ministerio de Educación, el casco antiguo de Cuenca y las hoces de los ríos Júcar y Huécar *como paraje pintoresco* (Decreto 1071/1963) para proteger el casco antiguo y sus alrededores y evitar que construcciones inadecuadas o reformas aminorasen su belleza. El *Plan General de Ordenación Urbana 1963* propiciará un mayor control de las renovaciones y las restauraciones. La problemática fundamental seguía radicando en el mal estado de la edificación residencial, las precarias condiciones de habitabilidad de las viviendas y en el abandono de edificios singulares. En 1970 sólo un tercio de los edificios, 554, se encontraban en buen estado de conservación y únicamente el 10,7% de las 1.406 viviendas existentes tenía agua caliente y sólo el 0,7% calefacción (Troitiño, 1984)

Tras la declaración de *paraje pintoresco* se incrementaron las inversiones en restauraciones y consolidaciones (San Miguel, La Merced, Catedral, Posada de San José, etc.). Algunos barrios, como San Pedro, se revalorizan y otros espacios refuerzan su papel cultural y simbólico (museo Provincial, Casas Colgadas y museo de Arte Abstracto Español). Continuarán las intervenciones y renovaciones arquitectónicas que dañan el paisaje urbano, al no respetar ni estructuras parcelarias ni volúmenes, este es el caso del derribo del palacio del Duque del Infantado para levantar el palacio de Justicia.

Ahora, tras un dilatado periplo, se culmina el proyecto de reforma-reconstrucción de las Casas Colgadas (Francisco León, 1965), una intervención muy discutida, tal como hemos señalado pero que tuvo como aspecto positivo la instalación, por iniciativa de Zóbel, Torner y Gerardo Rueda, del museo de Arte Abstracto Español y del mesón de las Casas Colgadas¹⁵. El museo tendrá, entre otros méritos, el de proyectar internacionalmente la imagen de la ciudad, asocián-

¹⁵ La obra se culminó más de medio siglo después de haberse iniciado, por la buena acogida e impulso del entonces alcalde de la ciudad, Rodrigo Lozano.

dola con los movimientos artísticos rompedores. Unos años más tarde, en 1978, tiene lugar la ampliación del museo, según proyecto del arquitecto municipal, Fernando Barja (Fig. 18).



Fig. 18. *Casas Colgadas y puente de San Pablo (2019).*

Bellas Artes restaurará la casa del Curato (museo provincial), el convento del Carmen y la calle Pilares, propietarios privados lo harán de varias casas en el barrio de San Pedro, en unos casos se abusa de elementos formales advenedizos y en otros como en la posada de San José o la casa de Saura se demuestra que el patrimonio heredado puede adecuarse a las nuevas necesidades sin que para ello sea necesario adulterarlo o banalizarlo.

En uno de los hitos del paisaje, la torre de Mangana, se volverá a intervenir, en 1970 lo hacía Bellas Artes con un proyecto de Chueca Goitia donde se eliminaba el decorado neomudejar y se monumentalizaba con un estilo italianizante, nada enraizado con la trayectoria de lugar. En 1978, tras varias décadas de olvido, el arquitecto municipal, Fernando Barja, desarrolló un proyecto de urbanización y reordenación de la plaza, consistente en configurar una plataforma elevada, con potentes muros graníticos, sobre la que emergía la torre de Mangana. Esta dura intervención cubrió las ruinas existentes en la plaza y ello ha permitido que tras una intervención reciente, financiada por el Consorcio de Cuenca, se haya podido configurar una zona arqueológica de interés indiscutible (Fig. 19).



Fig. 19. *Mangana, secuencia de intervenciones en la torre y su entorno (1970-1918).*

Las intervenciones desarrolladas hasta 1970, de naturaleza puntual, no dañaron gravemente los valores del paisaje urbano. Sin embargo, a partir de 1970 cambia el contexto socio-económico e inmobiliario. El palacio de Justicia se construye con aire neo-monumental y más que duplica el volumen del edificio original, el palacio del duque del Infantado; intervenciones residenciales tienen lugar en la puerta de San Juan, La Canaleja, San Vicente, Moneda o Matadero Viejo, Pilares, etc. En general había dificultades para entender y conservar los rasgos formales, estructurales y fisonómicos del paisaje urbano, radicando el principal problema en la precaria integración de los nuevos edificios en los tejidos y ambientes urbanos preexistentes. La restauración y la renovación entrañaban graves riesgos al producirse en un conjunto urbano de gran fragilidad y surgieron significativas voces de alarma: *“El interés que ofrece Cuenca radica precisamente en su totalidad orgánica siendo alterada la misma con modernas construcciones que raramente responden a ese milagro de lo espontáneo a que nos referimos. Es sabido que todo aquello que se realiza por necesidad y no por presunción suele quedar bien, acabando por integrarse en el movimiento orgánico del conjunto”* (Antonio Saura, 1977).

La memoria de la Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de 1976 identificaba algunos problemas: *“No puede ser buena política de revitali-*

zación aquella que, en su nombre, permite que poco a poco se pierda una de las razones fundamentales de ella: la conservación del ambiente y del paisaje urbano singular y privilegiado, causante, precisamente, de la expectativa que da lugar a ese mayor beneficio que se busca al edificar en la ciudad antigua" (Ayuntamiento de Cuenca, 1978). El mal estado de la edificación, las precarias condiciones de habitabilidad, un tratamiento monumentalista y una política parcial de revitalización funcional dieron por resultado que el proceso de despoblación se acelerase, 4.151 habitantes en 1970 y sólo 2.517 en 1981. El paisaje estaba perdiendo contenido y ello, en mayor o menor medida, se reflejaba en su fisonomía.

5. Recuperación urbana e inclusión de la "ciudad alta" en la Lista del Patrimonio de la Humanidad

La *ciudad alta*, a pesar de las vicisitudes por las que ha pasado, pervivirá como una realidad urbana viva, cargada de valores simbólicos, históricos, culturales y urbanísticos, así como de atractivos turísticos. Este paisaje urbano, donde lo valioso es más el conjunto que el monumento aislado, es la herencia de culturas urbanas que han sido fieles, en mayor o menor medida, con el ser fundacional de la ciudad. Tras unas décadas de fuerte despoblación, pérdida de vitalidad funcional y acusado deterioro en la edificación, en la década de los ochenta se inicia, con luces y también con algunas sombras, un periodo de recuperación urbana y de cambios funcionales. Múltiples iniciativas, públicas y privadas buscarán adaptarla a las nuevas demandas y tratarán de poner en valor su patrimonio y rentabilizarlo turísticamente.

4.1. Principales iniciativas de protección y de recuperación patrimonial

La Revisión del Plan General de Ordenación Urbana contemplaba un Plan Especial de la Ciudad Antigua. En 1980 se iniciaban los trabajos del *Programa Piloto de Rehabilitación de San Martín* y en 1981 la Dirección General de Bellas Artes incoaba expediente para la declaración del casco antiguo y su entorno como conjunto histórico¹⁶. El Programa Piloto de Rehabilitación de San Martín formuló una propuesta de rehabilitación y en 1982 la ciudad alta fue declarada *área de rehabilitación integrada*, pero el programa quedaría en vía muerta por dificultades de gestión (Pol; Gago, 1983).

¹⁶ La declaración, por oposición del Ayuntamiento, nunca llegará a producirse. Por la transitoria de la Ley de Patrimonio Histórico, la figura de paraje pintoresco se hará equivaler a la de conjunto histórico.

La rehabilitación, poco a poco, se irá consolidando como una forma natural de intervención y, a partir de 1989, gracias al impulso del *Programa de Rehabilitación Cuenca a Plena Luz*, impulsado por la Junta de Castilla-La Mancha, será el tipo de obra predominante (Troitiño, 1992). En los últimos veinticinco años la *ciudad alta*, donde el volumen de inversión realizado se aproxima a los 100 millones de euros, conocerá una importante recuperación física de su patrimonio histórico-monumental y, en menor medida, del residencial. Tras décadas de espera y abandono, un gran número de edificios singulares han sido rehabilitados o remodelados¹⁷. La intervención más crítica y más discutida fue la construcción del museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha, en donde estuvieron las casas del marqués de Cañete y el asilo de hermanas de la Caridad, destacando en el paisaje actual la cúpula negra del planetario y los muros verticales de la nueva edificación.

En un contexto de cierto éxito de las intervenciones en edificios singulares y de limitada incidencia en la rehabilitación residencial, hay que situar el *Programa Cuenca a Plena Luz* que inició su andadura en 1989 y tenía por objetivo la rehabilitación integral de la ciudad alta. Las ayudas a la rehabilitación tuvieron un alto grado de aceptación, desencadenando una dinámica de mejora en el espacio residencial. El balance del programa superó las 1.000 actuaciones, con una subvención superior a los 5 millones de euros y un volumen de obra inducido por encima de los 10 millones.

El programa de mejoras del paisaje urbano se centró en la limpieza de fachadas, arreglo de cubiertas, restauración de edificios, vidrieras de la catedral, etc., sus efectos se han dejado sentir en la imagen de la ciudad, con evidente renovación y “embellecimiento” de las cornisas de las hoces, antes traseras del paisaje urbano. Las actuaciones en *restauración monumental* han continuado dentro de las líneas tradicionales, en el marco de colaboraciones interadministrativas.

La *ciudad alta* ha conocido un importante reforzamiento a nivel sociocultural y turístico, se han incrementado el número de establecimientos hoteleros, hasta una parte del seminario se ha convertido en hospedería, y restaurantes y también el empleo generado. Las actividades socioculturales, educativas y hoste-

17 Entre las principales intervenciones se encuentran: castillo (actual archivo provincial), convento de Carmelitas (Fundación Antonio Pérez), San Pablo (parador nacional de turismo y espacio Torner), auditorio del Huécar (antigua cantera), edificio Palafox (conservatorio), antiguo asilo (museo de las Ciencias de Castilla La Mancha), antiguo tribunal tutelar de menores (museo de Semana Santa), Santo Domingo (aparcamiento de residentes), convento de las Angélicas (centro de artes aplicadas, convento Sagrados Corazones (hotel El Giraldo), antiguo asilo de la Hermanas de la Caridad (museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha), ruinas de colegio de jesuitas-depósito de agua (aparcamiento), plaza de Mangana (aparcamiento y recuperación arqueológica) Santa Cruz, Oblatos y antigua audiencia.

leras se han consolidado como uno de los pilares fundamentales para la recuperación física y la dinamización funcional, dejando su huella en el paisaje urbano. Ha mantenido, no sin dificultades, su carácter multifuncional, sin embargo la turistización no está exenta de problemas (Fig. 20).



Fig. 20. *Intervenciones en la ciudad alta: 1. Castillo-Carmelitas (Archivo y Fundación Antonio Pérez). 2. Rehabilitación de fachadas en la calle Alfonso VIII. 3. Rehabilitación calle de los Tintes. 4. Santo Domingo (aparcamiento de residentes).*

Las actuaciones realizadas están consolidando la dimensión histórica y cultural, revalorizando su imagen simbólica y turística, introduciendo cambios en el paisaje urbano que con frecuencia son objeto de vivas polémicas. La mejora física del centro histórico era evidente y todo parecía indicar que se había amortiguado el proceso de destrucción, sin embargo la defensa del patrimonio cultural en manos privadas y de las instituciones religiosas continuaba sin estar garantizado. Los procesos de mejora física y funcional no consiguieron frenar la despoblación, la potencialidad residencial estaba infrautilizada, con la presencia de un elevado número de viviendas vacías y, también, más recientemente por la proliferación de viviendas secundarias, alojamientos y viviendas de uso turístico.

El Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora del Casco Antiguo y las Hoces del Júcar y el Huécar (1994-2002), formuló un detallado programa de conservación, rehabilitación y mejora, persiguiendo el equilibrio entre las dimensiones sociofuncionales, las arquitectónicas y las paisajísticas (Alonso 2003). Su *catálogo de protección y conservación* incluye 105 edificios y 21 elementos arquitectónicos, que, por sus valores monumentales, singulares o arquitectónicos, exigían medidas de protección específicas (Fig. 21). *El Plan Especial*, más allá del catálogo y los niveles de protección, contempla toda una serie de medidas de carácter activo, encaminadas a la potenciación de los valores ambientales y de la estructura socioeconómica. Entre las actuaciones urbanísticas relacionadas con la movilidad se define un potente programa de aparcamientos y accesos mecánicos (San Pedro, Mangana, Huécar, San Antón, Huertas del Puente de Palo).



Fig. 21. *Catálogo y Niveles de Protección*
(*Plan Especial del Casco Antiguo y Hoces de Cuenca*, 2003).

En el proceso de elaboración y tramitación del Plan Especial se formuló el *Proyecto Integral de Mejora Urbanística Dirigida al Turismo 1994-1999*, encuadrado dentro de los programas de los Fondos Europeos de Desarrollo Regional (Muñoz, 2002). Este proyecto ha sido uno de los instrumentos para desarrollar y financiar las propuestas del Plan Especial, con una inversión de casi 20 millones de euros, tenían como finalidades principales: la mejora de la accesibilidad y movilidad peatonal, la construcción de aparcamientos para residentes y visitantes, la disminución del tráfico privado y el reforzamiento de transporte público, la supresión de barreras, la recuperación las zonas urbanas degradadas, la construcción de un centro de recepción de visitantes, la renovación de las infraestructuras y pavimentos del casco antiguo y mejoras en el espacio público¹⁸ (Fig. 22).



Fig. 22. *Valoración del paisaje (Plan Especial del Casco Antiguo y de las Hoces del Júcar y el Huécar de la ciudad de Cuenca, 2003).*

18 Las actuaciones realizadas se relacionan con las mejoras en el viario e infraestructuras de servicios (eje puente de la Trinidad– Alfonso VIII– plaza Mayor– San Pedro –Puerta del Castillo), adecuación y mejora de accesos (puente de San Antón, postigo de San Pablo, Alonso de Ojeda) y ciertas actuaciones de acondicionamiento medioambiental en las riberas del Júcar y Huécar. Las obras de mayor entidad fueron los aparcamientos (auditorio, barrio del Castillo, parque del Huécar, antiguos depósitos de agua de las calles Caballeros y San Pedro y Mangana).

La instrumentación y la gestión del *Proyecto Integral de Mejora Urbanística Dirigida al Turismo 1994-1999* pusieron de relieve, además de las dificultades intrínsecas a la intervención en una ciudad histórica, los efectos perversos de las batallas políticas, los problemas de coordinación entre las políticas de patrimonio cultural y las urbanísticas, la debilidad de las infraestructuras de gestión municipal y las dificultades para configurar un proyecto de futuro debatido, asumido y compartido por la ciudadanía. La revalorización cultural del casco antiguo de Cuenca era evidente, comprobándose como sobre este paisaje, convertido en recurso cultural, se fundamentan hoy dos pilares de la economía urbana, el turístico y el cultural.

4.2. *Inclusión de la ciudad antigua en la Lista del Patrimonio de la Humanidad*

El expediente para la inclusión del recinto histórico de Cuenca en la *Lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad*¹⁹, presentado en 1995, se fundamentó en razones históricas, paisajísticas, urbanísticas, arquitectónicas, culturales, funcionales, entorno urbano y de compromiso con la conservación rehabilitación, resaltando su valor universal: *constituye una “ciudad fortaleza” donde las arquitecturas modelan el paisaje natural y configuran un patrimonio cultural de valor universal. Puede considerarse como todo un prototipo de “ciudad paisaje”* (Ayuntamiento de Cuenca, 1995)

Con respecto a su autenticidad se señalaba: *“Al tratarse de un espacio urbano vivo, el centro de la ciudad hasta el siglo XIX y después un barrio histórico, ha sufrido transformaciones con el paso de ciudad fortaleza a centro de poder nobiliario, a ciudad conventual, a barrio popular y a centro histórico. Sin embargo, las transformaciones no han alterado una autenticidad que deriva de haber sabido adaptarse a las necesidades de las diferentes coyunturas históricas y del emplazamiento, sin perder por ello sus raíces. Así el casco antiguo tiene huellas de la ciudad medieval, de la renacentista, de la barroca, de las arquitecturas del hierro y también de las arquitecturas populares de los siglos XIX y XX”*.

La inclusión de la ciudad histórica de Cuenca en la Lista del Patrimonio de la Humanidad tuvo lugar en diciembre de 1996, cuando el gobierno de la ciudad

¹⁹ Cuenca fue incluida, bastante pronto en la Lista Indicativa española para Patrimonio Mundial, sobre este tema se venía hablando en la prensa local, Cámara de Comercio, etc., pero hasta el 9 de mayo de 1994 no se produjo el acuerdo pleno del Ayuntamiento para solicitar la inclusión de Cuenca en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco el expediente. Los trabajos técnicos empezaron hasta finales de 1994, contando con el impulso del concejal de urbanismo, Luís Esteban Cava, y del alcalde, José Manuel Martínez Cenzano.

estaba en manos del partido popular. Será en el segundo mandato del socialista José Manuel Martínez Cenzano, cuando se rentabilice en la Lista del Patrimonio de la Humanidad, logrando que por R. D. 112/2004 se constituyese el *Real Patronato de la Ciudad de Cuenca*. Este Real Patronato funciona como órgano colegiado, con el fin de promover y coordinar todas aquellas acciones que deban realizar en Cuenca las administraciones y entidades que lo componen (Estado, Comunidad Autónoma, Diputación, Ayuntamiento, Universidad y Obispado), orientadas a la conservación y revitalización del patrimonio cultural de la ciudad, así como al desarrollo y potenciación de las actividades culturales y turísticas. Para la coordinación institucional y para la aplicación y el desarrollo de los acuerdos del Patronato, en julio de 2005, se firmó el convenio de colaboración por el que se creó el *Consortio de la Ciudad de Cuenca*²⁰.

La garantía de recursos financieros y la concertación interadministrativa han posibilitado una potente inversión directa y la subvención a instituciones relacionadas con la conservación del patrimonio cultural y el desarrollo de la cultura y el turismo. En su andadura, a pesar de los efectos de la crisis y del recorte de la aportación pública, el consorcio con una inversión que supera los 50 millones de euros desde su puesta en marcha, además de gestionar los programas de rehabilitación residencial, ha desarrollado del orden de 100 actuaciones relacionadas con la accesibilidad y la movilidad, conservación y rehabilitación del patrimonio, paisaje urbano, espacio público, intervenciones arqueológicas, enterramiento de cables, urbanización, equipamientos culturales, restauraciones, medioambiente, promoción cultural y turística²¹. Las actuaciones con mayor incidencia paisajística han tenido lugar principalmente en los barrios de Mangana y el Castillo, así como en los entornos paisajísticos del Huécar y el Júcar²² (Fig. 23).

20 Este convenio con participación de los Ministerios de Hacienda, Cultura y Economía, Consejería de Economía y Hacienda de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial de Cuenca y Ayuntamiento de Cuenca, tiene duración indefinida y cuenta con presupuesto propio. Para 2005 tenía un presupuesto asignado de 7,2 millones de euros, correspondiendo el 41,62% al Gobierno de España, 33,36% a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 8,34% a la Diputación Provincial de Cuenca y el 16,68% al Ayuntamiento de Cuenca.

21 Entre otras actuaciones resaltan la actuaciones de consolidación y rehabilitación de edificios y espacios patrimoniales (San Pantaleón, puente de San Pablo, San Gil y Jardín de los Poetas, sede de la UIMP en la antigua audiencia, San Andrés, La Merced, El Salvador), la restauración de la muralla en diversos puntos (castillo, Mangana, Tintes, Arco del Bezudo, torreones etc.), adecuación paisajística en el Huécar y el Júcar, renovación y rehabilitación de pavimentos (Trabuco, Alcázar, Tintes, Rondas del Júcar y Huécar, San Miguel, escaleras del Gallo, escaleras y entorno de Santiago, santuario de las Angustias, Cristo del Amparo, Puente de la Trinidad, entorno del Parador), excavaciones, iluminación, enterramiento de cables, mejora medioambiental y paisajística (barrio del Castillo), restauración y reposición de muros (Alfonso VIII, subida Casas Colgadas, Hospital de Santiago).

22 En estos últimos es de resaltar las intervenciones de la confederación del Júcar, algunas de ellas poco acertadas como es el caso de la cascada artificial junto al puente de San Martín, aprovechando el

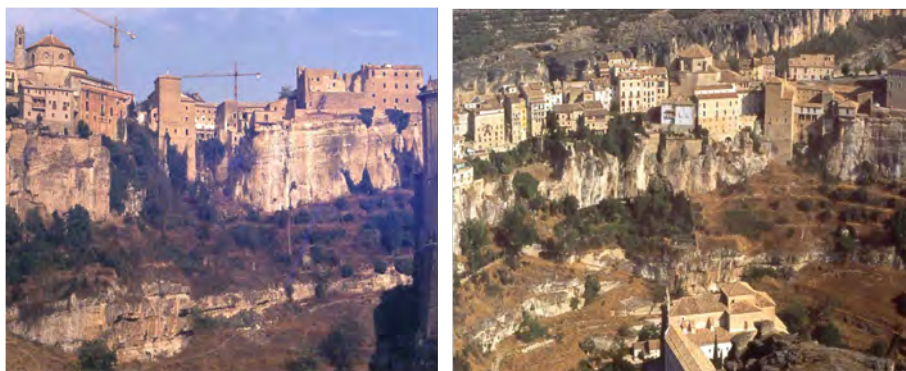


Fig. 23. *Pervivencias y cambios en el paisaje. 1. Barrio de San Pedro-Castillo (1984). 2. Barrio San Pedro– Castillo (2004).*

5. Riesgos patrimoniales y paisajísticos vinculados con el turismo y los proyectos de remotes mecánicos

La inclusión de Cuenca en la *Lista del Patrimonio Cultural de la Humanidad* ha supuesto su entrada en un club patrimonial privilegiado, donde la cultura y el paisaje son sus referentes y, también, un importante atractivo turístico. Las actividades culturales, educativas y hosteleras se han consolidado como unos pilares fundamentales para la recuperación física y la dinamización funcional, sin embargo, son evidentes los riesgos de musealización y turistización en algunos de sus barrios²³.

El *Plan de Dinamización Turística*, aprobado en 1998, con una inversión de 2,7 millones de euros, ha contribuido a preparar la ciudad, especialmente su casco antiguo, como un destino atractivo y de calidad. El *programa mejora del producto* se orientó a preparar el patrimonio cultural como recurso turístico, el resto de los programas atendieron cuestiones de promoción, comercialización y gestión del turismo.

A la hora de adecuar la ciudad alta como espacio residencial y como destino turístico, siempre se evidenciaron las problemáticas de la accesibilidad y la movilidad, implícitos en una ciudad fortaleza de origen medieval (González Varas y Coronado, 2019). Para dar respuesta a esta problemática surgieron, desde la década de los cuarenta del siglo XX, proyectos de remotes mecánicos de naturaleza

trasvase de agua del Júcar al Huécar, para garantizar que el curso de este último río tiene agua permanentemente en su travesía por la ciudad.

²³ Esta problemática es evidente en el sector urbano situado entre el actual barrio de Mangana y el del Castillo.

diversa que, por lo general, implicaban impactos paisajísticos negativos, tenían dificultades técnicas o ponían en riesgo los valores por los cuales el casco antiguo se incluyó en la Lista del Patrimonio de la Humanidad²⁴.

5.1. *Proyecto de ascensores y centro de recepción de turistas (1996)*

El proyecto consistía en la implantación de un ascensor localizado en la base del escarpe de la cornisa de las Casas Colgadas, con acceso peatonal en un túnel horizontal que se abría en el escarpe rocoso, en las inmediaciones del puente de San Martín, y ascensores hasta la plaza de Ronda donde se ubicaría un Centro de Recepción de Turistas²⁵. El proyecto produciría, de llevarse a término, importantes impactos medioambientales y paisajísticos sobre el cauce del río Huécar, la cornisa rocosa de la hoz, la imagen urbana de la plaza de Ronda y la cornisa de las Casas Colgadas. Todo ello en un espacio ya incluido en la declaración de paraje pintoresco de 1963 y de máximo nivel de protección en el Plan Especial del Casco Antiguo y las Hoces.

El *Comité Español de ICOMOS*, tras una denuncia del proyecto por parte de Izquierda Unida al Centro del Patrimonio Mundial de la UNESCO, en marzo de 1998, emitió un informe con una valoración muy negativa del proyecto por, entre otras razones, poner en peligro la autenticidad del bien, por su negativo impacto medioambiental y paisajístico, por no tener en cuenta las determinaciones del Plan Especial y por justificarse en una estrategia turística de urbanismo subterráneo que no abordaba cuestiones funcionales en relación a la población residente. En función de ello, se requirió al Ayuntamiento para que detuviese el proyecto y solicitase informes técnicos al Centro de Patrimonio Mundial para estudiar en profundidad las posibles alternativas, en el marco de una visión integral de los problemas de accesibilidad y movilidad (ICOMOS, 1998). El Ayuntamiento de Cuenca, siendo alcalde el popular Manuel Ferrero, tras una tensa reunión, con presencia del Ayuntamiento, Junta de Castilla-La Mancha, Centro de Patrimonio Mundial y de ICOMOS-España, ante el riesgo de que la UNESCO abriese un

²⁴ La cuestión de la mejora en la accesibilidad al caso antiguo es un viejo problema, ya desde la reforma interior del siglo XIX y ha dado lugar a proyectos e iniciativas de naturaleza diversa (Funicular, 1940; Funicular, 1971; Ascensor, 1980; ascensor y centro de recepción de turistas 1996-98; Teleférico, 1997; Torre comunicación, 1998; Ascensores, 2004; Ascensor panorámico, 2015; Escaleras mecánicas, 2015; Muralla y puertas del siglo XXI, 4 ascensores, 2018).

²⁵ Sus principales intervenciones eran: acceso al túnel que implicaba el ensanche de la subida a las Casas Colgadas, volado sobre el cauce del río Huécar, boca de túnel y marquesina en el escarpe rocoso de la cornisa, un túnel horizontal (60 m.) y dos ascensores hasta la plaza de Ronda (44m), galería de tiendas y oficina de información excavadas bajo la plaza con una galería mirador. Este proyecto, desarrollado por Ramón Osma y Ángel Cubells, fue adjudicado a la constructora Acciona en 350 millones de pesetas.

expediente que podría poner en peligro la presencia de Cuenca en la Lista de Patrimonio Mundial, decidió paralizar el proyecto²⁶.

5.2. *Proyecto básico de remonte desde el río Huécar al casco antiguo*

Cuenca, desde la década de los noventa, venía incrementando de forma significativa su planta hotelera y de restauración, así como el número de visitantes, aproximándose en vísperas de la crisis de 2008 al millón, consolidándose progresivamente como un destino patrimonial. El problema de la accesibilidad y los remotes mecánicos aparecían intermitentemente en el debate político y ciudadano, a pesar de algunas mejoras en el transporte público y de la puesta en marcha, como en otras ciudades, del trenecito turístico. En el contexto de una lenta y compleja tramitación del Plan Especial del Casco Antiguo y la Hoces (1996-2002), el equipo redactor del Plan, tras una alegación del colegio de arquitectos y su aceptación por el Ayuntamiento, incluirá un remonte mecánico entre el aparcamiento del Huécar y la plaza de Roda, que se añadía a los ya contemplados en el documento de aprobación inicial.

En 2004, el arquitecto Manuel Casas, a petición del Ayuntamiento de Cuenca, emitió un informe sobre posibles remotes en la ciudad de Cuenca, donde se contemplaban dos ascensores semi-panorámicos, uno en la cornisa del Huécar y otro en la del Júcar. El de la cornisa del Huécar, desde el aparcamiento a la plaza de Ronda, se resolvía con dos ascensores con cabida para 26 personas cada uno²⁷.

Estos proyectos implicaban importantes impactos medioambientales y paisajísticos y no daban respuesta a las problemáticas funcionales y urbanísticas. El de la fachada del Júcar sería descartado²⁸ y el del Huécar se convertirá en proyecto, con escasas variantes con respecto al anteproyecto de 2004. La finalidad era propiciar el acceso de residentes y visitantes desde la hoz del Huécar a la plaza de Ronda y consistía en una puerta de acceso en el escarpe rocoso de las Casas Colgadas, un túnel hasta el vestíbulo que daría acceso a los dos ascensores desde la cota 932 a la 976, con un acceso a la calle de Santa Catalina y otro en la prevista ampliación subterránea

26 En esa fecha el Plan Especial estaba en situación de aprobación inicial y en el expediente que se presentó a la UNESCO no se contemplaba el ascensor que se proyectaba. La paralización implicó indemnizar a la compañía constructora.

27 Existirían tres paradas urbanas y una para dar servicio a la ampliación subterránea del museo de Arte Abstracto Español, son los años del despilfarro y de proyectos al cual más disparatados. Incluía un túnel-puerta (Puerta del Nuevo Milenio) en la base de la cornisa de las Casas Colgadas que conduciría al vestíbulo subterráneo de los ascensores que irían de la cota 930 a la 979,69.

28 Este remonte mecánico no estaba contemplado en el Plan Especial de la Ciudad Antigua y las Hoces que finalmente se había aprobado en 2002.

del museo de Arte Abstracto Español. El remonte emergía en 4,45 m. en el barrio de San Martín y tenía pasarela con un recorrido de 13 m. hasta la plaza de Ronda.

Este proyecto vuelve a generar una fuerte polémica y el informe del Comité Español de ICOMOS (2008) recomendará retirar la solución presentada, por razones de impacto paisajístico y medio ambiental, eliminar el cuerpo aéreo del ascensor y completar la intervención con la ordenación de la plaza de Ronda y entorno, conforme a las determinaciones del Plan Especial (Comité Español de ICOMOS, 2008). La crisis de 2008 y la falta de acuerdo político en el Consorcio de la Ciudad de Cuenca determinarán la paralización del proyecto. También la Fundación Juan March descartará la ampliación subterránea del museo de Arte Abstracto Español.

5.3. *Megaproyecto de ascensores: muralla y puertas del siglo XXI* (Cuenca “in” 2018)

El turismo está creciendo de forma rápida y, ante la crisis del sector industrial y la debilidad de la capitalidad administrativa, se ha convertido en uno de los pilares fundamentales de la economía urbana. En el marco del enfrentamiento político entre administraciones, el Ayuntamiento gobernado por el partido popular y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha por el partido socialista, los remotes mecánicos se vienen utilizando como arma arrojadiza y *panacea* para impulsar el crecimiento turístico. El debate se politiza y banaliza, llegándose al extremo de que el presidente de Castilla-La Mancha, Emiliano García-Page, diga que los ascensores cambiarán el *metabolismo de Cuenca* y se atreva a afirmar, de manera poco meditada, que a los cascos históricos *tiene que entrar todo el mundo*, o que considere a los ascensores y las escaleras mecánicas como lo más revolucionario en términos urbanísticos, al permitir dar la vuelta por completo a la movilidad y a la voluntad de ir a los centros históricos, comparándolos con los centros comerciales: *“Es lo mismo que pasa en los centros comerciales, si no tuvieran escaleras mecánicas no iríamos”* (Voces de Cuenca, 2019), señalando que Cuenca sería capaz de doblar, como mínimo, el número de turistas gracias a estas medidas.

Los planteamientos anteriores se olvidan, por un lado, de los valores y singularidades que convierten a Cuenca en un destino atractivo y, por otro, de sus limitaciones en cuanto a *capacidad de acogida*, especialmente en el entorno del puente de San Pablo-Casas Colgadas, plaza Mayor, Mangana, San Pedro y Castillo, por sus propias características urbanísticas.

La turistización del casco antiguo, evidentemente, tiene impacto en las estructuras físicas del paisaje urbano (edificios, espacio público, terrazas, señaliza-

ción, etc.), pero quizás sus efectos más negativos se relacionen con las dimensiones cualitativas y subjetivas del paisaje pues los cambios de uso y la progresiva disminución de la población residente pueden dañar irreversiblemente los rasgos diferenciales de la *ciudad alta*.



Fig. 24. Remontes en la hoz del Huécar. 1. Proyecto escalera mecánicas (Jorge Martínez, 1915). 2. Boceto ascensor San Pablo (Pablo Javier Goitia, 2015).

Una vez superados los efectos más duros de la crisis de 2008 y tras las elecciones municipales y autonómicas de 2015, con gobierno del PSOE en la Junta de Castilla-La Mancha y del Popular en Cuenca, nuevamente se activa el debate de los remontes mecánicos. La cuestión, muy politizada desde el proyecto de 1996, vuelve a la palestra en una dialéctica perversa de enfrentamiento entre el Ayuntamiento de Cuenca y la Junta de Castilla– La Mancha.

Tras un boceto indicativo sobre la viabilidad de un ascensor adosado a los pilares, lateral o central, del puente de San Pablo, por problemas técnicos, de impacto paisajístico y de escasa funcionalidad se abandona la idea (Fig. 24). En 2016, la Junta de Comunidades de Castilla– La Mancha encarga a un grupo de arquitectos conquenses un anteproyecto que, con el título *Cuenca (In): Accesible por Naturaleza*, se presentará en octubre de 2017 y donde la parte propositiva

del mismo se articula como: *La Muralla y las Puertas del siglo XXI* (Mota, Olmedilla, Martínez, Vignolo y Huertas, 2017). La finalidad es la mejora de la accesibilidad del casco antiguo y la puesta en valor de la muralla, estableciendo nuevas puertas de acceso, vinculadas a cuatro remotes mecánicos, que se consideran como las *puertas del siglo XXI*. Recuperar la muralla es una propuesta asumible en su planteamiento general, algo diferente son los cuatro ascensores, con un coste indicativo de 10 millones de euros. En realidad se utiliza la muralla y las mejoras en el espacio público para justificar cuatro potentes intervenciones.



Fig. 25. *Localización de los ascensores propuestos en el anteproyecto: “Cuenca ”in” accesible por Naturaleza” (2017).*

Los cuatro ascensores, Rueda, Torner, Zóbel y Saura, artistas representativos del arte abstracto español y con estrechas vinculaciones con Cuenca, se localizan en la hoz del Huécar, sin duda el paisaje más valioso y singular de la ciudad (Figs. 25 y 26). El anteproyecto, considerado como un documento base para un concurso internacional, más allá de la dialéctica de enfrentamiento Junta de Castilla– La Mancha– Ayuntamiento de Cuenca, generará una fuerte, en ocasiones agria, polémica.



Fig. 26. *Propuesta de ascensores 1. Rueda. 2. Torner. 3. Zóbel 4. Saura (Cuenca “in, 2017).*

Este anteproyecto (Fig. 27), donde las prioridades se fijan en los ascensores Torner y Zóbel, tiene los mismos problemas que las propuestas de remotes a las que ya nos hemos referido: impacto medioambiental, paisajístico y patrimonial fuerte y negativo. No creemos que resuelva los problemas de accesibilidad de los residentes y turistas, ni la conexión peatonal entre la ciudad alta y la ciudad baja. Además, especialmente en el caso de la intervención Zóbel, podría contribuir a generar situaciones de saturación turística en espacios clave de la ciudad alta. En suma, un proyecto desproporcionado e innecesario tal como está formulado, que convertiría a la hoz del Huécar en un parque temático de artefactos mecánicos²⁹.

²⁹ Las elecciones de junio de 2019 han producido un cambio político, ahora la ciudad está gobernada por el PSOE, al igual que la Junta de Castilla– La Mancha, existiendo, en principio, las condiciones políticas para abordar la accesibilidad y la movilidad al casco antiguo desde una perspectiva integral, en el marco de la cooperación interadministrativa.

Los problemas evidenciados en el debate del anteproyecto *Cuenca “in”*, los riesgos de las intervenciones en un ámbito incluido en la Lista del Patrimonio de la Humanidad, así como los problemas de financiación y la falta de acuerdo en el Consorcio de Cuenca, están llevando a replantearse el proyecto. La nueva corporación está buscando el asesoramiento del Centro del Patrimonio Mundial y de ICOMOS, para cumplir lo que indican las Directrices de Gestión de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972. En este contexto, buscando el acuerdo entre el Ayuntamiento de Cuenca y la Junta de Comunidades de Castilla– La Mancha, el actual alcalde, Darío Dolz, en declaraciones a la prensa local, parece inclinar las preferencias del Ayuntamiento a favor de las escaleras mecánicas por el barrio de San Martín, aprovechando los espacios libres actualmente existentes³⁰, sin descartar que, también, se puedan abordar algunas de las intervenciones contempladas en el anteproyecto de Cuenca “in”. En ningún caso se consideran adecuados los ascensores de las cornisas de las Casas Colgadas (Zóbel) y de Carmelitas– Castillo (Saura), por ser los espacios más emblemáticos del paisaje de la hoz del Húcar



Fig. 27. *Alzados de la calle Alfonso VIII (Isidoro González-Adalid 1992 y 202).*

Para concluir, la *ciudad alta* de Cuenca, por la potencia de su emplazamiento y estructura, pervive, a pesar de haber conocido diversos avatares históricos y pasado por situaciones muy críticas, como una realidad urbana viva, cargada de valores simbólicos, paisajísticos, culturales y urbanísticos, donde la equilibrada integración entre naturaleza y cultura le da señas de

30 Estos espacios, resultado de las ruinas y los derribos de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, son muy frágiles en términos paisajísticos, están a la sombra de uno de los conjuntos más singulares de la ciudad, son los popularmente conocidos como *rascacielos* conquenses, prototipo de arquitectura medieval en altura.

identidad propias (Fig. 25). Este paisaje urbano es la herencia de distintas culturas e intervenciones urbanas que, por lo general, han sido fieles con el ser original de la ciudad, estrechamente vinculado con su emplazamiento. Hoy es un patrimonio colectivo donde, al estar incluido en la Lista del Patrimonio Mundial, el Ayuntamiento, la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha y el Gobierno de España tienen la responsabilidad de conservarlo, un compromiso libremente adquirido.

La turistización en marcha, los megaproyectos de remotes mecánicos y, especialmente, un cambio cultural en relación con el uso de la ciudad, donde uno de los objetivos es llenar el casco antiguo de visitantes, pueden poner en riesgo sus valores patrimoniales, su integridad y su autenticidad. Los conquenses, los españoles y el resto de ciudadanos del mundo tenemos la obligación de defenderlo. En un momento bastante crítico, al igual que ocurrió en el siglo XVII o en las primeras décadas del siglo XX, de las decisiones que se tomen y de la capacidad que se tenga para utilizar las oportunidades que la técnica nos ofrece, dependerá su futuro.

Bibliografía y Documentación

- Alonso Velasco et Al. J. M. (2003): Cuenca. Plan Especial de la Ciudad Alta y sus Hoces. Madrid. Ayuntamiento de Cuenca– Arquitectura y Urbanismo– Caja Castilla– La Mancha.
- Ávila, J.V. (2012): “*Santiago Rusiñol pintó y escribió Cuenca*”. Blog Cuencávila. Páginas de mi desván.
- Ayuntamiento de Cuenca (1978): Revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Cuenca.
- Ayuntamiento de Cuenca (1994-2002): El Plan Especial de Ordenación, Protección y Mejora del Casco Antiguo y las Hoces del Júcar y el Huécar Equipo redactor: Juan Manuel Alonso Velasco; Colaboradores: Troitiño Vinuesa, M.A.; Corral Sáez, C.; Santos Corral, S.; González-Adalid, I.; Lobato, L. Martínez Escribano, P.; García Gil, E. Pérez Álvarez, M.
- Ayuntamiento de Cuenca (1995): Recinto Histórico de Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Equipo redactor: Troitiño Vinuesa, M.A. (director); Rokisky Lázaro, M.L.; González– Adalid, I. Fotógrafos: Garrido, A.; Lorente, A.
- Baroja, P. (1918): La Canóniga. Primera parte de Los Recursos de la Astucia. Madrid. Edición de Caro Raggio, 1976.

- Barrio Moya, J.L. (1992): *“Arquitectos y Arquitecturas en el tiempo de Carlos III”*. Rev. Cuenca, 96, pp. 32-48
- Boletín Oficial del Estado: Decreto 10171/1963 de 25 de abril, “por el que se declara paraje pintoresco el casco antiguo de la ciudad de Cuenca y todo el paisaje que la rodea”.
- Buen, O. de (1923). Las Hoces de Cuenca. En Guía de Cuenca. Museo Municipal de Arte. p. 181
- Covarrubias, S.de (1611): El tesoro de la lengua castellana o española. Ed. De Martín de Riquer, 1943.
- Garrido Villazán, A. (1925): Informe relativo a instancia de los “ Amigos de Cuenca” solicitando la declaración de Monumento nacional para dicha ciudad, o en su defecto la aplicación de los preceptos de la Ley de 7 de julio de 1911 a la parte vieja y antiguas iglesias que cita”. La Voz de Cuenca.
- Giménez Aguilar, J. (1923): La ciudad Mártir. En Guía de Cuenca. Museo Municipal de Arte. pp. 67-70.
- Giménez Aguilar, J. (1928):” *Como se destroza Cuenca*”. *La Voz de Cuenca*
- González, J. (1975): Repoblación de Castilla La Nueva. Madrid. Universidad Complutense.
- González-Varas, I.; Coronado, J.M. (Coords, 2019): Movilidad y accesibilidad en ciudades históricas. Conflictos de usuarios, diseño de infraestructuras y paisaje urbano. Madrid. Munilla-lería.
- Ibáñez Martínez P.M. (2001): La Vista de Cuenca desde el oeste (1565) de Van den Wyngaerde. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca.
- Ibáñez Martínez, P. M. (2006): La Vista de Cuenca desde la Hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca.
- Ibáñez Martínez, P.M. (2016): Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca. Universidad de Castilla– La Mancha.
- Ibáñez Martínez (2018): La Plaza Mayor y su entorno arquitectónico. Cuenca ciudad barroca I. Cuenca. Consocio Ciudad de Cuenca– Universidad de Castilla-La Mancha
- Jiménez Monteserín, M. (1983): Asomarse al pasado. La ciudad de Cuenca 1773. Cuenca. Ayuntamiento de Cuenca.
- López Villaverde, A.L. (2017): Un triángulo al cuadrado en una ciudad plana. Llopis, Escobar y Giménez Aguilar en la Cuenca de los años veinte. Discurso de ingreso en la Real Academia Conquense de Artes y Letras.

- Martínez Pérez, B. (1930): "*Habla el Sr. Anasagasti*". La Voz de Cuenca, Nº 433 de 3 de noviembre.
- Martir Rizo, J.P. (1629): Historia de la muy noble y leal ciudad de Cueva. Madrid. Herederos viuda de Madrigal. Reedición Ediciones Albir, Barcelona 1974.
- Ministerio de Hacienda (1848): Boletín de Venta de Bienes Nacionales Nº 2094.
- Moreno Cañadas, B. (1959). "*Problemas que plantea la conservación de la Cuenca antigua*". Boletín Municipal, 7, pp.21-28.
- Muñoz Ramírez, J.L. (1979): Las Casas Colgadas de Cuenca. Cuenca. Museo de Arte Abstracto Español.
- Muñoz Ramírez, J.L. (2001): Los cambios más allá de la Historia. En Cuenca. La Ciudad de la Luz y el Aire. Cuenca. Ayuntamiento de Cuenca-FEDER. Pp. 227-238.
- Muñoz Monasterio, M. (1946): "Proyecto de ordenación de la ciudad de Cuenca". Ren. Nacional de Arquitectura, 51, pp. 51-60.
- Navarro, C.; Muñoz, J.L. (2007): Rodolfo LLopis. Un aire de modernidad en la Cuenca de los años veinte. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca.
- Pol, F.; Gago, V (1983): Una propuesta de rehabilitación. El barrio de San Martín en la ciudad alta de Cuenca. En: Cuenca edificada AAVV. Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos. Pp. 225-241
- Rokisky Lázaro. M.L. (1995): Arquitecturas de Cuenca, Vol. I. Toledo– Junta de Comunidades de Castilla– La Mancha.
- Sánchez Sánchez, I. y González Calero, A. (Coords, 2012): Educación, ciencia y cultura en España: auge y colapso (1907-1940). Ciudad Real. Almud Ediciones.
- Sánchez Benito, J.M. (1977): El espacio urbano de Cuenca en el siglo XV. Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca
- Sánchez Albornoz, C. (1974): La España Musulmana. T.II. Madrid. Espasa Calpe.
- Saura, A. (1977): "*Cuenca en el camino de su destrucción*". Diario El País 2 y 3 de septiembre.
- Solías, J.M., Huélamo, J.M.; Coll, J. (1990): El edificio de la Inquisición en Cuenca. Evolución de un programa arquitectónico (1.573-1975). Cuenca. Diputación Provincial de Cuenca

- Troitiño Vinuesa, M.A. (1984): Evolución y crisis de una vieja ciudad castellana. Madrid. Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo/Universidad Complutense de Madrid.
- Troitiño Vinuesa, M.A. (1992): La “parte alta” de Cuenca: El despegue de la recuperación del centro histórico. En Troitiño Vinuesa, M.A. Cascos Antiguos y centros históricos: problemas, políticas y dinámicas urbanas. Madrid. Ministerio de Obras Públicas y Transporte. Pp.167-209.
- Troitiño Vinuesa, M.A.(1995): El paisaje urbano del casco antiguo. Vol. II de Arquitecturas de Cuenca. Toledo. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Toledo.
- Unamuno, M. (1931): “Cuenca ibérica”. En Cuenca Ibérica, lenguaje y paisaje. México. Editorial Séneca, 1943. Se trata de una recopilación de artículo organizada por José Bergamín. El artículo se publicó en el diario El Sol de Madrid el 26 de noviembre de 1931.
- Voces de Cuenca (2019): “García-Page aboga por desarrollar un proyecto de remontes al Casco que incluya escaleras mecánicas” Voces de Cuenca, 27 de enero de 2019.
- XARAU (1916): “Cuenca”. El Liberal, año VIII.

EL PAISAJE COMO HUELLA DEL PODER: IMÁGENES URBANAS Y PROYECTO REFORMISTA EN GUADALAJARA A MEDIADOS DEL SIGLO XX¹

Luis Felipe Cabrales Barajas
Universidad de Guadalajara

Altas miras: el observador se situó sobre uno de los hitos de la ciudad: la catedral de Guadalajara, México. Desde la azotea contempló el paisaje circundante, atrapó visualmente un horizonte de 360 grados formado por un mosaico de manzanas cuadradas. Dominaba un orden: calles que pocas veces superaban los diez metros de ancho, el caserío integrado principalmente por edificaciones de una o dos plantas así como la reiteración de cúpulas y torres de iglesias recortadas por el brillo celeste.

Le atrajo particularmente el flanco oriente al que se alinea el Teatro Degollado, monumento neoclásico de la capital de Jalisco. Una aproximación documentada para datar el hecho permite saber que corría 1936, año en que el ingeniero – arquitecto Ignacio Díaz Morales Álvarez Tostado (1905-1982) contaba con 31 años (Buendía, 1994: 36). Al respecto de tal experiencia rememoró:

“Contemple las dos manzanas situadas detrás, las cuales estaban rodeadas por una serie de edificios de gran valor arquitectónico, y se me ocurrió pensar en una gran plaza; desde la misma azotea miré al norte y al poniente...fue entonces cuando concebí la idea de proyectar una cruz de plazas” (Ídem).

La intención era producir espacios libres en torno a cada eje cardinal: desde el cielo se dibujaría la imagen de una cruz latina con la catedral como punto central. Al oriente se ubica el sector que en 1936 había vislumbrado Ignacio Díaz en el que se emplaza la dupla de manzanas con fincas monumentales. Al poniente la manzana frontal a la catedral, también poblada por construcciones civiles y el perímetro norte, ocupado por la Iglesia de la Soledad y sus anexos. La que no requería derribos era la posición sur, la vieja plaza mayor de origen virreinal,

¹ Este trabajo forma parte de las líneas de investigación del cuerpo académico “Espacio, tiempo y sociedad” adscrito a la Universidad de Guadalajara. Agradezco el apoyo otorgado por Juan Christopher Alcaráz y Federico González Cos. Las imágenes se utilizan para fines de investigación científica sin alteraciones (Artículo 48 de la Ley Federal de Derechos de Autor).

ornamentada por un espléndido kiosco francés conocida como Plaza de Armas y situada frente al Palacio de Gobierno.

Díaz Morales concretó parcialmente su sueño 16 años después de su avistamiento. Del sistema de plazas, el 01 de febrero de 1952 se inauguró la más grande, la Plaza de la Liberación que correspondería al segmento largo de la cruz latina. Tal creación supuso demoler el par de manzanas antes referidas: la ganancia de un espacio despejado e higiénico se hizo a costa de la pérdida material de fincas históricas junto con su valor intangible (Figura 1). Desde entonces no habría edificio que hiciera sombra a la fachada trasera de la catedral ni obstruyera su avistamiento, se extendía el espacio público y se resignificaba el monumento católico por excelencia con su singular fisonomía simbolizada por sus torres, un par de conos invertidos.



Figura 1. *Demolición de fincas patrimoniales del par de manzanas situadas en la parte trasera de la Catedral. En 1952 se inauguró sobre dicha superficie la Plaza de la Liberación, obra emblemática de las operaciones de reforma emprendidas durante el mandato del Gobernador Jesús González Gallo. Fuente: Departamento Cultural del Estado (1953: s/p).*

La fecha resulta emblemática. En el Palacio Legislativo, a escasos metros de la flamante plaza rendía su 5°. Informe como Gobernador de Jalisco, Jesús González Gallo (1900-1957), principal artífice político de un proceso de reforma interior que desencadenó una metamorfosis urbana cuando la ciudad se acercaba al umbral de los 400.000 habitantes. El proyecto de la Cruz de Plazas, cuya ejecución comenzó en 1949 y que se prolongó hasta 1956 no fue una intervención aislada, se entretejió con otras actuaciones de gran calado: en 1948 inició la ampliación de

la calle Juárez que discurre hacia el poniente para conectarse con la del ensanche burgués creado a partir de los inicios del siglo XX.

Frente a los 35 metros inicialmente previstos, se consiguió un ancho de 25 metros para la ahora llamada Av. Juárez, que en la víspera de su concreción se le imaginó como la “futura Gran Vía” (Benítez, 1963: 129) y se convirtió en la punta de lanza del prolífico conjunto de intervenciones urbanas. Tres años después cristalizó el ensanchamiento del eje norte –sur del centro histórico: la Av. Alcalde– 16 de Septiembre, perpendicular a la Av. Juárez, otra “crucifixión”. En la intersección de ambas arterias, expuestas a un creciente flujo motorizado se configuró rápidamente un nodo comercial donde se concentraron grandes almacenes de origen local y extranjero alojados en modernos edificios.

El conjunto de acciones urbanas sintetiza un ambicioso proyecto reformista, el de mayor impronta urbana en el centro histórico de Guadalajara durante el siglo XX y que provocó notables cambios en el corto y largo plazo: impuso un modelo que persiste hasta la fecha, el de la ciudad para el automóvil. Vale aclarar que en el ámbito de la planificación urbana de México no ha existido la figura de “reforma interior”, aquí la utilizamos en su sentido literal.

Centro histórico y reforma urbana interior: esbozo de un acelerado proceso de transformaciones

Las obras que hemos descrito fueron ejecutadas principalmente durante la administración que entre el 1 de marzo de 1947 y el 28 de febrero de 1953 encabezó el gobernador González Gallo, personaje carismático que tejó una densa red de relaciones de poder respaldadas en su pasado como seminarista, en el cargo previo como secretario particular del presidente de México, Manuel Ávila Camacho y también por su matrimonio con Paz Gortazar Gutiérrez, vínculos que a decir de Vázquez (1989: 77) le permitieron “contar con la confianza y la colaboración de la élite local”.

Dichas relaciones, insertas en un contexto de estabilidad, cuando el Estado ostentaba un poder hegemónico y dominaba el PRI (Partido Revolucionario Institucional), crearon un caldo de cultivo que posibilitó la realización de grandes obras públicas en Jalisco. En ello influyó la aplicación de un modelo nacional de sustitución de importaciones asociado al comienzo de un periodo de bonanza económica que se prolongaría hasta la década de 1970, al cual se conoce como “desarrollo estabilizador”.



Figura 2. Manzana frontal a la Catedral en 1909, destaca por su centralidad simbólica y por la dimensión funcional al contar con línea de tranvía por sus cuatro costados. Las construcciones desaparecieron para dar paso a la Plaza de los Laureles concluida en 1954 y que incorporó como novedad aparcamiento subterráneo, adaptación de la ciudad para el automóvil. Fuente: Secretaría de Cultura de Jalisco, Fondo Carlos Petersen Biester, cédula CPB20.

La capacidad de intervención del Estado dejó huellas indelebles sobre el paisaje urbano y al afectar referentes colectivos, las reformas urbanas han inspirado valoraciones diversas. Así por ejemplo, Doñan (2001: 28-29) opinó que: “sólo los que viajan en helicóptero pueden apreciar de un golpe la cruz que pesa sobre el centro de Guadalajara. Díaz Morales y González Gallo se olvidaron que las grandes plazas son obra de las generaciones, no de un gobernante o de un caprichoso arquitecto”. En un tono también crítico, Vázquez (1989: 78) se refirió al ensanchamiento de las calles: “por una parte rompió la unidad del centro histórico de la ciudad. Por otra parte, las reconstrucciones hechas sin normas ni criterios definidos alteraron la homogeneidad conseguida a través del tiempo”.

Dada la multidimensionalidad del poder, es necesario destacar el papel que jugó el ideario planificador y los apoyos de que se sirvió: la técnica ingenieril, la fotografía aérea, la planimetría parcelaria y los nuevos lenguajes arquitectónicos, en definitiva, los saberes profesionales que permitieron legitimar complejas tareas de cirugía urbana que impactaron el paisaje y significaron el pasaporte a la modernidad de la segunda ciudad mexicana por su jerarquía demográfica (Figura 2).

Entre los instrumentos de que se valió la administración pública gonzalezgallista destaca la *Ley para el Mejoramiento urbano de Guadalajara*, Tla-

quepaque, Zapopan y Chapala, decretada el 10 de abril de 1947 en la que se proyectó una visión metropolitana e incluso el alcance regional de la ciudad. Las funciones planificadoras y ejecutivas serían desarrolladas por la *Comisión de Planeación*, constituida también en 1947. Previamente, en 1943 se había conformado el *Consejo de Colaboración Municipal* como instancia para gestionar la obra pública. La política urbana contaba así con un marco institucionalizado pero ¿existía un plan general que diera sentido a las grandes operaciones urbanas?

De acuerdo con Sánchez (2008: 6) la Comisión “se convierte en un organismo fundamental que estudia y dirige el proceso al hilo de los acontecimientos y que se encarga de dar coherencia al programa de intervenciones, como si hubiera realmente un Plan que nunca se hizo manifiesto”. Justamente la verificación de la existencia de un instrumento planificador y su posible aprobación constituyen un problema de investigación todavía no resuelto satisfactoriamente. En Guadalajara y otras ciudades del país se asentó la idea proveniente de la ciudad de México de elaborar la figura de “plano regulador” y más aún, en ello habría participado el arquitecto Carlos Contreras (1892-1970), autor del Plano Regulador del Distrito Federal de 1933.

A final de cuentas la propuesta para la capital mexicana “no logró su propósito pero obtuvo resultados provechosos...se convirtió en el único planteamiento urbanístico para la capital de la República, publicado en la primera mitad del siglo XX” (Escudero, 2018: 242). Por lo visto el concepto de plano regulador se equiparaba al de un plan general que suponemos se explicitaba en un diagnóstico y propuestas de intervención y al mismo tiempo podía entenderse como un documento o conjunto cartográfico que sintetizaba el modelo de ciudad previsto.

A reserva de localizar evidencias que permitan reconstruir el proceso, todo indica que la noción de plano regulador en Guadalajara se utilizó en forma genérica y efectivamente la Comisión de Planeación resolvía los proyectos sobre la marcha y atendía los conflictos. Más aún, a diferencia de la Ciudad de México, en Guadalajara al parecer no se publicó el Plano Regulador e incluso no existe certeza de que se haya sometido a aprobación, de ahí la pertinencia de rastrear la labor de Contreras y de profesionistas locales que operaron como actores clave: el propio Ignacio Díaz Morales y el ingeniero civil Jorge Matute Remus (1912-2002). Este último se hizo cargo de buena parte de las grandes obras públicas, incluida “la complicada gestión de las ampliaciones de las calles Juárez y 16 de Septiembre” (Sánchez, 2008: 7).



Figura 3. *Fotografía aérea del perímetro central de Guadalajara en 1943. Al centro se distingue la Catedral y en su parte inferior la Plaza de Armas. También con respecto a la Catedral la manzana ubicada a su izquierda fue demolida para construir la Plaza de los Laureles, mientras que las dos que se observan a su derecha darían lugar a la Plaza de la Liberación. La manzana superior a la Catedral implicó demoler la Iglesia de la Soledad para incrustar la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres. Fuente: Cortesía de Fundación ICA.*



Figura 4. *Imagen aérea del corazón de la ciudad de Guadalajara una vez consumada la construcción de la Cruz de Plazas. El proceso, iniciativa de Ignacio Díaz Morales abarcó entre 1949 y 1956, obra que supuso la demolición de fincas históricas y modificó sustancialmente los paisajes urbanos al tiempo que generó una renovada funcionalidad. Fuente: Acervo del Departamento de Geografía y Ordenación Territorial, Universidad de Guadalajara.*

Desde una perspectiva amplia, una contradicción de aquel aparato planificador habría sido que el proyecto primó sobre el plan pero dichas experiencias contribuyeron a forjar una cultura urbanística y se perfilaron algunas directrices para Guadalajara. Un cometido del presente trabajo será el de avanzar en la clarificación respecto a la elaboración del Plano Regulador de Guadalajara, abonar a la identificación de fuentes de información hasta ahora desaprovechadas y en propuestas de su posible uso para enriquecer el conocimiento histórico del proceso de ensanche de la calle Juárez, embrión de un proceso de “crucifixión”.

Dicho vocablo fue empleado por Salvador Díaz Berrio para referirse al sistema perpendicular de ensanches de calles Juárez y Alcalde – 16 de Septiembre (Vázquez, 1989: 77), pero también es aplicable a la Cruz de Plazas, se trataría de una crucifixión por partida doble. La apreciación de Sánchez (2008: 6) resulta clarificadora: “Si la *Cruz de Avenidas* va a ser el episodio principal del sacrificio del patrimonio en el altar de la nueva centralidad, la *Cruz de Plazas* protagonizará su resurrección escenográfica” (Figuras 3 y 4).

Sobre dichas obras iniciáticas, se cuenta con algunas investigaciones. El trabajo que más ha profundizado es *Memoria histórica, patrimonio urbano y modelos de centralidad. La destrucción del Centro Histórico de Guadalajara* realizado por Cristina Sánchez del Real (2008). Existen estudios desarrollados por dos jóvenes historiadores: *La ampliación de la calle Juárez de Guadalajara y el discurso de modernidad en algunos sectores ciudadanos* el cual fue presentado en 2013 por Francisco Ruiz Villa mientras que Fernando Ruiz Santana publicó *La Cruz de Plazas Transformación urbana, 1947-1959*, en el año 2015. Sobre éste último tema Doñan (2001: 26-32) presentó un breve ensayo en el que se destacan los impulsos de los actores involucrados.

Previamente, algunos trabajos habían referido la temática como parte de análisis generales sobre la historia urbana de la ciudad (Vázquez, 1989: 74-85, González, 1988: 148-150, Camberos, 1993: 180, Wario, 1993: 198, Núñez, 1995: 217-311, García, 2002: 79-81). Otras investigaciones en las cuales se enfatiza alguna arista del tema corresponden a la autoría de Adriana Ruiz (2015) enfocada en la devastación patrimonial ocurrida entre 1947 y 1952. También había presentado una publicación sobre la Casa Cañedo (Ruiz, 2010), finca palaciega vecina de la Catedral que fue objeto de la piqueta demoledora para cristalizar el proyecto de la Plaza de la Liberación.

La dimensión espacial, en particular lo referente a la localización y datación de las obras fue abordada por Edmundo Gutiérrez (2017), mientras que en el ámbito de la divulgación María Eugenia Ochoa (1991) presentó *Una monografía de*

la *Avenida Juárez – Vallarta* y Manuel Galindo Gaitán (2000) publicó la *Historia Gráfica de Guadalajara, México*. Además de un rico repertorio fotográfico incluye el acta de Cabildo del 06 de noviembre de 1947, cuando se aprobaron las bases para la ampliación de la Av. Juárez.

La revisión del estado del arte permite constatar la existencia de conocimientos de base, aunque también es cierto que la historia es más compleja. Por otro lado, los hechos pretéritos pueden ser sometidos a nuevas miradas en lo que respecta a la evolución morfológica y paisajística de actuaciones que influyeron en la definición de la ciudad actual y futura. Por ejemplo, el tramo poniente de la Línea 2 del tren ligero que opera desde 1994 corresponde a un trazo subterráneo del eje ensanchado de Juárez y el tramo central de la Línea 3 a concluirse en 2020 discurre bajo la avenida Alcalde – 16 de Septiembre.

Juárez, la antigua calle del Carmen recibía dicho nombre por rematar al poniente con el convento carmelita fundado a finales del Siglo XVII en las afueras de la población y que una vez realizada la ampliación fue denominada Av. Juárez. Merece la pena aclarar que para el caso, y por costumbre lingüística, se asume el concepto de ampliación como ensanchamiento de calle aunque tales intervenciones generalmente desencadenaron su alargamiento. Esta operación respondió entre otras, a la lógica de articularse con la zona de ensanche burgués, la colonia Reforma, promoción inmobiliaria iniciada en 1907 y cuyo proceso de ocupación se produjo durante las siguientes cuatro décadas.

El eje alineado a la calle Juárez se denominó Av. Vallarta que desde sus inicios respondió a un formato ancho y sus manzanas adyacentes alojaron chalets, edificaciones abiertas con jardines circundantes. López Moreno (2001: 143) documentó que en el contrato de los terrenos en que estaba asentada la Colonia Reforma, celebrado el 25 de septiembre de 1907 entre el ejecutivo del Estado y particulares “se convino que la avenida Vallarta tendría una anchura de 25 metros. Hecho que denota un criterio que 40 años después aplicó en la parte central de la ciudad, un impulso centrípeto.

El *continuum* Av. Juárez – Vallarta, sintetiza el afán por vertebrar el centro y la periferia de la urbe pero más aún: significó conectar a Guadalajara con la lejana costa de Pacífico, transecto mediado orográficamente por el Eje Neovolcánico Transversal y la Sierra Madre del Sur. Por aquellos años, particularmente durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se emprendió la política denominada “Marcha al mar” con el objeto de incorporar las zonas litorales al desarrollo de México.

Dentro de esa óptica el gobernador González Gallo encabezó políticamente la construcción de la carretera Guadalajara – Puerto Vallarta y en un

resumen sobre su 5°. Informe se anotaba que “El Sr. Presidente, Dn. Adolfo Ruiz Cortines, ha prometido que será terminada durante el ejercicio de su administración. Que así sea” (Departamento Cultural del Estado, 1953: s/p). La ampliación de la calle Juárez habría formado parte de una política de integración territorial.

El Plano Regulador de Guadalajara y sus productores: la construcción de un *corpus* tecnocientífico y la reinención de los paisajes centrales de la ciudad

Según afirmación de López (1987: 67) el primer Plano Regulador de Guadalajara “fue encomendado al arquitecto Carlos Contreras en 1943; éste había elaborado a inicios de la década de 1930 el Plan de Desarrollo del Distrito Federal –el primero del país– y fue uno de los impulsores del urbanismo moderno en México”. Si bien el referente temporal, 1943, corresponde al período del gobernador Marcelino García Barragán y es anterior al de González Gallo, ahí se sitúa el embrión de un cuerpo conceptual e institucional relativos a la planificación urbana, base para legitimar técnicamente actuaciones posteriores.

La experiencia planificadora de Guadalajara que incluye la ejecución de la Cruz de Plazas y el ensanchamiento de Juárez y Alcalde – 16 de Septiembre puede sistematizarse a través de la diferenciación de dos cortes temporales: el primero, *redacción del Plano Regulador* que corresponde al gobierno de Marcelino García Barragán (1943-1947) y el segundo caracterizado por el *auge de la obra pública reformista*, inserta en el mandato de Jesús González Gallo (1947-1953), la mayor parte de su administración fue realizada bajo el mandato presidencial de Miguel Alemán Valdés. Aunque se trataba de obras municipales, tanto por su jerarquía como por el papel preeminente de la ciudad capital dichas actuaciones se vincularon políticamente con el Gobierno de Jalisco (Figuras 5 y 6).

El enfoque genérico de casi todos los textos publicados hace parecer que la elaboración del Plano Regulador tuvo como figura hegemónica a Carlos Contreras al que se considera como “uno de los principales introductores de la planificación urbana funcionalista” (López, 2002: 13). Dicho profesional, originario de Aguascalientes nutrió su ideario urbanístico mediante la formación recibida en la Universidad de Columbia la cual enriqueció con la experiencia obtenida en la capital mexicana, pero ¿cómo se produjo su conexión con Guadalajara? ¿hubo sinergia profesional con arquitectos e ingenieros locales?

Figura 5. *Tarjeta postal de la Av. Juárez en la década de 1950. El paramento de edificios se encuentra ya consolidado y el paisaje callejero se ve nutrido por el tráfico vehicular. También se observa un incipiente fenómeno de anuncios publicitarios de gran formato que posteriormente se vería acompañado de la tecnología del neón. El centro histórico refrendó su centralidad comercial y asumía los impactos sociales y ambientales de la terciarización económica. Fuente: Colección particular, Luis Felipe Cabrales.*



Figura 6. *El primer plano muestra el trazo de la antigua calle San Francisco, la cual desarrolló una especialización comercial derivada de su contacto con la estación del Ferrocarril inaugurada en 1888. El eje Alcalde – 16 de Septiembre ya ensanchado exhibe la renovación edilicia y la reestructuración del comercio. Al fondo del lado derecho se percibe la Catedral. Fuente: Colección particular, Luis Felipe Cabrales.*

Díaz Morales ofrece algunas respuestas y matiza los hechos: “yo presenté el proyecto del plano regulador para Guadalajara, cuando estaba ya en auge el México...cuando propongo yo eso al Consejo de Colaboración, y entonces lo

aprobaron...recluté gente, y empezamos el plano regulador” (González, 1995: 134-135). Añade otros datos “con objeto de tener más apoyo tecnológico y serio –yo lo consideraba un sabiendo en esto– convidé personalmente a Carlos Contreras para que se viniera, él con su fama de urbanista...vino a Guadalajara y empezamos a trabajar en el plano regulador” (Ídem: 135-136). Así inició la etapa de redacción del Plano Regulador que no ha sido suficientemente analizada, en ello ha influido que hasta ahora no hemos localizado el texto.

La prensa local corrobora la vía por la cual se produjo la invitación a Contreras: “no se encontró en Guadalajara profesionista que a la par de reconocida competencia, pudiera consagrar por completo su energía y tiempo al arduo, laborioso y difícil trabajo de formar el plano regulador de esta ciudad y entonces la Comisión, a iniciativa del señor Ingeniero Díaz Morales, propuso al Ingeniero Carlos Contreras, radicado en la Capital de la República, en la que había hecho trabajos algo análogos a los que se tenían que ejecutar aquí, para que se encargara de la formación del plano regulador” (*El Informador*, 22 de octubre de 1944).

Un contacto inicial de Contreras con las fuerzas vivas locales se produjo en marzo de 1943 en una sesión del Club de Rotarios. Aludió al “brillante porvenir de Guadalajara, que ya cuenta con un magnífico plano en el que se puntualiza matemáticamente la futura urbanización de la ciudad, haciendo votos porque en breve se inicien grandes obras constructivas” (*El Informador*, 03 de marzo de 1943). Aunque Ignacio Díaz no consigna la fecha en que invitó al afamado arquitecto, es de suponer que habría sido en 1942 o inicios de 1943. El 01 de marzo de éste último año comenzó la administración del gobernador García Barragán lo que justificaría la inmediata reunión de los Rotarios con la intención de aprovechar la coyuntura del cambio de administración. A ello debe agregarse que el 14 de febrero de 1942 Guadalajara había celebrado el IV Centenario de su fundación, efeméride que funcionó como exhorto para reflexionar sobre el futuro de la ciudad.

Durante julio de 1943, en el marco de una reunión extraordinaria del Consejo de Colaboración Municipal, presidido por el Sr. Xavier G. de Quevedo se anunció que Contreras dirigiría los trabajos del Plano Regulador, “acaba de llegar de la Ciudad de México, ha tenido bajo su dirección análogos trabajos en esa urbe, incluyéndose la apertura de sus principales avenidas y calles” (*El Informador*, 23 de julio de 1943). También se hace referencia a la intención de construir la Calzada Circunvalación con 105 metros de ancho, lo que denota la perspectiva metropolitana así como la relevancia otorgada a la movilidad motorizada, preceptos fieles al ideal funcionalista. El discurso estaba permeado por el tema de

la vialidad en la reorganización del espacio urbano y desde la óptica cultural el automóvil rápidamente ganaba terreno lo cual se reflejaba en la publicación de revistas especializadas que trataban el tema de las carreteras nacionales así como asuntos inherentes al tráfico urbano (Figura 7).



Figura 7. *Portada de la revista más caminos, vialidad, automovilismo, transportes, turismo editada mensualmente por la Asociación Mexicana de Caminos. En sus contenidos se refleja el fomento a la cultura del automóvil y en su portada, a tono con la estética y discurso del art decó reivindica la participación femenina.*
Fuente: Acervo personal de Luis Felipe Cabrales.

Transcurridas seis semanas desde el anuncio periodístico sobre la función que desarrollaría Contreras, se informaba que “se haya a punto de terminar el nuevo plano regulador de Guadalajara. Únicamente faltan algunos últimos y pequeños detalles”. La nota revela datos respecto a los agentes vinculados con el proceso. Se alude a la “cooperación del cuerpo de ingenieros de esta ciudad” lo que invita a pensar que efectivamente se propició trabajo en equipo. Ignacio Díaz habría formado parte de éste, aunque no se especifica el nombramiento o posición jerárquica que ocupó. También se señala que el documento se pondrá a la consideración del Presidente de la República (*El Informador*, 02 de septiembre de 1943).

Existen evidencias de que sobre la marcha emergieron tensiones y de que las estancias de Contreras en Guadalajara habrían sido intermitentes. Díaz Morales

lo tildó por su “megalomanía” (González, 1995: 136). Desde el punto de vista historiográfico lo que interesaría saber es el impacto que las relaciones personales pudieron tener en la elaboración del Plano Regulador. Por el momento una de las certezas es que Carlos Contreras entabló recurrentes vínculos con Guadalajara entre 1943 y 1947 y que el ciclo arrancó con un optimismo que aparentemente mutó en desencanto.

En una conversación realizada con José María Buendía Júlbez, en 1983, trece años después del fallecimiento de Carlos Contreras, Ignacio Díaz Morales declaró que “habiendo organizado el plano regulador de la ciudad de Guadalajara, del cual fui dos años presidente, logré en 1943 que el gobernador Marcelino García Barragán, a través del Consejo de Colaboración Municipal, lo pusiera en marcha; y que todo permiso concedido por Obras Públicas llevara el visto bueno del plan regulador [sic]. En cierta ocasión nos solicitaron un permiso para una fábrica de aceites en un lugar inadecuado y yo me negué a dar el visto bueno, y renuncié inmediatamente. Sólo contra todos. Ahora fundaremos una escuela para defender a Guadalajara” (Buendía, 1994: 28). Respecto a la última afirmación se refiere a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara.

De acuerdo con el léxico utilizado en los relatos surge la posibilidad que dentro del organigrama para la redacción del Plano Regulador, Contreras haya ostentado el cargo de Director y Díaz Morales de Presidente, quizá como representante de la Comisión de Planeación o del Consejo de Colaboración Municipal. Díaz Morales comentó sobre Contreras: “trajo un ayudante de [la ciudad de] México como oficial mayor, que a mí me cayó un poco mal ... mandó hacer dos [vuelos aerofotográficos] sin que yo supiera, y me cayó muy mal. Yo tuve que salir fuera como un mes, y al volver me voy encontrando con que en uno de esos mosaicos estaba ya el trazando, sin haberse discutido” (González, 1995: 136).

Parecería que el año 1944 centralizó los desencuentros, el denominador común es el reproche a la supuesta falta de empeño en la elaboración del Plano Regulador por parte de Contreras. Un juicio enfático fue publicado por el arquitecto A. Fernández de O, el cual desgrena sus argumentos:

“debido quizá a atenciones imprescindibles en la Capital de la República, a la falta de cariño por esta tierra, al peso tan tremendo de la empresa que le fue encomendada, no le dedicó ni el tiempo ni el entusiasmo necesarios para llevar a cabo la magna obra del plano regulador de Guadalajara...fundamentalmente incompleto en plano y datos y ni siquiera una sombra de lo que podríamos llamar el prólogo o

introducción del plano regulador...provocó tremendo disgusto en los miembros de la Comisión respectiva...consumidos los fondos y consumado el fracaso, los planos fueron recogidos por Obras Públicas en donde probablemente están cubiertos de polvo sin prestar utilidad alguna como pieza aislada de una maquina incompleta” (*El Informador*, 29 de octubre de 1944).

Tanto las declaraciones de Díaz Morales, como la nota recién citada reflejan una postura que explicita el conflicto. Una arista del asunto en la que cabe detenerse es la queja sobre la aparente desatención a la elaboración los textos “ni siquiera una sombra de lo que pudiéramos llamar el prólogo o introducción”. Ese enunciado motiva a pensar que se privilegiaba el lenguaje planimétrico sin llegar a verbalizar directrices, una práctica que se sumaría para explicar el “extravío” del Plano Regulador. El hecho es que la relación entre Contreras y Guadalajara se tornó tensa al grado de que tres años después la prensa hacía eco de un adeudo económico por los servicios prestados, ¿la falta de pago habría sido causa o consecuencia del conflicto? En octubre de 1947 *El Informador* señalaba que “respecto al adeudo al arquitecto Carlos Contreras por gastos que hizo de su peculio y sus honorarios el tiempo en que estuvo en Guadalajara, al frente de la Comisión del Plano Regulador, formada por el Gobierno del Gral. Marcelino García Barragán” (*El Informador*, 08 de octubre de 1947).

La noticia también refiere que la contratación habría sido por parte del Gobierno de Jalisco y no del Ayuntamiento de Guadalajara “el adeudo es completamente de la responsabilidad del Estado”, no obstante el arquitecto Contreras poseía una comunicación del Ayuntamiento en su papel timbrado y firmada por el entonces presidente municipal señor Jesús Landeros y el Secretario del Ayuntamiento Jorge Arauz en que se reconocía el adeudo y hasta se le ofrecía pagarle en el término de un mes que se ha alargado a cuatro años” (Ídem). La nota utiliza la palabra “viacrucis” para calificar las complicaciones y surge la interrogante: ¿Contreras fue víctima de una administración pública incapaz de dar respuestas coherentes?

Lo anterior refuerza la hipótesis sobre el clima de tensión y contribuiría a explicar que el proceso de entrega y / o aprobación del Plano Regulador no se cerró, al menos formalmente. Recordemos la referencia de Sánchez cuando escribe que el Plano Regulador “nunca se llegó a aprobar” (2008: 26) y según Ignacio Díaz Morales, al comentar sobre el documento dice en tono casi despectivo que “por allí debe estar, en Obras Públicas” (González, 1995: 139).

Es posible que las diferencias personales, en caso de haber existido, se vieron motivadas o reforzadas por el propio organigrama administrativo ya que no estaban debidamente deslindadas las competencias del Consejo de Colaboración Municipal, creado durante el Gobierno de Díaz Barragán y la Comisión de Planeación formada durante la administración de González Gallo. Tales ambigüedades son resumidas por Sánchez (2008: 35):

“el Consejo de Colaboración creado anteriormente, en 1943, como un instrumento para la gestión municipal de las obras de urbanización, va a tener conflictos con la Comisión de Planeación, cuyas relaciones con el Consejo no están definidas. El Consejo pretende mantener su independencia y no sentirse obligado por las decisiones de la Comisión. Sin embargo, la Comisión pretende englobar al Consejo de Colaboración aprovechando su función como un instrumento municipal que enlaza con la cooperación de los vecinos en las obras de urbanización de la ciudad y en las intervenciones de remodelación”.

Todo indica que entre la administración de García Barragán y la de González Gallo el proceso planificador siguió una inercia en la que llegó el momento de ejecutar obras lo cual habría supuesto un cambio de escenario en el que dominó el pragmatismo, el Plano Regulador pasó a segundo término aunque sus ideas habrían permeado en la ejecución de obras. A partir de entonces se trataba de capitalizar materialmente anhelos que durante cuatro años se habían mantenido en una dimensión discursiva. Carlos Contreras estableció a partir de entonces un vínculo directo con el gobernador Jesús González Gallo mientras que Ignacio Díaz Morales al parecer se alejaba del proceso y centró sus esfuerzos en la fundación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara de la cual fue el director fundador en 1948 y también atendió otros proyectos, incluida la Cruz de Plazas.

En relación a la autoría del proyecto de ampliación de los ejes Juárez y Alcalde – 16 de Septiembre es lugar común atribuirlo a Ignacio Díaz Morales, “adalid del urbanismo hausmanniano” (Fernández, 2003: 31). No obstante, el propio Díaz Morales se encargó de refutar su participación (Buendía, 1994: 21):

“Mi peor recuerdo de Guadalajara fue la crucifixión que significó la apertura de Juárez y 16 de septiembre. Fue muy triste. Me acuerdo que Pavo Verea y yo le mandamos una carta a González Gallo pidiéndole que no hiciera la obra. Fue el principio del enorme deterioro que ha sufrido Guadalajara. Tantos edificios queridos que han desaparecido...”.

En otra entrevista que le fue realizada por el arquitecto Fernando González Gortazar –hijo de Jesús González Gallo –, afirmó tajante que la propuesta de ampliación de calles se debe a Carlos Contreras, quien había capitalizado experiencia en el ensanchamiento de calles en el centro histórico de la Ciudad de México: “Él fue el que propuso y entusiasmó a tu papá, por 16 de Septiembre y Juárez” (González, 1995: 137). Ignacio Díaz apelaba al discurso patrimonialista: “yo me opuse rotundamente contra eso...el corazón no hay que tocarlo...pero montó mucho a tu papá, por una parte, y sobre todo un grupito de ellos influyeron mucho en tu papá, él aprobó la apertura de Juárez” (Ídem). Si bien es cierto que la ampliación de las calles desencadenó destrucción del patrimonio aflora la contradicción ¿Por qué Díaz Morales reprobó dicha intervención cuando el mismo había sido el artífice de la demolición de las dos manzanas situadas entre la Catedral y el Teatro Degollado?



Figura 8. Fotografía de 1952 probablemente tomada en las instalaciones del Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara. Aparecen el ingeniero Jorge Matute Remus y Esmeralda Villaseñor, el Gobernador de Jalisco Jesús González Gallo y Paz Gortázar. A la derecha Margarita González Luna y el ingeniero arquitecto Ignacio Díaz Morales. Fuente: González, 1995: 146.

La autojustificación es la siguiente: “La Cruz de Plazas no es circulatoria. Es estancia. A mí lo que me importaba era darle una estancia pública a la gente... estas plazas son para que la gente vuelva a hacer de la ciudad su casa grande...las vías de comunicación, y más las de automóviles, no son de comunicación de la gente, sino al contrario: de enojo con la gente” (González, 1995: 137-139). Un dato relevante para aquilatar la devastación es el número de fincas “intervenidas” lo que en este caso habría que entender como sacrificadas. Según recuento de Gutiérrez (2017: 65) en la ampliación de Juárez habrían sido 100, en la Plaza de

la Liberación 14, en la que ocupó el templo de la Soledad, seis y en la Plaza de los Laureles, frontal a la catedral, cinco, La Cruz de Plazas sumaría entonces 25.

El mote haussmanniano a Díaz Morales, además de ser aparentemente erróneo encierra un sesgo en el sentido de que George Eugene Haussmann (1809-1891) no se asocia a un perfil técnico. Representa la figura política encargada de materializar la renovación de París para cristalizar el sueño de Napoleón III. De ahí que resulta más apegada a la realidad la propuesta de Camberos (1993: 180) de nombrar como el “Haussmann tapatío” al gobernador Jesús González Gallo (Figura 8).

Durante el periodo que hemos denominado de auge de la obra pública reformista la gran figura profesional fue el ingeniero Jorge Matute Remus que ocupó el cargo de Rector de la Universidad de Guadalajara (1949 – 1953) y durante su gestión se produjo la fundación del Instituto Tecnológico. Tal institución reeditaba saberes técnicos que provenían de la Escuela Libre de Ingenieros donde Ignacio Díaz había obtenido el título de ingeniero y arquitecto en 1929. El Tecnológico incluyó, entre otras, la preexistente Facultad de Ingeniería y la nueva Escuela de Arquitectura, ésta última dirigida por Ignacio Díaz Morales. Por su parte, Matute Remus, estudió ingeniería en la Universidad de Guadalajara, institución de origen novohispano refundada en 1925. Matute cuenta con dos monumentos en la ciudad: el situado en la Rotonda de los Jaliscienses Ilustres y el que se ubica en la Av. Juárez, en el exterior de las antiguas instalaciones la Compañía Telefónica. En este se le presenta en una posición de empuje para mover el edificio, homenaje a dicha proeza realizada en 1950.



Figura 9. *Imagen de la Avenida Juárez ensanchada a 25 metros y del desplazamiento del edificio de la Compañía Telefónica y Telegráfica Mexicana, labor realizada entre el 24 y el 28 de octubre de 1950. Sobre el frente no rebanado se percibe el dominio de fincas históricas y resalta por su verticalidad el “Edificio Profesional” construido por el ingeniero Jorge Matute Remus en 1947.*
Fuente: Departamento Cultural del Estado (1953: s/p).

Tal intervención ejecutada mediante un sistema de gatos hidráulicos consiguió retranquear el inmueble 11,82 metros y enderezarlo ligeramente para acoplarse a la nueva línea de las fachadas producida por el ensanche de la calle (Figura 9). Por tal maniobra consiguió producir en la ciudadanía un orgullo local cuando en realidad sus aportaciones fueron numerosas. Una paradoja es que en cierta forma abrió paso completo a la Av. Juárez pero en la memoria colectiva y aún en los trabajos historiográficos se visibiliza exclusivamente el deslizamiento del edificio telefónico. Una asignatura pendiente es analizar su participación en el ensanchamiento de las calles tarea ahora facilitada por el acceso público a su archivo profesional en el que se encuentran, entre otros documentos, planos de las obras.

Imágenes como representaciones del paisaje y fuentes de información para el estudio del ensanchamiento de la calle Juárez

La ampliación de la calle Juárez polarizó opiniones respecto al presente y al futuro de la ciudad. Ruiz (2015: 64) documentó contenidos de la prensa crítica principalmente en *El Malcriado* y *El Chile*, ediciones quincenales descalificadoras de las acciones del gobernador: “para ambas publicaciones no quedaba duda que las obras emprendidas por la administración gonzálezgallista no eran otra cosa que un gran negocio”. Otras ideas detractoras (González, 1997: 187) han hecho alusión a “la calle ancha que quiso ser Broadway” además de reclamar que la ciudad “no percibió que la modernidad que se fundamenta en la amnesia, queda cimentada en las arenas movedizas” (Figura 10).

Durante los meses en que se desarrollaban las gestiones y las primeras obras materiales del ensanchamiento, el ingeniero José R. Benítez (1880-1957) se convirtió en un vocero del proceso a través de la columna “Como me lo contaron te lo cuento” inserta en el periódico *El Informador*. Entre el 7 de diciembre de 1947 y el 30 de junio de 1948 ofreció 28 entregas en las que describe las fincas y relata anécdotas sobre los residentes, todo alimentado mediante vivencias personales. Según sus palabras ofreció “esta revista que hemos visto haciendo de punta a punta de la calle de Juárez”.

Su narrativa denota una actitud de templanza. Ante el dilema de tomar partido respecto a un tema sensible recurrió a la mitológica figura romana de Jano el dios de las transiciones que poseía dos caras: “una, que mira hacia el pasado; otra que ve hacia el porvenir. En el primer caso, nuestro sentimentalismo se subleva y grita con mohína: ¡eso es un absurdo! En el segundo caso, la necesidad clama: es

conveniente y aún necesario” (Benítez, 1963: 21). El remate de la frase sintetiza la postura del gobierno de González Gallo, de la iniciativa privada y de una parte de la sociedad. Atraídos por la ilusión de la modernidad promovían o se adherían al proyecto: apelaban a una suerte de destrucción creativa que consideraban benéfica para Guadalajara.



Figura 10. *La flamante Av. Juárez en perspectiva hacia el poniente. En primer plano, del lado derecho se observan tres edificios de grandes almacenes: Las Fábricas de Francia, Sears y el Nuevo París alojado en el edificio Lutecia. Al fondo se incrementa la masa arbórea sobre la Colonia Reforma que desde sus inicios en 1907 previó un ancho de calle de 25 metros. Fuente: Departamento Cultural del Estado (1953, s/p.).*

La ampliación de la calle, incluidas las tareas previas de gestión, se materializó durante los años 1947 y 1949. De las 13 manzanas que van desde la Calzada Independencia hasta la calle Pavo se realizó el recorte en la cara sur para habilitar el nuevo ancho de Juárez mientras que la cadena de manzanas situadas al frente no fueron afectadas, el paramento mantendría en aquel momento su fisonomía de ciudad histórica lo que supuso un evidente contraste paisajístico, se imponía la asimetría estética o si se quiere afloraban las dos caras de Jano. El proceso de ensanchamiento implicó complejas fases de gestión, relacionadas con expropiaciones e indemnizaciones. Luego la apertura de la nueva franja que supuso derribos y la preparación del nuevo alineamiento para finalmente, construir los edificios.

El aspecto financiero de la ampliación del eje se resolvió mediante créditos obtenidos del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas que el gobierno de Jalisco recuperaba a través de un impuesto de plusvalías aplicado a los propietarios de las manzanas frontales a las que fueron recortadas y a las calles transversales. Los propietarios de las parcelas directamente afectados por el corte recibieron indemnizaciones por la expropiación y demolición (Sánchez, 2008: 27). El esquema se fundamentó en que los propietarios, es decir, la sociedad civil internalizaba los riesgos financieros y aunque las posturas de los mismos fueron diversas, la motivación para participar habría sido el incremento del valor de sus inmuebles.

Si a ello se suma la carencia de instrumentos protección patrimonial era previsible que una vez terminada las obras se hayan desatado potentes procesos de especulación inmobiliaria sobre parcelas que habían sido objeto de la aplicación del impuesto de plusvalía y también en las pertenecientes a los afectados por el recorte de las manzanas. Pero no solo esas, el efecto de difusión de la renovación de fincas derivado de la especulación traspasaba dicho universo y modificaba los paisajes del centro histórico a veces en forma radical. En relación a la afirmación de Vázquez (1989: 78) de que las nuevas edificaciones situadas sobre la franja renovada se hicieron “sin normas ni criterios” sería necesario profundizar. El 27 de noviembre de 1947 el Ayuntamiento aprobó el *Reglamento de las construcciones y de los servicios urbanos en el municipio de Guadalajara*, el cual vino a sustituir el que regía desde el 1 de septiembre de 1923.

En el texto se aclara que para su elaboración “se tomó como base el del Distrito Federal” y su aprobación coincide con la fase de gestión del ensanchamiento de la calle Juárez. De ahí que el estudio de la relación entre el Reglamento de 1947, las licencias otorgadas y los edificios que emergieron constituye una línea de investigación sobre la mutación del paisaje urbano ya que permitirá entender de manera sistemática la evolución del plano, la edificación y los usos del suelo. Un componente del fenómeno se refiere a los nuevos edificios respecto a su autoría y a los lenguajes arquitectónicos utilizados lo que también supone explorar la articulación que esto pudo tener con la labor profesional de los arquitectos recién formados en la Universidad de Guadalajara en el caso de que hubieran tenido injerencia en los proyectos.

Dicha ruta de investigación aportará al conocimiento sobre la evolución del paisaje más aún si se considera que el estudio del tejido urbano durante esa coyuntura histórica ha estado más orientado hacia el análisis de la destrucción del patrimonio que a la construcción de nuevos edificios. Por tanto la renovación urbana dirigida tanto a generar un sistema de arterias anchas como a producir nuevos espacios edificados requiere estudiarse desde la perspectiva paisajística lo

que no implica ignorar el proceso de destrucción, se trataría de incorporar la dialéctica destrucción – construcción.



Figura 11. *Transición paisajística en pleno proceso. En la construcción del edificio Lutecia, en 1939, se consideró un alineamiento que permitiera dejar un ancho de aproximadamente 20 metros en la calle Juárez (Sánchez, 2008: 25) aunque fue necesario un retranqueo adicional de 3,90 metros en el año 1948, una vez emprendidas las tareas de ensanchamiento. Sobre el eje se observa el edificio telefónico todavía sin alinear. Fuente: Colección particular, Luis Felipe Cabrales.*



Figura 12. *La Av. Juárez en su cruce con Ocampo presenta uno de los casos extremos en cuanto al reducido fondo de la parcela, de tener 15,96 metros quedó menguada a 2,10, un edificio epidérmico de cinco niveles que convive con una magnífica finca neoclásica de finales del siglo XIX. La fotografía constituye un testimonio del uso dominical de la Av. Juárez – Vallarta como eje para la circulación de bicicletas mediante el programa “Vía Recreativa”. Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, tomada el 02 de febrero de 2020.*



Figura 13. *Perspectiva de la esquina de Juárez y Galeana, ésta última cuadra fue abierta en 1915 ya que su superficie formó parte del convento jesuita de La Compañía y su iglesia de Santo Tomás. Se refleja el contacto del edificio procedente de la década de 1950 con las fincas históricas de la calle Galeana.*

Fuente: Fotografía de Luis Felipe Cabrales, tomada el 20 de octubre de 2019.

Una caracterización general respecto al marco edificado que sustituyó a las fincas demolidas nos lleva a afirmar que dominó la inserción de una arquitectura moderna guiada por los preceptos de racionalistas. Al verse recortadas las manzanas el margen de maniobra para construir grandes edificios se vio limitado ya que el fondo de las parcelas se estrechó pero el comportamiento fue diferencial lo que invita a definir categorías. Así por ejemplo, en la intersección de los ejes Juárez y Alcalde – 16 de Septiembre se instalaron grandes almacenes que aprovecharon la disponibilidad de suelo por ambas calles.

La tienda Sears, inaugurada el 01 de septiembre de 1949 pudo concentrar superficie y crecer verticalmente, planta baja más cinco niveles. En la ceremonia de apertura estuvieron autoridades del gobierno de Jalisco y además: “una concurrencia calculada en cerca de tres mil personas se apostó en los escaparates y en los portales exteriores que rodean el nuevo edificio en espera de que las puertas de los nuevos almacenes fuesen abiertas al público” (*El Informador*, 02 de septiembre de 1949).

Un antecedente al ensanchamiento de Juárez, se había producido con el edificio comercial Lutecia, inaugurado el 05 de julio de 1941 sobre el suelo que perteneció al ex – Convento de La Compañía y que posteriormente fue ocupado por la antigua Universidad de Guadalajara. En 1937 fue enajenado por el Gobierno del Estado para después construir ahí el equipamiento comercial con su edificio estilo neocolonial. La construcción se retranqueo respecto a la calle Juárez y al-

canzó cinco niveles y un sobrepiso (Figura 11). La prensa calificaba a Guadalajara una “ciudad cosmopolita” y en sus líneas se anotaba que: “el nuevo y flamante edificio honra a la ciudad y es una muestra de lo que pueden hacer hombres de empresa cuando se proponen poner sus actividades y energías de una ciudad como la nuestra, que claramente marcha adelante con un empuje verdaderamente notable” (*El Informador*, 05 de julio de 1941).

Respecto a las fincas de menor escala, incrustadas sobre las menguadas parcelas, se caracterizan por alturas que promedian de tres a cinco niveles, algunas con fondos muy recortados lo que creó una imagen contrastada, nuevas construcciones que lindan con edificios históricos (Figuras 12 y 13). En lo que respecta al volumen total edificado, cuando pudieron anexar suelo de las parcelas traseras se estimuló la construcción en altura. La calidad arquitectónica resulta diversa, existen ejemplos notables pero es un hecho que ningún edificio llegó a convertirse en un icono representativo de Guadalajara. Por otro lado, el desplazamiento de la función residencial implicó privilegiar el uso terciario.

Llama la atención que el conjunto de edificios construidos a lo largo de la Av. Juárez durante la década de 1950 no haya cambiado mucho a la fecha pero en cambio sí ha experimentado procesos de degradación e incluso de abandono de plantas altas. Ello puede deberse en buena medida al debilitamiento de la función comercial a partir de finales de la década de 1960 cuando aparecen subcentros urbanos como Plaza del Sol que vino a innovar el sistema comercial. También pudo influir la gradual pérdida de la función residencial, las clases medias y altas migraron hacia los suburbios una vez que Guadalajara alcanzó rango metropolitano, actualmente la ciudad rebasa los cinco millones de habitantes.

Para estudiar la caracterización y dinámicas del paisaje presentamos un repertorio de fuentes de información que a su vez constituyen representaciones del paisaje. La premisa ha sido incorporar fuentes a escala detallada y que incluyan registros previos a la transformación de 1947-1949 con lo cual pude reconstruirse la trayectoria antes, durante y después del ensanchamiento de la calle Juárez.

Atlas Catastral de 1914

Compuesto por 11 tomos de gran formato (46 por 60 cm.) contiene una rica información referente a la organización interna de las manzanas, las medidas de las parcelas, la altura de los edificios y los titulares de las propiedades. Se utilizó una escala grande, comúnmente entre 1:200 y 1:500. La planimetría se realizó con el fin de reevaluar la propiedad raíz y hasta donde sabemos, ninguna otra ciudad

mexicana cuenta con una fuente equiparable para la época. Cada tomo abre con un mapa índice. Las manzanas relativas al ensanche de la calle Juárez aparecen en los tomos 1 y 6. La fuente aporta la información planimétrica más detallada en lo que se refiere a la fase previa a la ampliación de las calles.

Fondo Matute Remus

Contiene un acervo constituido por material bibliográfico, fotográfico y alrededor de 5.700 planos incluidos los de la ampliación de las calles Juárez y Alcalde – 16 de Septiembre. En tal sentido, se trata de información básica hasta ahora no aprovechada para estudiar el tema de la ampliación de calles y otros aspectos relacionados con las obras públicas (Figura 14). El acceso público está resuelto ya que en septiembre de 2017 la familia Matute donó los materiales a la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco gestionada por la Universidad de Guadalajara.

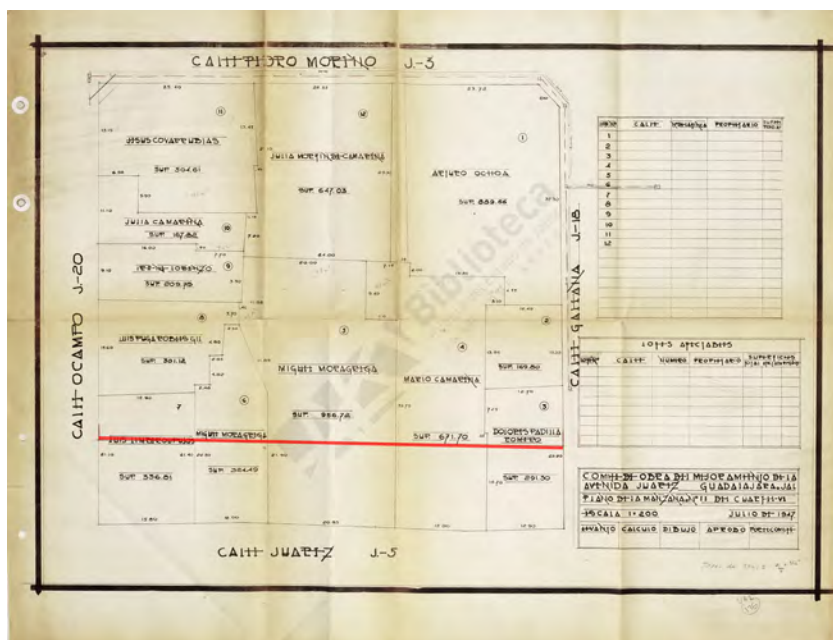


Figura 14. Plano del año 1947, ejemplo de una de las manzanas intervenidas donde se detalla la distribución de las parcelas y sus titulares (con línea gruesa el trazo del corte). Al tratarse desuperficies heterogéneas la pérdida de superficie impactó diferencialmente. La de Miguel Moragrega ocupaba originalmente los 956,72 m² mientras que la de Dolores Padilla cubría 291,30 m². La manzana se corresponde con la Figura 13. Fuente: Fondo Matute Remus, Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Cédula C-67-16.

Atlas de fotografías aéreas de Guadalajara 1947-1949

Ofrece alrededor de 5.200 imágenes aéreas de la ciudad organizadas por manzanas y agrupadas por Cuarteles. Tal información está contenida en 42 libros de gran formato (40 por 60 cm.), mismos que fueron digitalizados por su institución resguardante, el Archivo Histórico de Jalisco. La necesidad de una datación precisa del vuelo, realizado por la Compañía Mexicana Aerofoto nos llevó a consultar el acervo de la Fundación ICA (Ingenieros Civiles Asociados), propietaria de una extensa colección de imágenes que cubren dicha época. Así fue posible descubrir que las tomas, presentadas a manera de mosaicos corresponden a un vuelo de 1943 y fueron la base para el trabajo de sistematización realizado entre 1947 y 1949. Probablemente se trata de un vuelo encargado por Carlos Contreras o Ignacio Díaz Morales para alimentar el Plano Regulador.



Figura 15. *El ensanchamiento supuso que frente a los 25 metros de la Av. Juárez las transversales quedarán jerarquizadas, así por ejemplo, Ocampo tiene un ancho de 10,32 metros y Galeana 11,25. La renovada línea de fachadas siguió un estilo racionalista y en este caso se obtuvo mayor coeficiente de aprovechamiento en las parcelas que hacen esquina. El alzado corresponde a la imagen de las Figuras 13 y 14.*

Fuente: Ayuntamiento de Guadalajara, (1988: 59).

Calepino de Guadalajara, 1949

Singular registro del marco edificado de la ciudad, incluye información fina de 12 Cuarteles de Guadalajara organizados en 16 tomos. De cada cuartel aporta un resumen que contiene el número de manzanas, número de casas, promedio de casas por manzana, superficie del cuartel, valor catastral así como un mapa índice. La información desagregada se refiere a la edificación de cada finca, la medida del frente de fachada y el número de plantas. Los datos se derivan de las imágenes del Atlas de fotografías aéreas de Guadalajara 1947-1949 y por tanto corresponde a la imagen tomada en 1943. De ahí que la información sea previa al ensanchamiento de las calles.

Catálogo El Centro Histórico de Guadalajara

Publicado por el Ayuntamiento de Guadalajara incluye el tramo ensanchado de la calle Juárez. Presenta los alzados arquitectónicos y croquis de las manzanas. En cada tomo incorpora un mapa índice del conjunto de manzanas de las dos zonas del centro histórico, croquis parcelario por manzana, alzados y valoración patrimonial de las fincas. Aunque los dibujos de las fachadas se realizaron hace aproximadamente 34 años, su cotejo con los edificios actuales resulta similar en la mayor parte de las fincas, hecho que se explica por el débil proceso de renovación (Figura 16).



Figura 16. *Imagen aérea de 1958. A la derecha, en la intersección de Alcalde y Juárez, el nuevo nodo comercial. Hacia el ángulo superior izquierdo se percibe el perímetro cuadrado del parque de la Revolución, obra del arquitecto Luis Barragán y el ingeniero José Barragán. El área verde funge como bisagra entre la Av. Juárez – Vallarta homogeneizadas a un ancho de 25 metros.*

Fuente: Secretaría de Cultura de Jalisco, Fondo Carlos Petersen Biestrer, cédula CPB122.

Fotografía histórica

Los repertorios son diversos, uno de los más ricos, de carácter público es el Fondo Carlos Petersen Biester resguardado en Secretaría de Cultura de Jalisco que ofrece alrededor de un millar de imágenes de la ciudad, debidamente catalogadas (Figura 16). En lo que respecta a la Cruz de Plazas y la ampliación de calles una fuente esencial es “Realizaciones de una administración en Jalisco, 1947-1953” (Departamento Cultural del Estado, 1953). Se trata de un documento que incorpora una narrativa oficial sobre los resultados de la política pública articulada a una abundante selección de fotografías en blanco y negro. Además del registro de obras en la ciudad de Guadalajara incluye actuaciones desarrolladas en el resto de Jalisco.

Relatos literarios a escala humana

José R. Benítez y Ramiro Villaseñor y Villaseñor publicaron respectivamente “Como me lo contaron te lo cuento” (1963) y “Las calles históricas de Guadalajara” (2000), relatos literarios respaldados en la memoria en los que presentan descripciones de las fincas y las personas que las habitaron. Los datos de ahí extraídos pueden asociarse con fuentes fotográficas y planimétricas lo que permite imaginar atmosferas sociales y reconstruir paisajes históricos de la ciudad. La primera obra, tal como se señaló antes, respondió a la coyuntura del ensanchamiento de la calle Juárez mientras que la segunda responde a una escala amplia.

A manera de conclusión

Las transformaciones que experimentó el paisaje urbano del centro histórico de Guadalajara a mediados del siglo XX fueron el resultado de la confluencia de condiciones políticas que se vieron apoyadas por un desdibujado discurso planificador y por la presencia activa de saberes profesionales que procedían básicamente de la ingeniería y la arquitectura. Las obras reformistas referidas al ensanchamiento de calles y creación de espacios públicos como la Cruz de Plazas se concretaron materialmente bajo el régimen político del gobernador Jesús González Gallo y constituyen un hito histórico dado que se arribó a un cambio estructural pretendidamente modernizador que refrendó la centralidad comercial, adaptó momentáneamente la trama urbana al uso del automóvil e indujo nuevos lenguajes arquitectónicos que redefinieron la personalidad urbana de la capital de Jalisco.

Dichas intervenciones resultaron lesivas a una parte del patrimonio histórico heredado y al patrimonio intangible, usos y costumbres fueron anuladas o desplazados del perímetro concentrador de la memoria social. Al tratarse de las actuaciones de mayor impronta sobre el paisaje histórico realizadas durante el siglo XX su conocimiento resulta fundamental. Ello contrasta con el déficit historiográfico, lo hasta hoy producido es limitado si se considera la escala de las obras y la producción de impactos directos e indirectos.

En aras de enriquecer la memoria y de razonar sobre el futuro se realizan algunas propuestas metodológicas para analizar la evolución del paisaje urbano y se expone una batería de fuentes de información hasta ahora infrautilizadas que son a la vez registros y representaciones del paisaje, tales como cartografía catastral, fotografía histórica aérea y convencional, relatos literarios y especialmente planos de los proyectos realizados durante la época. El estudio del paisaje es sin duda, un campo fértil que permite repensar creativamente el pasado, el presente y el futuro de la ciudad.

Bibliografía

- Ayuntamiento de Guadalajara (1947), *Reglamento de las Construcciones y de los servicios urbanos en el municipio de Guadalajara*, 27 de noviembre de 1947.
- Ayuntamiento de Guadalajara (1988), *El Centro Histórico de Guadalajara*, Tomos I y II.
- Benítez, R. José (1963), *Como me lo contaron te lo cuento*, Guadalajara: Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.
- Buendía Júlbez, José María (1994), “De la Guadalajara perdida: muchachas tocando el piano” en Enrique Ayala Alonso y José María Buendía (compiladores), *Textos sobre Ignacio Díaz Morales. Del espacio expresivo en la arquitectura*, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 25-51.
- Camberos Garibi, Jorge (1993), “Influencia postindustrial en la conformación de los usos del suelo en la Zona Metropolitana de Guadalajara”, en Luis Felipe Cabrales Barajas (compilador), *Espacio urbano, cambio social y geografía aplicada*, Universidad de Guadalajara, pp. 175-193.
- Departamento Cultural del Estado (1953), *Realizaciones de una Administración en Jalisco, 1947-1953*, Guadalajara.
- Doñan, Juan José (2001), *Oblatos – Colonias*, Guadalajara: Campo Raso Editorial.
- Escudero, Alejandrina (2018), *Una ciudad noble y lógica. Las propuestas de Carlos Contreras Elizondo para la Ciudad de México*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Fernández, Rodolfo (2003), “El mundo de José R. Benítez”, en José R. Benítez *De la vida que dejé atrás*, Guadalajara: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, pp. 21-32,
- Galindo Gaitán, Manuel (2000), *Historia gráfica de Guadalajara*, Tomo II, Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara.
- García Rojas, Irma Beatriz (2002), *Olvidos, acatos y desacatos. Políticas urbanas para Guadalajara*, Universidad de Guadalajara.
- González de Mendoza, Álvaro (1997), *Guadalajara, era cincuental. Parto, partida y partimiento*, Guadalajara: Edición del autor, 2ª. Edición.
- González Romero, Daniel (1988), *Arquitectura y desarrollo urbano*, Colección Jalisco desde la Revolución, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, Universidad de Guadalajara.
- González Gortázar, Fernando (1995), Conversación de Ignacio Díaz Morales con Fernando González Gortázar, en *La fundación de un sueño: La Escuela de Arquitectura de Guadalajara*, Universidad de Guadalajara, pp. 117-173.

- Gutiérrez González, Edmundo (2017), “Intervenciones al paisaje urbano histórico de Guadalajara para el desarrollo económico”, en *Gremium, revista de restauración y arquitectura*, Volumen 4, No. 8, Editorial Restauo, Compás Canto, SA de CV, pp. 57-68.
- López Moreno, Eduardo (2001), *La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispoamericana, Guadalajara, México*, Universidad de Guadalajara, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- López Rangel, Rafael (1987), *Urbanización y vivienda en Guadalajara*, México, D.F.; Centro de Ecodesarrollo.
- López Rangel, Rafael (2002), “Carlos Contreras. Pionero de la planificación urbana en México”, en *Diseño y Sociedad*, No. 13, México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 12-19.
- Núñez Miranda, Beatriz (1995), “Conformación socioespacial de Guadalajara entre 1910 y 1990”, en Águeda Jiménez, Jaime Olveda y Beatriz Núñez, *El crecimiento urbano de Guadalajara*, El Colegio de Jalisco, Ayuntamiento de Guadalajara, CONACYT, pp. 217-311.
- Ochoa, María Eugenia (1991), *Una monografía de la Avenida Juárez – Vallarta*, Guadalajara, H. Ayuntamiento de Guadalajara.
- Ruiz Razura, Adriana (2010), *La casa Cañedo. Un palacio de Guadalajara*, Universidad de Guadalajara.
- Ruiz Razura, Adriana (2015), “La opinión pública en torno a la devastación arquitectónica en Guadalajara”, en Cynthia Lizette Hurtado (coordinadora), *Construyendo el paradigma arquitectónico*, Hermosillo: Universidad de Sonora, pp. 55-72.
- Ruiz Santana, Fernando (2015), *La Cruz de Plazas. Transformación urbana: Guadalajara 1947-1959*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruiz Villa, Francisco (2013), “La ampliación de la calle Juárez de Guadalajara y el discurso de la modernidad en algunos sectores ciudadanos”. Tesis Licenciatura en Historia, Universidad de Guadalajara.
- Sánchez del Real, Cristina (2008), “Memoria histórica, patrimonio urbano y modelos de centralidad. La destrucción del centro histórico de Guadalajara”, en *Ci [ur], cuadernos de investigación urbanística No. 60*, Universidad Politécnica de Madrid.
- Vázquez Aguilar, Daniel (1989), *Guadalajara: ensayos de interpretación*, Zapopan: El Colegio de Jalisco.

Wario Hernández, Esteban (1993), “Guadalajara y su región: los desafíos de la política urbana”, en Luis Felipe Cabrales Barajas (compilador), *Espacio urbano, cambio social y geografía aplicada*, Universidad de Guadalajara, pp. 195-211.

Hemerografía

El Informador, Guadalajara, Jalisco. 05 de julio de 1941, 03 de marzo de 1943, 23 de julio de 1943, 02 de septiembre de 1943, 22 de octubre de 1944, 29 de octubre de 1944, 08 de octubre de 1947 y 02 de septiembre de 1949.

UN MÉTODO PARA CAPTAR E INTERPRETAR LOS PAISAJES DE UN TERRITORIO, Y CON ELLOS, SU MISTERIO. APLICACIÓN A ASTURIAS

Fermín Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Oviedo

Objetivos

España es lo que se ve y su misterio. A crearlo y a desvelarlo se dedicaron literatos, pintores, artistas diversos y, entre otros facultativos, los geógrafos. Al aprendiz de este último oficio no le viene mal abrir el plano para reflexionar sobre lo que ve, el paisaje, y captar el misterio del territorio. Para captar se requiere sensibilidad, que cuando actúa refinada se expresa como arte. Sin llegar tan lejos, el geógrafo está facultado para captar el paisaje, pues el método de su corporación y la práctica del oficio le permiten lograrlo. Este capítulo, sin embargo, se queda en la parte facultativa o pericial; sin alcanzar a quienes, por la vía del oficio, refinado con su sensibilidad y experiencia, penetran en el misterio y hacen arte.

El capítulo parte de un proyecto de investigación que en parte se publicó en 2009 como *Paisajes singulares de Asturias*¹. Su objetivo básico fue seleccionar y estudiar un conjunto de paisajes representativos del país, mediante una metodología específica que permitiera reconocer su origen, organización, evolución reciente, dinámica, elementos de valoración, imagen cultural, afecciones que pesan sobre ellos y directrices para su gestión. A través de él se pretende difundir la consideración del paisaje como uno de los activos de Asturias; valioso, entre otras razones, para encarar la reestructuración territorial derivada de la reconversión de sus sectores productivos. Si, además, pudiera contribuir a perfilar en algo el mosaico del paisaje español y peninsular sus objetivos estarían conseguidos con mucho.

El facultativo geógrafo y el paisaje

Partimos de considerar al paisaje como referente del análisis regional. Entendemos la región como el espacio físico de inserción de una sociedad; el territorio

¹ Proyecto financiado por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, dentro de la convocatoria de ayudas para la ejecución de proyectos de investigación concertada en el marco del Plan de I+D+I de Asturias, 2001-2004.

como un concepto operativo, equivalente a espacio de valores; por calidad, un estado de satisfacción percibida; por excelencia territorial, el proyecto y la ambición compartida de desarrollo; y por desarrollo territorial, el conjunto de operaciones para intentar controlar su cambio, idealmente conducidas por el interés general de una comunidad que lo maneja integralmente.

Si no hay un desarrollo unilineal del género humano, entonces son las regiones, los titulares físicos de la evolución. (Rodríguez Gutiérrez, F. 2004: 393). La región es una totalidad que cambia y en la que importa conocer las condiciones que conducen el cambio, que, en parte, se reflejan en lo que se ve, el paisaje, la cara de la región.

Estudiar el paisaje contribuye a la descripción del lugar, refuerza la identidad regional, y es testimonio de la percepción de un grupo sobre las calidades del entorno en que realiza su vida (Gallardo Martín, D. y González Bernaldez, F. 1989), (López, C., Ruiz, J.P. y Malho, J., 1996).

Según esto el geógrafo que se enfrenta al análisis regional y del paisaje debe tener en cuenta que maneja materiales “altamente inflamables”, pues este puede contribuir a la valoración objetiva de las cualidades del país, alejándolo de la anomia social, pero también puede convertirse en un instrumento esterilizante del mismo, por homogeneizador, si el evaluador territorial penetra en el terreno del demagogo. Debe tener en cuenta qué como fuente de sensaciones, si “cualquier paisaje es un estado del espíritu” (Amiel, H.F, 2019), debe extremar su pericia facultativa, derivada de su peculiar formación y práctica específica, para valorar lo sistémico y lo simbólico de los sistemas territoriales. Esta capacidad, conocida como “ojo de geógrafo”, es más que un complemento necesario con el que se designa su sensibilidad para captar e interpretar lo simbólico, capacidad que puede intentar ampliar en los que instruye en la cultura del territorio cuando ejerce como propedeuta; esto es, como educador de la sensibilidad para sentir la calidad del paisaje y, con ello, de los procesos que lo modelan. Esta función era cultivada con especial empeño en las Colonias Escolares, tanto de la ILE (Ortega Cantero, 2015) como en las de la Universidad de Oviedo, en cuyo primer número de *Anales*, su principal promotor, el catedrático D. Aniceto Sela Sampil habla de su utilidad para los escolares como inspiradoras de amor “a la naturaleza, haciéndoles respirar aire puro y saludable, y ejercitar sus fuerzas con juegos y largos paseos a pie, al mismo tiempo que recogen in situ materiales y datos para sus estudios” (Giner de los Ríos, 2015) y llenan sus inseparables cuadernos de campo con anotaciones, croquis y dibujos del paisaje, como los que aquí aparecen.

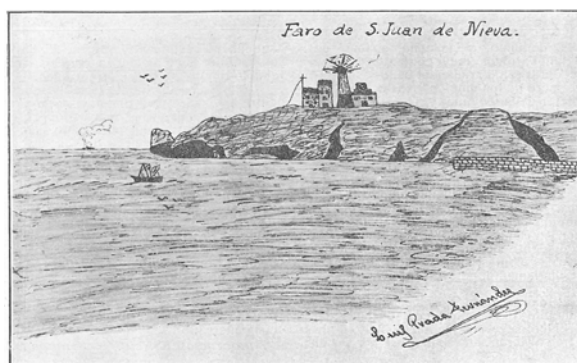


Figura 1. Panorámica de la bocana de la ría de Avilés con el faro de San Juan de Nieva, dibujada en su cuaderno de campo por el colono Luis Prada Fernández. Memoria anual de la AJCEUO de 1925. Fuente: Memoria de las Colonias Escolares de UO correspondiente a 1925 (ABUO).

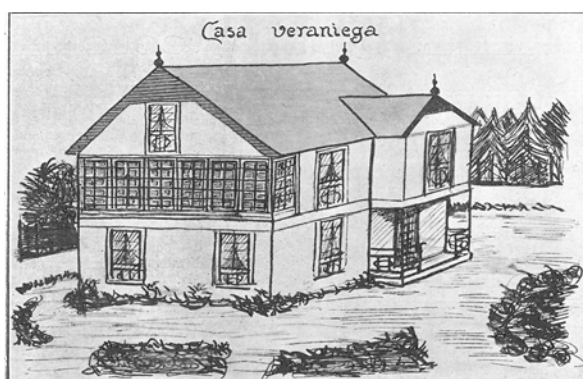


Figura 2. Dibujo en el cuaderno de campo de un colono de una casa de vacaciones en Salinas. Fuente: Memoria de las Colonias Escolares de UO correspondiente a 1925 (ABUO).



Figura 3. Excursión de las Colonias Escolares de la Universidad de Oviedo en 1935. Fuente: Archivo de la Asociación de Vecinos de Santa María del Mar.

Si el paisaje es fuente de información de una estructura espacial, descifrable a partir de la lectura de los signos que, en parte, materializan los fenómenos pasados y presentes, el geógrafo debe actuar como hermeneuta capaz de situar estos signos dentro de un ciclo evolutivo y de relacionarlos con otras escalas que los contienen.

Igualmente, el geógrafo canónico es un explorador que, con su andar y dedicación, descubre, analiza y cuenta las cualidades del territorio a los demás, a los efectos que convenga que, en nuestro estadio de civilización tecnológica y globalizada, son los de controlar el cambio territorial, en razón de mantener una relación de valores y prácticas que, por estar presentes en él, aseguran la acción de cada uno de los participantes en su interacción con los demás y con la naturaleza, a fin de prevenir las crisis sistémicas.

Quizá el manejo integrado de estos tres modos: el de explorador, el de propedeuta y el hermeneuta, de la dificultad del oficio de evaluador territorial y su superación como arte. Aquí expondré un sencillo método para captar paisajes representativos de un territorio, tomando como referencia a Asturias. A partir de su elenco podríamos desvelar su punto de situación, o ... su misterio, pues esto constituye una vieja pretensión, académica y artística, como a continuación se verá.

Discusión acerca de una larga cadena de patriotas ilustrados atraídos por los paisajes de España para desvelar su misterio

Quizá esto fuera lo que intentaban, mediante la expresión literaria de su sensibilidad, artistas como *Azorín* y sus amigos, los que componían la hornada que retrata en su libro *Madrid* (Martínez Ruiz, J., 1941). Ellos se sentían “atraídos por el misterio... por el destino infortunado de España...y (se) prometían exaltarla a nueva vida. Todo se enlazaba lógicamente en nosotros: el arte, la muerte, la vida y el amor a la tierra patria”.

Así que “tierra y patria” están enlazadas para ellos. “Tierra” es la plataforma nutricia donde hincan sus raíces los humanos que así se hacen españoles, y esto, a su vez, determina la forma que tienen de sentir su tierra, que concretan como paisaje. El paisaje es para ellos una construcción intelectual. Una mezcla de fidelidad descriptiva y de ensoñación, producto de la conmoción que experimenta el que lo contempla. Pero, desde luego el paisaje empieza por lo que se ve y esto lo reproducen con fidelidad los alumnos del belga Carlos de Haes, titular de la cátedra del paisaje en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando desde 1857. Algunas de sus más significativas creaciones están vinculadas a Asturias, así

como las de su discípulo Darío de Regoyos o las de la Colonia Artística de Muros del Nalón, “La Pumariega”, a la que se adhieren Joaquín Sorolla o Juan Antonio Benllure (Thaidigsmann F. J., 1990)

Pero el paisaje también es lo que se huele. Cuando al atardecer reposado después de un día de calor sofocante en Villalón de Campos, parece que la tierra suspira y exhala los olores del rebaño que regresa y de las plantas aromáticas silvestres que reviven. Se crea entonces un estado del espíritu tan reposado como el que deja un *pôr do sol* portugués, sencilla ceremonia social de tradición marina para, precisamente, disfrutar del paisaje peculiar que genera el ocaso de un día veraniego.

O lo que se oye. A recoger el paisaje sonoro se dedican profesionales como Carlos de Hita² que con un magnetófono recrea la cháchara inquietante de una manada de lobos en el bosque de Muniellos (Asturias), o la conversación química de los árboles en el abetal de Pineta (Huesca). Precisamente a Asturias dedica Juanjo Palacios sus proyectos “Mapa sonoro” y “Reserva sonora de la biosfera”, ejercicio de “instalación sonora” que expone en museos o espacios similares³ y de los que intenta captar “su paisaje” a través de sus sonidos, como el que emiten las casas colgantes de Cuenca. Adobar esto en forma de documental (*Guadalquivir* o *Dehesa*, dirigidos por Joaquín Gutiérrez Acha)⁴ o de manera literaria, es una manera de descubrir el paisaje y el sentimiento de quienes lo han experimentado, y que transmiten a los que al visionarlo o leerlo lo redescubren, ya sea en el *Guadalquivir* de Gutiérrez Acha o en las versos de Antonio Machado “¡Oh Guadalquivir! / Te vi en Cazorla nacer; hoy, en Sanlúcar morir», cantados por Estrella Morente en el mismo documental.

O lo que no se ve, pues permanece subterráneo, como es el paisaje minero. Casi 4500 km de galerías subterráneas fueron excavadas en el interior del centro de Asturias en los dos últimos siglos. No se ven, pero se siente la vibración de tanta actividad oculta a lo largo de tantas décadas; durante las cuales y a pesar de que apenas afloraba la punta de ese gran iceberg, tonelaje producido y desarrollo del país estuvieron íntimamente unidos, configurando paisajes y mentalidades.

2 Del mismo autor www.carlosdehita.es *El sonido de la naturaleza. Biofonías. Paisajes sonoros de Canarias. Viaje visual y sonoro por los bosques de España. (Guías singulares)*, Anaya Touring Ed., 2019.

3 “El paisaje asturiano suena a agua. Juanjo Palacios. Artista sonoro”, *El Comercio. La Voz de Avilés*, sábado 24/10/19.

4 *Guadalquivir* (2013) de Joaquín Gutiérrez Acha, producido por Wanda Visión; *Dehesa*, del mismo autor y productora, a estrenar en marzo de 2020.

Con lo cual volvemos al lugar en que nos dejaba *Azorín* cuando compartía sus motivaciones con otras personas interesadas en comprender el misterio de su país. De ahí surge el paisaje como un ejercicio artístico, ya sea literario, al estar basado en la construcción escrita de imágenes mentales; pictórico; cinematográfico, basado en imágenes “dramatizadas”; como reportaje sonoro; o como pretensión facultativa geográfica para comprenderlo y ordenarlo mejor. Quien mayor atención dedica al asiento del paisaje en la geografía moderna española, y a sus relaciones con la identidad nacional, y con conspicuos miembros de esta cadena de ilustrados, es Nicolás Ortega Cantero, en cuya obra de la que ahora solo citamos una pequeña muestra (2018 a y b; 2002), el lector interesado podrá encontrar completa satisfacción a su curiosidad

En cualquier caso, parece que todos estos practicantes, que alargan hasta la actualidad la línea de la observación paisajística, se sienten herederos de los amigos de *Azorín*, quienes con los paisajes que escribieron para recrear el mosaico que llaman España, compusieron un diaporama, con el que explicaron el conjunto de tierras que así se entienden.

El mosaico es algo más que un conjunto de formas, visible mediante el caleidoscopio que cada uno de ellos construye con tanto arte, y que al ser agitado periódicamente descompone la figura para generar una nueva, pero que, sin embargo, no pierde filiación, ni misterio, con la anterior. Ese cambiar sin perder la identidad lo da el alma que los paisajes comparten, el misterio que los conforma. Y a ella se dirigen y refieren con distintos términos, entre los cuales destaca el sintagma “el problema de España”, que entienden como una regularidad que, por lo mismo, puede ser estudiada en ese sujeto territorial de dilatada vida, en aquel momento en su fase decadente, en la que ponían su interés de vanguardia ilustrada y curiosa, siempre con un sentido positivo y práctico, con el que aspiraban a reforzarlo con desprendimiento patriótico. De él reconocían sus problemas, que les pesaban, y un futuro, del que parecían dispuestos a liberarlo.

En cierta forma eran geógrafos (Martínez de Pisón, E., 1998a). Empiezan por lo que se ve, captan sus diferentes dimensiones, en los planos sincrónico y diacrónico. Componiendo y colocando mamparas hacen bellos relatos, y logran transmitir la emoción que siente quien sabe valorar cómo se han construido. Conocido esto se atreven a aportar contenidas propuestas, a las que les autoriza su patriotismo, su compromiso con el país, no con el partido, ni componiendo la figura de intelectual revolucionario del XIX. Uno de los epígonos de esa generación, Manuel Azaña, al final del despiadado ciclo, reniega de quienes han

azuzado las pasiones del odio y del miedo, difundiendo “un concepto islámico de la nación y del Estado (...) un dogma que excluye de la nacionalidad a todos los que no lo profesan (...)” y al que el opone “la verdadera base de la nacionalidad y del sentimiento patriótico: que todos somos hijos del mismo sol y tributarios del mismo arroyo” (Juliá Díaz, S. 2010), con el que cierra un ciclo que había comenzado en 1911 hablando precisamente del “problema de España”⁵, que ahora concreta y simplifica, 26 años después, y ríos de sangre y calamidades, al referirse a “ mi nación, que es la de todos vosotros, y de nuestra patria, que es España, que así se llama, estoy pensando en todo su ser, en lo físico y en lo moral, en sus tierras (...) en sus paisajes (...) en sus diversas lenguas y en sus tradiciones locales”⁶ (Juliá, S. 2013)

En definitiva, la patria la encuentran en el paisaje, del que se confiesan hijos; en los ríos, las choperas, los patios y los naranjos. Y aunque todas las sensaciones se acumulan en la experiencia de cada cual, parecen pesar mucho las de la niñez. Es una vivencia recurrente, que está presente, por ejemplo, en los niños evacuados a Rusia en la gran campaña propagandística de salvación de la infancia durante la guerra civil, quienes, al final de sus vidas, cuando, por ejemplo, uno de ellos abandona la unidad de cuidados paliativos para morir en su casa, pide a sus hijos que lo acerquen a las Colonias en Salinas, que para él⁷ fueron oasis de paz en medio del *tsunami* de la guerra y, siempre, recuerdo soñado de un infancia arrebatada por ella, en forma de orfandad y lejanía, y a la que siempre ansiaron volver. Era su patria, España, en forma de colonia de verano entre pinares y al borde de la mar cantábrica, en la hermandad de los compañeros y el cariño de los maestros. Aunque cuando regresaron el recuerdo no correspondiera a la realidad imaginada.

Tierra y patria, paisaje y España, problema y misterio, son términos que utilizan, primero, los santos arbitristas del 68: Macías Picavea, Joaquín Costa y Pérez Galdós. Sigue luego la depurada promoción que vive la calma de la restauración, la que les facilita el acceso a la cátedra. Son los sabios, Ramón y Cajal, Menéndez Pelayo, Julián Ribera. Viene después la hermandad *azoriana*, son los literatos: Unamuno, Ganivet, Baroja, *Azorín*, Maeztu, los Machado, Valle-Inclán, Benavente. Ellos advierten las debilidades de la España «restaurada», e intentan apuntalarla mediante la construcción de un relato literario a través de los paisajes,

5 Título de su primera conferencia política, pronunciada en la Casa del Pueblo de Alcalá de Henares
6 Discurso en la Universidad de Valencia, 18 de julio de 1937

7 Francisco Lago, testimonio de sus hijos, relatado al público presente en Salinas durante la ceremonia en recuerdo de la campaña del 1936-37 de la Junta de Colonias Escolares de la Universidad de Oviedo, celebrado el 23 de septiembre de 2019 en Salinas y recogido en Rodríguez Gutiérrez, F.(2019): Las colonias de la Universidad de Oviedo y los niños evacuados durante la Guerra Civil en <http://www.coloniasuniversitariasuo.es>

en el que entreveran la vertiente propositiva, que incorporan como herencia de sus mayores, pero tamizada. (Laín Entralgo, 2003). La larga línea gris la continúan nombres como Josep Pla, Miguel Delibes, Ramiro Pinilla, Julio Llamazares o Peter Handke, reciente Premio Nobel 2019 de Literatura, austriaco de Soria, de Gredos y de La Alcarria, quien destaca entre sus contemporáneos extranjeros por ser el que más atención ha dedicado a los paisajes de España⁸. Su estilo más tiene que ver con la introspección arrebatada de Unamuno, que le hace construir paisajes casi exotéricos, mezcla de realidad y mito, que con la aparente sencillez de la palabra escueta de Pla que, sin embargo, logra hacer sentir al lector el *garví* o lo encaja en el paisaje rural del Alto Ampurdán, utilizando para ello el castellano o el catalán, la austeridad y la precisión, que también cultiva Delibes para recrear sus tierras altas del interior peninsular, o Ramiro Pinilla para reflejar íntegramente la construcción del paisaje y paisanaje vasco. Como Velázquez, los tres logran con su arte representar hasta el aire del paisaje en el que crecen sus personajes.

Ya sea en una dimensión o en otra, como recurso o como plataforma hacia el futuro, todos parecen coincidir en la extrema diversidad paisajística de España que, sin embargo, está trabada por un cemento misterioso, que le da unidad, consistencia, volumen, y que Regoyos pinta como paisaje urbano, gris, velado por la rancia tradición, y Sorolla luminoso y motivante, para reforzar la libertad de cuerpos jóvenes que se regeneran al calor del sol y el agua de una playa.

Aun así, su misterio ejerce una atracción irremediable sobre ellos; conscientes de que éste puede ser producto de una peculiar y amplia historia, que arranca antes y lejos del ideal jacobino francés, que prende en América deshaciendo el imperio. Es el sentido a dónde conduce la Historia, que no puede contener España y que, por ejemplo, hace que en nombre del nuevo régimen se supriman cabildos de indios y de vecinos para gobernanza de las localidades del Alto Perú, suerte de pacto tangible para la convivencia y buen juego de las esferas locales en esta parte del virreinato, que reflejaba la superposición de derechos para la administración del territorio por un determinante de sostenibilidad del sistema, a la manera que existía en la metrópoli con los concejos de parroquias en Asturias (Rodríguez Gutiérrez, 1998) y, en general, en los países montañosos; fórmula que va a ser sustituida por una ficción que teóricamente extiende los derechos del hombre a todos los republicanos, criollos propietarios y cholitas, que, sin embargo, cuando se cruzan con los repúblicos deben bajarse de la acera. En la metrópoli el concepto entra a martillazos, pues la

8 Lo que demuestran sus libros: *Ensayo sobre Jukebox* (1992), *El año que pasé en la bahía de nadie* (1994), *La pérdida de la imagen* o *Por la sierra de Gredos* (2002), *Ayer, de camino* (2005), *La noche del Morava* (2008).

pretensión uniformadora nacionalista francesa encuentra la diversidad geográfica y el peso de la vieja historia, que es producto y ha edificado un patriotismo que todos reivindican, muy expresamente los integrantes de esta línea, como hace Rafael Altamira (2017) cuando estima que “la conquista del Nuevo Mundo produjo una escuela de democracia social viva y hondamente revolucionaria en los cuadros mismos de las viejas jerarquías europeas”, cuya valoración, oscurecida en el interior, mejoraría con el viaje, “enseñando a viajar españolamente a los españoles, de modo que viesen en cada lugar (y apenas si los hay libres de esta condición) lo bueno o lo hazañoso (...) que hicimos” (Altamira, 2017), y complementariamente serviría para combatir “nuestro pesimismo y nuestra fácil disposición a la censura de lo propio”; por lo que propone el rescate de los que él llama “profesores de la energía”, líderes españoles globales, cuya obra debería ser dada a conocer con pretensión objetiva en una serie de “libros populares”, a manera de guías de viaje que tengan como protagonista el paisaje de los países por donde circularon tales “profesores de energía”.

Así que en la base está el mosaico de formas de la tierra, el paisaje, y su devenir, “la ilustre historia”, cuyo ritmo marca una pesada inercia derivada del tamaño de la plataforma imperial que lentamente se consume, y cuya brasa, constante, la ven como la patria, heredada de generaciones, que a la vanguardia ilustrada le duele, y a la que su compromiso le impele a actuar sobre y en ella, con una perspectiva que llaman, inicialmente, regeneracionista.

Vamos a seguir por aquí, por el camino que otra hornada de profesores sabios han trazado en la Península para recolectar sus paisajes, las plataformas tangibles sobre la que construyen la nacionalidad y el sentimiento patriótico, que si fueran los de la niñez serían tantos como españoles, lo que excluye tratar estos conceptos como dogma, sino como patrimonio común de una larga civilización.

La metodología del proyecto

1. La descripción de la estructura

Ampliamos ahora la exposición de resultados del proyecto que en 2009 publicamos como *Paisajes singulares de Asturias*, realizado con la intención de establecer una metodología para conocer e interpretar esta región a través de sus paisajes. Asturias se comporta como un auténtico laboratorio geográfico en Europa, en el que se puede estudiar con claridad el paso de las oleadas de transformación que cruzaron esta esquina montañosa y costera de Europa en los dos últimos siglos, por lo menos.

El proyecto desarrolla una metodología para el análisis de paisajes y la pone a prueba. No es original en tal propósito, ni mucho menos; en la bibliografía se citan otros trabajos similares sobre Asturias y sobre otras regiones. Este utiliza el *Atlas de los paisajes de España* (Mata Olmo, R. y Sanz Herraiz, C. 2003) como marco de referencia y, por tanto, encuadra los paisajes seleccionados en alguna de las siete categorías que dicha obra identifica en Asturias, teniendo en cuenta las observaciones del otro proyecto peninsular de similar objetivo (Cancela d'Ábreu, A. et al.,2004).

En segundo lugar, establece dos grandes tipos de paisajes: simbólicos y de flujo. Los simbólicos aspiran a ser tarjetas de presentación del país, o más bien de los países contenidos en la región. Han sido elegidos con la ayuda de una encuesta a personas procedentes del mundo literario, del científico relacionado con el territorio y el medio ambiente, con el montañismo, con el periodismo y con la fotografía. Hemos conversado con ellos de acuerdo con una pauta, para conocer su selección de los paisajes representativos de Asturias, y también de los más frecuentados. Posteriormente agrupamos los paisajes propuestos en tres variantes, que llamamos puntuales, lineales y de cuenca. Después procedimos a establecer subdivisiones dentro de cada una. Así los de cuenca los definimos por la cultura o género de vida que los ha edificado, estableciendo los de: cultura vaquera, lechera, minera y de marina; los simbólicos puntuales se resolvieron en estuarios, majadas, aldeas y otros. Con un máximo de veinte paisajes por cada entrevistado, vino luego la elección de las unidades paisajísticas que serían objeto de estudio, elegidas entre las más repetidas, reservando un margen de decisión para el criterio redactor.



Figura 4. Localización de las unidades de paisaje seleccionadas. Elaboración propia.

El mismo método se utilizó para los paisajes denominados de flujo, cuya característica fundamental es la frecuentación, apoyando el proceso de selección con tres variantes, que hacían referencia operativa a su funcionalidad: urbanos, viales y metropolitanos. De nuevo cada entrevistado ofreció un máximo de veinte propuestas, de las cuales se extrajeron los elementos finalmente estudiados en razón de la recurrencia, con el correspondiente margen de opción para el criterio redactor.

El estudio consta de 42 fichas (Figura 2) correspondiente a otros tantos paisajes, que comienzan por ser agrupados en las siete categorías paisajísticas básicas, que aparecen en el *Atlas de los paisajes de España*, (2003), a saber: Marinas; Correidores; Cuenca; Valles; Cordales; Sierras y Montañas de la divisoria.

El segundo criterio de elección fue su consideración como simbólico o de flujo. Intentando equilibrar su distribución dentro de la región. Los simbólicos representan valores concretos que identifican al país, a tenor de las preferencias expuestas en la encuesta realizada al efecto. Han sido ordenados en tres variantes según la forma y el tamaño de su impronta. Puntual es un paisaje observado desde la gran escala y abarcado en su totalidad por la visión del observador cercano. El lineal, es de escala media, por lo que no puede ser percibido en su totalidad desde el exterior cercano, precisamente por su continuidad lineal. El de cuenca es un conjunto paisajístico completo, homogéneo, identificado desde el exterior a gran distancia y caracterizado por uno o varios elementos entrelazados, que le dan fisonomía y singularidad. Se han ordenado en.: Cuenca lechera, caracterizada por la intensa transformación del espacio tradicional agrario, mediante la especialización en la ganadería bovina lechera. Cuenca vaquera, en la que hasta ahora era dominante la ganadería bovina de carne, manejada en régimen semi-extensivo y con tendencia a ahondar su carácter tradicional-degradado; se distribuye en pisos altitudinales que, en la mayoría de las ocasiones, discurren desde los fondos de valle hasta el límite de las cumbres, salvando importantes desniveles, lo que determina el desplazamiento en altura siguiendo el ciclo solar para realizar el aprovechamiento ganadero de los recursos endógenos. Cuenca minera, espacios promiscuos e intensamente transformados, especialmente en los fondos de valle y laderas fonderas, por la actividad industrial y minera, que durante dos siglos de presencia los densificó extraordinariamente, atendiendo a la necesidad estratégica nacional de energía primaria y a los requerimientos de las industrias de base; hoy se enfrentan a la descapitalización física y a la desvitalización social, siendo elemento crítico de su reestructuración la regeneración del paisaje.

condiciones de seguridad, que fueron puestas en evidencia mediante el reconocimiento de la Montaña Central de Asturias, para seleccionar de entre todas ellas aquellas vías más destacadas a estos efectos. Con ellas se compuso el Anillo Ciclista de la Montaña Central de Asturias (Rodríguez Gutiérrez, F., 2007) como una manera de atraer al usuario, al garantizarle el disfrute deportivo, cultural o de ocio en condiciones de seguridad, con información, con equipamientos y servicios que faciliten la práctica. Esta línea de investigación, aplicada a las carreteras de montaña que amenazan con convertirse en un capital ocioso, aunque potencialmente sean un capital de relación, fue continuada en publicaciones más recientes referidas a las carreteras escénicas de toda la región (Rodríguez Gutiérrez, F. 2018).

2. El registro de las unidades de paisaje

Cada uno de los paisajes seleccionados se catalogó a partir de la ficha que a continuación se describe en sus distintos apartados, a los que se iban volcando los datos obtenidos producto de un exhaustivo trabajo de campo, tanto pie a tierra como desde el aire, mediante el reconocimiento mediante tomas fotográficas oblicuas a distintas alturas, en vuelos que seguían surcos previamente planificados, tanto en sentido meridiano como paralelo, en los que el equipo compuesto por el piloto, el geógrafo que actuaba como navegador y el fotógrafo profesional volaban en una Cessna 172 Skyhawk.

Situación: Concejo, parroquia y lugar. Cartografiado. Categoría del paisaje (a partir de las siete establecidas).

Interpretación del paisaje: Imagen del paisaje. Fotografía y esquema estructural sobreescrito.

Justificación de la selección: Singularidad. Origen temporal/ funcional del paisaje. Descripción. Elementos integrantes. Procesos naturales y socioeconómicos que lo explican. Elementos relevantes.

Dinámica: Descripción de la evolución paisajística reciente (últimos diez años). Indicación del factor natural/ socioeconómico impulsor. Diagnóstico de situación actual y esbozo de tendencias. Síntesis de la dinámica.

Percepción general: Percepción visual como criterio de clasificación. Tipo simbólico (cuenca, lineal, puntual). Tipo de flujo (urbano, vial, metropolitano, industrial). Narración de “lo que vemos” (perspectiva externa más perspectiva interna).

Valores: Elementos patrimoniales atractivos, Valoración de los elementos que integran el paisaje. Afecciones.

Directrices y propuestas: Orientaciones para la gestión de los paisajes, con el fin de potenciar su atractivo y singularidad. Propuestas concretas de actuación que implementan las indicaciones recogidas en las directrices.

Imagen cultural: Texto literario sobre el espacio considerado.

Bibliografía: Reseñas bibliográficas. Fuentes consultadas.

Observaciones de especial interés

1. Sobre la dinámica de los paisajes

El proyecto utiliza la clasificación paisajística de G. Bertrand (1972) haciendo equivalente en la escala de observación el paisaje puntual con el geotopo; el lineal con la geofacies y el de cuenca con el geosistema. Para verificar su dinámica, tomamos de la teoría de los ecosistemas el concepto de clímax, y su evolución. Si el paisaje geográfico es la forma resultante derivada de una estructura operada por fuerzas funcionales y simbólicas, el paisaje climácico sería el producto de la relación estable entre esas fuerzas en el nivel de productividad más alto, medido de diversas maneras. El paisaje puede evolucionar en sentido progresivo o regresivo, dentro de su mismo sistema o ciclo funcional, pero si los cambios son rápidos y con consecuencias de largo alcance (reestructuración) se desencadena una dinámica de transformación que origina un nuevo ciclo evolutivo. En este, como en el anterior, volverá a haber fases, en las que los cambios son graduales y sus consecuencias tendenciales.

Siendo el paisaje un referente regional y teniendo en cuenta el concepto de territorio, la gestión humana es decisiva. La comunidad social lo maneja dentro de un ciclo de civilización o tecnológico, y lo hace en función de su conocimiento y grado de aprendizaje, adquirido a la par que el ciclo evoluciona en función de distintos vectores, siendo los naturales no solo producto sino determinantes de la gestión. Cada fase está contenida en la anterior, por lo que podemos aplicar al estudio integrado de los paisajes el enfoque piagetiano genético-estructuralista (Rodríguez Gutiérrez, F. 2004); pues la unidad territorial de la que el paisaje es cara se desarrolla ontológicamente como un sistema orgánico que aprende en fases sucesivas, en la que cada una contiene a la anterior, y todas siguen un ciclo evolutivo de aprendizaje similar a las fases vitales de un ser humano: juventud, plenitud, madurez y vejez. Como los sistemas territoriales no mueren, tras una interfase más o menos dilatada aparece un nuevo ciclo, siendo la capacidad resiliente del sistema la que puede ayudar a encajar la alteración o turbulencias derivadas de la interfase, para hacer que la evolución del sistema detenga la tendencia regresiva y prosiga desde niveles

subclimáticos no muy deprimidos. Para definir el nivel climático y la tendencia, progresiva o regresiva nos fijamos en los criterios de productividad, integración, coherencia o alteraciones en cada fase y en su posición dentro del ciclo general.

2. Sobre los paisajes edificados

Especialmente para ciertos paisajes, como los de cuenca, en los cuales se integran los núcleos de población, y para el análisis de las aldeas, por ejemplo, hemos elaborado una ficha de recogida de información de los paisajes edificados, para facilitar la identificación de las características fisionómicas del núcleo de población. Primero se seleccionaron los indicadores paisajísticos a utilizar, que después se obtuvieron mediante un exhaustivo trabajo de campo, tanto desde tierra como desde el aire, a través de la fotografía oblicua.

Dividimos el paisaje edificado en una serie de pisos, niveles y subniveles. Son los que a continuación se describen:

Piso Basal: Dividido en instalaciones subterráneas, cubierta vegetal, vial, acera. A su vez, cada uno de ellos se abre para recoger, como ocurre en el nivel vial, distintos tipos de materiales (hormigón, asfalto, adoquín, macadam, vegetal, grava)

Piso Zócalo: Espacio visual comprendido entre la rasante y 1,5 m. de altura aproximadamente, en el que se incluyen cierres (piedra, metálicos, vegetal, madera, hormigón, verja metálica, alambrada...), mobiliario, fuentes y jardines

Piso Fachada: Espacio entre el zócalo y el alero de las edificaciones, en el que se observan los ítems cerramiento (con ladrillo visto, enfoscado, aplacado, muro cortina, hormigón visto), carpintería, tipología y contenidos de la fachada, cada uno dividido en sus ítems respectivos

Piso Cubierta: Elementos superiores de las edificaciones, tales como tejado, terraza, azotea y todos los artefactos sobresalientes; se registra su forma, materiales, y tipos.

3. Sobre los paisajes vegetales

En los paisajes de cuenca el núcleo de población se inserta en un ambiente vegetal que completa la unidad paisajista, y que es necesario analizar para evaluar tanto la estructura como la dinámica de ese paisaje, para ello nos valemos del método de recuento florístico que permite aplicar el criterio de abundancia-dominancia por niveles, captando la estratificación del tapiz vegetal y clasificándolo según la

amplitud de la superficie cubierta del estrato, poco o muy significativa, según el porcentaje de cubrición. Dependiendo del grado de detalle del estudio de cada unidad, se podrá establecer su dinámica: regresiva, por ejemplo, en el caso de un bosque clareado en el que aparecen especies diferentes a las de la formación vegetal climácica; en equilibrio, en el que aparecen las especies propias de esa formación vegetal, estando todos los estratos bien representados, con presencia de especies climácicas que garantizan la sustitución natural; y progresiva, cuando el espacio está recuperando su vegetación climácica y su productividad. A la vez se toman en cuenta observaciones referidas a la sociabilidad por estratos; esto es, a la forma de agrupamiento de las plantas en cada nivel, según se presenten como pies aislados, en rodales de varios, manchas continuas, difuminadas o densas.

Conclusiones

El proyecto forzosamente es modesto, perfectible y confiesa unos resultados humildes, pues no podía ser de otra manera teniendo como objetivos los de componer un repertorio ordenado de tarjetas de presentación de paisajes significativos de Asturias, que la presenten y representen, tanto funcional como simbólicamente. Se inserta en una línea de investigación sobre el paisaje, cultivada por el autor en el CeCodet de la Universidad de Oviedo, que se fija en diferentes aspectos: árboles notables, paisajes y géneros de vida, catalogación de núcleos rurales, organización del espacio agrario tradicional, minero, carreteras ciclistas, carreteras escénicas...

Considero el término “significativo” más apropiado para el propósito de dar cuenta del mosaico que hoy representa a Asturias, que el de “singulares” que aparecía en una publicación anterior, pues justamente no es la singularidad lo que da el tipo, sino su significación como prototipo, ejemplo o muestra de una serie, que integrada da la forma de una tierra, el mosaico, por la que se expresan fuerzas que también aparecen en otras regiones de España. Observar el paisaje es preguntarse por estas fuerzas, vigorosas o débiles, y con ello intentar desvelar el misterio que las anima, lo que quizás logramos, en parte, a partir del método geográfico empleado, pero que, por la propia naturaleza del proyecto, la abrimos a otras perspectivas, que completan la visión facultativa propia y sobre las cuales indagamos, a fin de situarnos en una línea de interés, curiosidad o investigación más amplia que aún cultivada desde distintas disciplinas tiene un enfoque compartido y en la que la percepción del paisaje lleva a tener que tratar con conceptos como nación y patria, interacción en la que guían quienes conforman la larga línea interdisciplinar e ilustrada que se ha interesado por el

asunto y que tiene en el paisaje, como producto de una civilización, la bisagra central, tanto para captar el misterio de ésta como para ser antídoto de dogmas, que niegan la nacionalidad a quienes compartiendo el paisaje, no se adscriben a la misma ideología.

El método en sus diferentes fases se ha mostrado operativo y pertinente, por lo que puede ampliar el campo de observaciones y la profundidad de las mismas sin alteraciones estructurales; aun así, las 42 registradas constituyen un panorama fiel del sujeto territorial que quieren representar en su variedad geográfica.

Se han mostrado como especialmente fértiles los reconocimientos aéreos fotográficos, no solamente por la claridad de comprensión que facilitan al investigador, sino que esta misma llega al lector fidedignamente, además de componer imágenes de alta calidad artística a poco que el fotógrafo se esmere. En este sentido, se demostró la importancia de la experiencia y compenetración de los integrantes del equipo de vuelo, pues en un relieve tan montañoso y con una cubierta tan abigarrada como la de Asturias, que dificulta la identificación de las localizaciones, es necesario que, una vez trazado el plan y los objetivos del vuelo, las tomas se decidan en ángulo, altura, orientación,...desde el aire, por lo que el papel del navegador es decisivo.

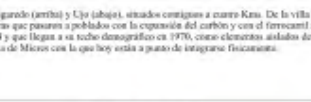
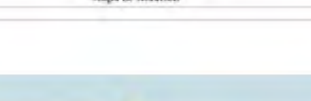
Asturias se muestra como un excelente laboratorio geográfico, que destaca en la península, y aún en Europa, por la variedad, complejidad y riqueza de sus paisajes, que personalizan burbujas territoriales de pequeño tamaño y fuerte personalidad.

La conformación de todas ellas se ha realizado en un tiempo muy largo, y no interrumpido, en el que el misterio ha ido depositándose en forma de pátinas de civilización sobre el sujeto territorial que, a pesar su enclavamiento entre el mar y la cordillera, y su naturaleza arriscada, ha sabido adaptarse al medio, para crear modos culturales de explotación en absoluto aislados sino, al contrario, muy interconectados con el exterior, para aprovechar las ventajas comparativas de la diferencia de su medio con los vecinos, lo que se hacía desde un sistema social dual pero que tenía muy en cuenta su supervivencia en niveles climáticos, para lo que superponía y garantizaba los derechos sobre la tierra de simples y poderosos. La industria y la minería encontraron asiento privilegiado y crearon un distrito industrial que modernizó la región, centrándose en su sector central, que después adoptó la forma metropolitana.

El interés por la reproducción de los paisajes españoles tiene ya una larga tradición en su cultivo desde distintos enfoques, los más artísticos, y todos

entreverados de una actitud propositiva, que pone el peso en la reforma moral, social, ambiental, pues detrás del paisaje ven comportamientos, tanto plausibles como reprensibles, pero que sirven para descifrar el misterio de un país muy diverso, que unos quieren reformar y otros entender. Para ello, todos se hacen andariegos y en el camino afinan su sensibilidad y su arte. Sin llegar a tanto, la caja de herramientas de un geógrafo le convierte en un facultativo que puede abordar con pertinencia las complejas cuestiones relacionadas con la valoración del paisaje. Aquí modestamente hemos dado noticia de uno de estos intentos.

Figura 6. *Ejemplo de ficha de paisaje 1/6. Elaboración propia.*

Nº 37 Paisaje: CIUDAD LINEAL DEL CAUDAL		Hoja 1/7
Categoría: Valles	Tipo: Flujo	Variante: Metropolitana
Situación		
Concejo	Miura	
Núcleos de Figarido (arriba) y Uja (abajo), situados contiguos a marre Kins. De la villa de Marre, además que pasaron a poblados con la expansión del carbón y con el ferrocarril a partir de 1874 y que llegan a su tope demográfico en 1970, como elementos aislados de la villa de Miura con la que hoy están a punto de integrarse físicamente.		
Mapa de situación		
		
Mapa topográfico		
		

N° 37 Paisaje: CIUDAD LINEAL DEL CAUDAL		
Categoría: Valles	Tipo: Flujo	Variante: Metropolitana
Hoja 2/7		

N° 37 Paisaje: CIUDAD LINEAL DEL CAUDAL			
Categoría: Valles	Tipo: Flujo	Variante: Metropolitana	Hoja 3/7
Justificación Paisaje representativo de la huella dejada por las actividades extractivas durante más de siglo y medio. Barridos mineros, pozos de extracción, escombreras en distintas fases de recuperación y sistemas de transporte ocupan el fondo llano del valle. Recuperada la calidad de las aguas fluviales durante los años 80-90, las escombreras como la de Rincón 181, en las proximidades de Ujo y Figaredo, se convierten hoy a su aprovechamiento energético en la central térmica de Abalta (5), construida al efecto para aprovechar pozos subterráneos, utilizado también para elaborar materiales de construcción y que dará paso a nuevo suelo empresarial en el futuro. Históricamente el valle del Caudal fue uno de los dos orígenes del distrito industrial, la industrialización de las actividades desplaza al N su centro de gravedad. Sus peculiaridades físicas (un valle entre cerros) y su modelo industrial dieron lugar a un planteamiento que, como castaño de no rosas, ocupa la vega y hoy se integra al recuperar los espacios intersticiales con actividades industriales y de servicios (14).			
Organización del paisaje El paisaje se organiza en torno al cauce del río Caudal, hoy canalizado y con las aguas limpias de las treatmentas del tratado de Zurich. En su ribera, la gran vocación de las vertientes de caudal son otorga a los tiempos de mayor intensidad de la actividad minera, en las proximidades de los pozos (Figaredo), las minas de Ujo y Figaredo (15 y 16) son representativas del fondo minero, el valle de la familia preparadora Minas de Figaredo, hoy reconvertido como centro urbano (parte del Caudal del N). La central térmica de Abalta, el antiguo palacio de la familia de los señores de Ujo y Figaredo. Hoy, hoy, hoy y los barrios de resistencia mineros, construidos a lo largo del siglo XIX, con las tipologías características (y sus denominaciones populares: chuletes, cokelerías, A. La adaptación Oso de Lina, escombreras hoy las comunicaciones, adaptando a la antigua carretera Oso de Lina al tráfico local. El poblamiento, las instalaciones y escombreras mineras ocupan las márgenes virga del valle, desde su confluencia en la larga del conector de Minas, solo interrumpido por los cerros de Minas (11 y 12). En las laderas, se hacen pendientes, el bosque de castaños ocupa las laderas de la maciza (zona de escombreras) y mediana (zona de Ujo) y se hacen pendientes de fondo de valle. Sobre las certeras se lo desarrolló a lo largo de varias décadas minero a cielo abierto cuyos bascos son hoy visibles, en muchos aspectos así como las labores de restauración posterior. El caso y las infraestructuras de comunicación. Aunque las comarcas que el río Caudal ocupa los años 80-90 en el valle, Figaredo, a lo largo de Ujo y la zona, desde una vocación común a la actividad minera, desde sus lomas, en los cerros de Rincón, en torno de escombreras para dar paso a una vocación empresarial. La vocación de las principales comarcas para vocación de Minas (Pozos de Rincón, 11 y 12) y de Figaredo, para vocación de escombreras y barrios mineros el futuro de las áreas de escombreras escombreras, hoy abierta a su actividad (escombreras) y barrios mineros (industriales, al sector terciario) como comarcas de Rincón, 11 y 12 y la función residencial de algunas comarcas, en un espacio (escombreras) en proceso de recuperación de los registros mineros (escombreras, que se convierten de una labor de mayor calidad de el tratamiento de las minas (escombreras) y en la integración paisajística de escombreras, áreas residenciales e industriales. Escombreras, hoy abierta a su actividad (escombreras) y barrios mineros (industriales, al sector terciario) como comarcas de Rincón, 11 y 12 y la función residencial de algunas comarcas, en un espacio (escombreras) en proceso de recuperación de los registros mineros (escombreras, que se convierten de una labor de mayor calidad de el tratamiento de las minas (escombreras) y en la integración paisajística de escombreras, áreas residenciales e industriales.		Vistas de la Ciudad Lineal del Caudal  La Ciudad Lineal del Caudal, construida al N por un lado, cubre casi el 50% del valle. La ciudad, vista desde el N, es un conjunto de edificios, hoy, hoy y los barrios de resistencia mineros, construidos a lo largo del siglo XIX, con las tipologías características (y sus denominaciones populares: chuletes, cokelerías, A. La adaptación Oso de Lina, escombreras hoy las comunicaciones, adaptando a la antigua carretera Oso de Lina al tráfico local. El poblamiento, las instalaciones y escombreras mineras ocupan las márgenes virga del valle, desde su confluencia en la larga del conector de Minas, solo interrumpido por los cerros de Minas (11 y 12). En las laderas, se hacen pendientes, el bosque de castaños ocupa las laderas de la maciza (zona de escombreras) y mediana (zona de Ujo) y se hacen pendientes de fondo de valle. Sobre las certeras se lo desarrolló a lo largo de varias décadas minero a cielo abierto cuyos bascos son hoy visibles, en muchos aspectos así como las labores de restauración posterior. El caso y las infraestructuras de comunicación. Aunque las comarcas que el río Caudal ocupa los años 80-90 en el valle, Figaredo, a lo largo de Ujo y la zona, desde una vocación común a la actividad minera, desde sus lomas, en los cerros de Rincón, en torno de escombreras para dar paso a una vocación empresarial. La vocación de las principales comarcas para vocación de Minas (Pozos de Rincón, 11 y 12) y de Figaredo, para vocación de escombreras y barrios mineros el futuro de las áreas de escombreras escombreras, hoy abierta a su actividad (escombreras) y barrios mineros (industriales, al sector terciario) como comarcas de Rincón, 11 y 12 y la función residencial de algunas comarcas, en un espacio (escombreras) en proceso de recuperación de los registros mineros (escombreras, que se convierten de una labor de mayor calidad de el tratamiento de las minas (escombreras) y en la integración paisajística de escombreras, áreas residenciales e industriales.	

N° 37 Paisaje: CIUDAD LINEAL DEL CAUDAL			
Categoría: Valles	Tipo: Flujo	Variante: Metropolitana	Hoja 4/7
Evolución paisajística reciente Reconstrucción y recuperación de espacios de actividad minera o industrial en desuso. Aprovechamiento de escombreras para la producción termoeléctrica en Abalta (Minas). Mejoras urbanas en las minas. Recuperación de elementos patrimoniales para nuevos usos (Figaredo). Recuperación de la calidad de las aguas, diseño de sendas y parques fluviales. Propuestas de recuperación del patrimonio minero-industrial. Integración lenta en el área metropolitana más dinámica. Recuperación de áreas de media montaña afectada por la minería a cielo abierto.			
Elementos en equilibrio Paisaje de media montaña, con importantes áreas de bosque (castaño), en explotación y áreas de pasto de ganadería extensiva tradicional de orientada a producción cárnica. Espacio de valle con cauce recuperado, pasos de ribera y nuevos equipamientos y instalaciones. Restauración de áreas degradadas por la actividad minero-industrial y creación de nuevas áreas empresariales de mejor integración paisajística. Figura de protección ambiental. Paisaje Protegido de las Contorno Minas. Proximidad a los espacios de alta montaña y de cultura ganadera tradicional asociados a paisajes de gran atractivo.		Paisaje de minería a cielo abierto, tras su restauración, en Paila (Minas) 	
Elementos en desequilibrio Restauraciones parciales que no suponen una recuperación ambiental y paisajística integral. Tratamiento urbano del cauce fluvial, con encastillamiento agresivo y sin criterios ambientales. Degradación del patrimonio edificado y de las tramas urbanas a causa del declive minero. Desarticulación y desorden de usos del suelo en los fondos de valle, con paisaje urbano desordenado. 			

Nº 37 Paisaje: CIUDAD LINEAL DEL CAUDAL			
Categoría: Valles		Tipo: Flujo	Variante: Metropolitana
Hoja 5/7			

Unidades de la Ciudad Lineal		Contexto de percepción general
 	El paisaje del valle del Caudal muestra la transición desde la época de gran actividad de la minería del carbón y de su industria vinculada hacia una nueva marcada por su localización metropolitana y por el intento de mejorar la percepción negativa del viejo paisaje minero, a través de la recuperación y rehabilitación de áreas degradadas, nuevos usos para los suelos abandonados (Thyssen, Rioplast, Recastro, Campar Barredo y Figarido, Eroski) y un proceso general de articulación del territorio urbano de fondo de valle, en un entorno de gran atractivo en el paisaje boscoso y ganadero de las laderas y cercedas montañosas. En las figuras 11 y 12 se muestran las viviendas de autoconstrucción en las laderas apoyadas en las aldeas históricas, la vega urbanizada, conteniendo los ferrocarriles o las carreteras, los polígonos industriales, de autopromoción (González a la izquierda del cauce, y Vega de Arriba a la derecha). Un núcleo urbano crecido por etapas, se impulsó a partir de las aldeas históricas, el ensanche de comienzos del XX y que hoy se extiende por todo el fondo del valle y que penetra en las laderas (17, 18 y 19).	
Polígono residencial de Vega de Arriba, que en los años sesenta prolongó el barrio obrero de Santa Menna hasta el río. Edificio del Campus Universitario de Mieres, en las instalaciones del antiguo pueyo Barredo. Avanzado hacia el río, el polígono industrial proyectado tras los años sesenta y que culmina con un gran centro comercial y un polígono de vivienda social de los años ochenta, Anexo de Ugaro y Figarido.	Núcleo de Figarido, cuyo nombre tomó la empresa Minas de Figarido. El espacio verde de fondo de valle fue primero vega, después estación intercomunal de camiones de la Sociedad Italiana Española y ahora parque. Entre la autopista y el polígono industrial y comercial, otro espacio perteneciente antiguamente a la Sociedad Industrial Asturiana. Al fondo el Charro de los Figarido y sus prados, hoy campo intercomunal.	
 		

Nº 37 Paisaje: CIUDAD LINEAL DEL CAUDAL			
Categoría: Valles		Tipo: Flujo	Variante: Metropolitana
Hoja 6/7			

Elementos atractivos	Valle del Turia
Paisaje histórico urbano y minero de la industrialización española, en un valle tradicional de la minería, pero a la vez en un atractivo espacio de media y alta montaña, de cooperación ganadera, aún bien visible en el paisaje cultural. Pocos mineros, transformados residenciales del hábitat minero, creados en el ámbito metropolitano, prados y bosques componen una realidad con problemas pero también con un indudable atractivo y con un gran potencial para el desarrollo de nuevas actividades ligadas al paisaje característico de las comarcas mineras. 	 El valle del río Turia es uno más de los valles mineros que integran esta zona. Su desarrollo se dio en el Caudal, en Figarido, y su nacimiento en La Horta de Urbión, desde el río. En él se ha abierto un valle de 4,5 kms de ancho entre las cimas de los cerros y se han puesto en el subsuelo del río. Allí se levanta el cono del yacimiento minero, las cimas más profundas del mismo, las laderas que han sido explotadas por minas de montaña y luego como pozos mineros. Cerca de 20.000 personas residían en 1900 en los tres parroquias del valle, la mayor parte en su fondo. Hoy en día hay unos 8.000. El valle del Turia es el valle minero por antonomasia de Asturias, y esta percepción hace que el trabajo por su desarrollo como patrimonio histórico de la minería española.
Valoración del paisaje	Afectaciones
Paisaje resultado de la industrialización y explotación del yacimiento minero durante todo el siglo y medio, con abundante patrimonio histórico, minero e industrial, con procesos de mejora ambiental y urbana en curso, localizado en un entorno de media montaña y muy próximo a la Montaña Central de Asturias.  Micromapa del Caudal de la configuración del valle y el río.	Plan General de Ordenación Urbana de Mieres Directrices Regionales de Ordenación del Territorio, Anexo central Planes Regionales de Suelo y Vivienda Paisaje Protegido de las Comarcas Mineras  Industria de Suelo y Vivienda en Santa Cruz de Mieres, entre las cimas de la SGA, a la derecha el pueblo de Vega y una zona central típica de la misma comarca.

- GINER DE LOS RÍOS F. (2015): *La Universidad de Oviedo*, ebookClasic
- JULIÁ DÍAZ, S. (2010): *Vida y tiempo de Manuel Azaña*, Santillana Ediciones Generales S.L.
- JULIÁ DÍAZ, S.(2013). “Las patrias de Manuel Azaña”, en A. Morales Moya, J.P. Fusi Aizpurúa y A. de Blas Guerrero (dirs.) *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 650-672.
- LAÍN ENTRALGO, P. (2003): *La generación del 98 y el problema de España*, Arbor, 174, pp. 687-688.
- LÓPEZ, C., RUIZ, J.P. y MALHO, J. (1996): “La evaluación participativa del paisaje en la práctica profesional”. *Actas del II Congr s de Ciencia del Paisatge. Monograf es de l'Equipe*, 6. Barcelona, pp. 91-99.
- NOGUÉ I FONT, J., Y J. SAN EUGENIO VELA (2017): «La contribución del paisaje visual en la generación de marcas territoriales», *BAGE*, 74, pp. 143-160.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1998a): *Imagen del paisaje. La generación del 98 y Ortega y Gasset*. SACaja Madrid, Madrid
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1998b): “El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental”. *Paisaje y medio ambiente*, Fundación Duques de Soria, Soria, pp. 9-28
- MARTÍNEZ RUIZ, J. (*Azorín*) (1941) *Madrid*, Biblioteca Nueva.
- MATA OLMO, R. y SANZ HERRAIZ, C. (dirs.) (2003): *Atlas de los paisajes de España*. Ministerio de Medio Ambiente, Madrid.
- ORTEGA CANTERO, N. (2002): “Paisaje e identidad nacional en Azorín”. *BAGE*, 34, pp. 119-130.
- ORTEGA CANTERO, N. (2015): “Francisco Giner y el descubrimiento moderno del paisaje de España”, *Anales de literatura española*, 27, pp. 23-44.
- ORTEGA CANTERO, N. (2018 a): “La visión moderna del paisaje en la geografía española”, *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 153, pp. 13-30.
- ORTEGA CANTERO, N. (2018 b): “Paisaje de montaña e identidad nacional: la Sierra de Guadarrama”, *Ería*, 38-2, pp. 161-182
- PEREZ ALBERTI, A. *et al.* (2014): “Metodología y clasificación de tipos de paisaje en Galicia”, *Revista de Geografía e Ordenamento del Territorio*, 6, pp. 259-282.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F. (2001): “El género de vida y el paisaje de los vaqueros de Asturias” en Fermín Rodríguez Gutiérrez (ed), *Paisajes y paisanajes de Asturias. Organización del espacio y vida cotidiana tradicional*. Trea, Gijón., pp. 13-26
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F. (2004): “La profesión de geógrafo en España”. *La geografía española ante los retos de la sociedad actual. Aportación española al XXX Congreso de la Unión Geográfica Internacional, Glasgow*, Comité Español de la Unión Geográfica Internacional y AGE, Madrid.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F. (ed.): *El ciclismo como marca territorial. El Anillo Ciclista de la Montaña Central de Asturias*. Ed. Consorcio de la Montaña Central de Asturias, 2007.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F. y MARTÍNEZ LORENZO, L. (2009): “Paisajes singulares de Asturias”, *Ería*, 78-79, pp. 125-138
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F. (2018): “Las carreteras proyectadas en Asturias entre 1893 y 1936. Encuadre conceptual y potencial actual como carreteras escénicas” *Ería*, 2018-3, pp. 307-325.
- ZOIDO NARANJO, F. y VENEGAS MORENO, C. (coords), (2002): *Paisaje y Ordenación del Territorio*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Fundación Duques de Soria, Sevilla
- BARÓN THAIDIGSMANN F. J. (1990): “La colonia artística de Muros de Nalón”, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, pp. 405-410.

**LA REPRÉSENTATION DES GRANDS ESPACES
NORD-AMÉRICAINS DANS BLUEBERRY
(GIRAUD-CHARLIER) ET MAC COY
(PALACIOS-GOURMELEN)**

Jean-Yves Puyo
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Laboratoire PASSAGES (UMR 5319)

Du XIX^e siècle à nos jours, différents vecteurs, d'importance variable au cours du temps, participèrent à la constitution des représentations européennes des grands espaces nord-américains: les romans d'aventures du XIX^e siècle (James Fenimore Cooper, Thomas Mayne Reid, Gustave Aimard, etc.) – la peinture (Thomas Doughty, Fitz Henry Lane, Albert Bierstadt, Emily Carr, etc.) – les films de cowboys, du cinéma muet aux « westerns spaghetti » en passant par ceux de l'âge d'or d'Hollywood (de John Ford à Sam Peckinpah) – mais aussi les très nombreuses bandes dessinées dédiées aux épisodes de la conquête de l'Ouest. Nous nous proposons plus particulièrement de réaliser une petite étude comparative de deux séries « cultes », *Blueberry* (1963) et *Mac Coy* (1974). Celles-ci nous comptent les aventures hautes en couleurs de deux militaires nord-américains sur fond de conquête du *Wild West* (années 1860 à 1890), le lieutenant Blueberry et le sergent Mac Coy. Dans ces œuvres, nous défendons l'idée selon laquelle la représentation du paysage, qui donne lieu à un traitement graphique spectaculaire, participe pour beaucoup au grand succès que connurent et connaissent toujours ces deux séries, avec des rééditions multiples jusqu'à nos jours¹.

Aussi, notre petite recherche s'attachera-t-elle à répondre aux deux questions suivantes: d'une part, les deux séries abordent-elles les mêmes paysages ? Et d'autre part, ces paysages sont-ils les mêmes que ceux des westerns hollywoodiens, si brillamment étudiés jadis par Michel Foucher ?

¹ Les 28 albums de la série originelle de *Blueberry*, à savoir de *Fort Navajo* (1965) à *Dust* (2005), se sont vendus à 12 millions d'exemplaires (chiffres cités par Christophe Carrière, « L'aventure Blueberry », *L'Express*, 28 mars 2005). En parallèle, Jean-Michel Gourmelen, le scénariste de *Mac Coy*, revendique 1 million d'exemplaires pour les 21 albums de la série. Bdzoom, « Interview Jean-Pierre Gourmelen », 8 février 2001, <http://bdzoom.com/1261/interviews/interview-de-jean-pierre-gourmelen-scenariste-de-mac-coy/> [consulté le 8 novembre 2019]



Illustration n°1: Pilote n° 531, 1970 (© Dargaud)

Les bandes dessinées (BD) « western » de l'école franco-belge, de *Jim Boum* à *Mac Coy*, en passant par *Blueberry* (1931-1974).

Préalablement, le fait que le titre ci-dessus puisse surprendre les puristes ne nous a pas échappé; en effet, le dessinateur de la série *Mac Coy*, Antonio Hernández Palacios, est indubitablement de nationalité espagnole. Toutefois, et comme nous l'évoquerons plus loin, c'est bien le monde de l'édition française qui lui donna sa première grande chance internationale. Et de toute façon, son scénariste, Jean-Michel Gourmelen, s'avère bel et bien français; aussi... L'apparition des deux séries qui nous intéressent s'inscrit dans un contexte aux valeurs et représentations évoluant considérablement au cours du temps. En France, le genre « BD western » apparaît relativement tard par rapport aux films de cowboys, à savoir au tout début des années 1930 avec les aventures de *Jim Boum*, « le scout des frontières », que l'on doit à Jacques Dumas dit Marijac². On peut classer en deux grandes catégories ces BD, à savoir d'une part celles dites humoristiques et d'autre part, les « réalistes ». En fait, *Jim Boum* débuta dans une veine humoristique pour évoluer ensuite vers un style réaliste avec des aventures aux scénarios à tonalité

2 (1908-1994). Dessinateur et scénariste pour des dizaines de séries mais aussi éditeur de bandes dessinées (dont la revue *Coq Hardi*, fondée en novembre 1944 et qui connut un grand succès dans l'après-guerre avant de disparaître en 1963), Jacques Dumas représente l'un des très grands noms de la BD française, quelque peu oublié de nos jours. Il faut noter que le (fameux) festival international de la BD d'Angoulême lui rendit un hommage tardif en lui octroyant en 1979 le *Grand Prix de la ville d'Angoulême*, puis en lui consacrant une exposition l'année suivante.

dramatique dans lesquelles le héros prenait la défense des Indiens contre tous ceux s'attachant à les exterminer³.



Illustration n° 2: Jim Boum par Mariejac

Par la suite, les lendemains de la Seconde Guerre mondiale virent un net développement du genre porté par la montée en puissance de l'école franco-belge de bande dessinée; dans la lignée du *Journal de Spirou* créé par les éditions Dupuis en 1938, il en découla l'apparition dans les kiosques d'un grand nombre de nouvelles revues spécialisées, appelées à connaître un important succès auprès d'un jeune public. La presse BD d'après-guerre s'avère en effet foisonnante, avec pour la France et la Belgique par ordre d'apparition ou de réapparition: *Coq Hardi* (déjà cité), le *Journal de Spirou* (octobre 1944), *Vaillant* (juin 1945), *Fripounet et Marisette* (novembre 1945), *Âmes vaillantes* (1946), *Fillette* (mai 1946), *O.K.* (mai 1946), *Cœurs vaillants* (mai 1946), *La Semaine de Suzette* (mai 1946), *Mon Journal* (août 1946), *Tarzan* (septembre 1946), *Tintin* (septembre 1946), *Bayard* (décembre 1946), *Donald* (mars 1947), et enfin, *L'Astucieux* (mai 1947)⁴. Or, toutes proposaient alors dans leurs pages des aventures dessinées de cowboys et d'Indiens.

Lucky Luke constitue en quelque sorte un modèle pour les séries à veine humoristique, tant pour sa longévité (édition toujours en cours) que pour son ton général, clairement parodique par rapport aux héros des films hollywoodiens. Créé en 1946 par Morris⁵ pour le *Journal de Spirou*, son association entre 1957 et

3 À fin de la Seconde Guerre mondiale, il sera même « mobilisé » par son auteur pour combattre les Nazis puis les Japonais dans le Pacifique. Henri Filippini, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*, Grenoble, éditions Glénat, coll. Opera Mundi, 1999, 818 p. (p. 79).

4 Claude Moliterni, Philippe Mellot, *Chronologie de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1996, 265 p. (p. 105).

5 Maurice de Bevere dit *Morris* (1923-2001).

1977 avec René Goscinny⁶ au scénario valut à son personnage un important succès international, avec de multiples traductions mais aussi adaptations en séries animées pour la télévision, en films et autres supports de type « merchandising » (jeux de société, jouets, gadgets, etc.)⁷.

Dans la même veine humoristique, *Junior*, le supplément jeunesse de l'hebdomadaire belge *Chez Nous*, accueillait en 1953 *Chick Bill*, personnage inventé par Tibet⁸; création proposant « une image joyeuse de l'Ouest »⁹, grâce à des scénarios faisant la part belle aux jeux de mots (dont certains écrits par René Goscinny), cette série détint longtemps un record de longévité avec pas moins de 71 albums publiés jusqu'en 2001, preuve de son indéniable succès. Par la suite, afin de pallier le départ de Morris et de son héros *Lucky Luke* pour la concurrence, à savoir le journal *Pilote* dont nous reparlons plus en avant, le *Journal de Spirou* lançait en 1968 les *Tuniques bleues*¹⁰; véhiculant « quelques valeurs gentiment contestatrices »¹¹ dont le très net antimilitarisme de l'un des deux héros, le caporal Bluch, cette série toujours en cours constitue l'un des grands succès de la bande dessinée franco-belge.



Illustration n° 3: Chick Bill – Lucky Luke – Les Tuniques Bleues
(© Le Lombard – © Dupuis)

6 (1926-1977) Scénariste de génie et homme d'édition, c'est l'un des pères d'*Astérix*, à savoir la BD européenne la plus lue avec plus de 380 millions d'exemplaires vendus en 111 langues et dialectes ; <https://www.hachette.fr/editeur/albert-rene> [consulté le 10 janvier 2020]

7 Avec 80 albums, dont le dernier publié en novembre 2018, la publication totale s'élève à plus de 300 millions d'exemplaires, traduits dans une vingtaine de langues (dont le vietnamien).

8 Gilbert Gascard dit Tibet (1931-2010). On doit aussi à cet auteur une autre série à succès, *Ric Hochet*, un journaliste justicier. Dès 1956, la série western rejoignit le *Journal de Tintin*, la publication dans *Junior* se poursuivant en parallèle jusque dans les années 1970.

9 Henri Filippini, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD, op. cit.*, p. 37.

10 Texte de Raoul Cauvin, dessin de Louis Salvérius puis après la disparition de ce dernier en 1972, de Willy Lambil.

11 Patrick Gaumer, *La BD – guide totem*, Paris, Larousse, 2002, 358 p. (p. 58).

En parallèle, *Vaillant*, hebdomadaire pour la jeunesse fondé par un groupe de presse proche du Parti Communiste français¹², faisait en 1949 le pari d'un contenu plus sérieux avec les aventures de *Sam Billie Bill*, défenseur des causes justes et des Indiens: « *Publié pendant près d'un quart de siècle, ce western permet de vivre les guerres indiennes, la guerre de Sécession, la découverte de l'or noir, la ruée vers l'or et bien d'autres grands moments.* »¹³. Autre création véhiculant une vision quelque peu différente du héros western « classique », la série *Jerry Spring*, du nom d'un US marshal itinérant imaginé par Jijé¹⁴ pour le *Journal de Spirou* en 1954, tournait le dos aux clichés de l'Indien sauvage et de l'Homme blanc obligatoirement bon; cette BD, « *plus réaliste que Lucky Luke* »¹⁵, se distinguait aussi par des qualités graphiques qui fascinaient ses lecteurs, tels la représentation des chevaux ou encore le détail graphique des décors¹⁶.

Autre série réaliste, le personnage du lieutenant Blueberry (scénario de Charlier et dessin de Giraud), pour laquelle nous consacrerons par la suite de plus amples développements, apparaît en 1963, suivi un an plus tard par la première héroïne féminine avec la cowgirl *Comanche*, secondée de son fidèle Red Dust; ce western « *à la fois tendre et violent* » que l'on doit à Greg et Hermann¹⁷ s'avérait en fait très différent de tout ce qui avait été édité jusque là dans le grand champ de la BD franco-belge: « *Servis par un trait d'une âpreté rare qui tord le cou à l'esthétisme, les cadrages d'Hermann sont quant à eux d'une force visuelle incroyable, qui ajoute une violence certaine aux récits* »¹⁸.

12 En 1969, *Vaillant* changeait de nom pour celui de *Pif Magazine*, du nom d'un chien héros d'une BD alors très célèbre. Le nouveau magazine publia les aventures de Corto Maltese, qui valurent (enfin) à son auteur, Hugo Pratt, une formidable reconnaissance internationale.

13 Texte de Roger Lecureux, dessin de Lucien Nortier. Henri Filippini, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*, op. cit., p. 141.

14 Joseph Gillain dit Jijé (1914-1980). Pygmalion de plusieurs dessinateurs appelés par la suite à « briller » (les Franquin, Morris, Hubinon, Peyo, Giraud, etc.), il est aussi le créateur *Jean Valhardi*, *Tanguy et Laverdure* ou encore *Barbe Rouge*.

15 Paul Gravett (dir.), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lu dans sa vie*, Paris, Flammarion, 960 p. (p. 178).

16 « Autant que ses personnages, les vrais héros de Jijé et de Jerry Spring sont les occasions de dessiner les décors, les grands espaces à chevaucher comme le papier à dessin, l'encre noire qui coule comme une rivière, l'infini des tracés figurant les herbes, les cailloux, les poussières, les nuages, les lumières, les ombres. » Vincent Baudoux, « Jijé », in Gilles Ciment & Thierry Groensteen, *100 cases de maîtres – un art graphique, la bande dessinée*, Paris, Éditions de La Martinière, 2010, 236 p. (p. 48).

17 Henri Filippini, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*, op. cit., p. 41.

18 Paul Gravett (dir.), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lu dans sa vie*, op. cit., p. 361.



Illustration n° 4: Jerry Sping – Comanche – Buddy Longway – Jonathan Cartland
(© Dupuis – © Le Lombard – © Dargaud)

Par la suite, la publicité donnée en Europe à la montée en puissance de l'activisme politique revendicatif amérindien à la fin des années soixante, dans la lignée de la fondation de l'*American Indian Movement*, couplée à l'émergence des préoccupations de nature environnementaliste, ne furent pas sans impact sur le contenu des BD dédiées au western de ces mêmes années. Ainsi le dessinateur et scénariste suisse Derib, passionné de culture indienne, proposait en 1972 dans l'hebdomadaire *Tintin* un western « *pas comme les autres [...] une œuvre belle et humaniste* »¹⁹, à savoir une saga à tonalité écologiste avant l'heure, *Buddy Longway*, du nom d'un trappeur d'origine irlandaise fondant une famille avec Chinook, une squaw du peuple sioux²⁰.

19 Henri Filippini, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*, op. cit., p. 265.

20 « La famille doit affronter de multiples dangers : indiens belliqueux, soldats déserteurs, hors la loi, nature hostile... Au fil des épisodes, les personnages vieillissent, se perdent, se retrouvent » *Ibid.*, p. 28

Enfin, en 1974, l'année de la publication du premier tome des aventures de Mac Coy (cf. ci-dessous), Laurence Harley au texte et Michel Blanc-Dumont au dessin s'inscrivaient dans cette même filiation humaniste en créant *Jonathan Cartland*, lui aussi un trappeur vivant paisiblement auprès sa femme sioux, Ogla-la. Cherchant à venger sa femme massacrée par des outlaws, il se lançait dans une quête épique et désespérée. Le grand critique de bandes dessinées Paul Gaumer fait un parallèle avec *Jeremiah Johnson*, le superbe western signé en 1972 par Sydney Polack: « *Même profondeur psychologique, même précision quasi ethnologique, même propos humaniste... [...] une grande œuvre, hymne magnifique à la tolérance, à la liberté* »²¹.

Au final, pour les quelque trente années suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale, on ne relève donc pas moins de dix séries majeures se consacrant à l'épopée du Far West dues à l'école franco-belge de BD. Par la suite, le déclin du mythe du *Wild West* et de l'héroïsme manichéen véhiculé par les westerns hollywoodiens, supplanté par l'apparition de personnages désormais plus complexes et ambivalents chers aux réalisateurs italiens des westerns dits « spaghetti », n'interrompt pas le goût des lecteurs français pour le genre: « [...] *le héros s'émancipe et trouve au sein de l'école franco-belge un terrain de prédilection. Les années qui voient naître Blueberry, Mac Coy et Buddy Longway sont celles de la contestation et de la guerre du Viêt Nam. Dorénavant, le héros se débat dans un Far West sauvage et corrompu, peuplé d'arrivistes et de bandits en tous genres. Ses ennemis ne sont plus les bêtes sauvages, le désert ou les Indiens mais les hommes de l'Ouest eux-mêmes.* »²²

Mike Steve Donovan dit (Mike) Blueberry, le « loser magnifique »

La série *Blueberry* représente un incroyable succès de la BD franco-belge avec pas moins de 54 albums se répartissant sur la période 1963-2019, que l'on peut répartir en quatre sous-séries dont certaines d'entre-elles donnant lieu à plusieurs cycles distincts. Pour cette petite recherche, nous nous cantonnerons aux albums signés par les créateurs originels de la série, à savoir Jean-Michel Charlier et Jean Giraud, soit la période que nous qualifierons « d'historique et flamboyante » et qui représente pas moins de 28 albums²³. Apparue pour

21 Patrick Gaumer, *La BD – guide totem*, op. cit., p. 297.

22 Thierry Groensteen (dir.), « Héros de Western », exposition *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Bibliothèque François Mitterrand (octobre 2000 – janvier 2001) ; en ligne, http://expositions.bnf.fr/bd/arret/index_he.htm [consulté le 10 septembre 2019]

23 Nous laissons donc de côté les cycles *La Jeunesse de Blueberry*, soit 21 albums signés par Gi-

la première fois dans le numéro 210 du magazine *Pilote* (31 octobre 1963), cette série réaliste reproduit durant ses premiers temps les valeurs classiques du genre, véhiculées par les films hollywoodiens des années 1950 et ainsi définies par son premier dessinateur, Jean Giraud: « *Il ne faut pas oublier qu'aux États-Unis, le western recouvre un système de valeurs traditionnelles, très parentales et très conservatrices au niveau de la morale, de la transgression, du bien et du mal... Le western transmet quand même des valeurs telles que la nature, la survie du plus fort opposé aux forces de la nature ou à la loi.* »²⁴

Ainsi, dans le cycle *Fort Navajo*, qui comprend 5 albums publiés entre 1965 et 1968, le lieutenant Mike Blueberry, originaire des États du Sud mais engagé par conviction dans les troupes nordistes²⁵, joue non sans mal les diplomates au contact de tribus indiennes apaches belliqueuses. Mais par la suite, et plus que l'influence même du western italien, Jean Giraud reconnaîtra l'impact sur l'évolution de son dessin de ce qu'il nomme « *l'esprit des années 70* »²⁶. Désormais, comme le souligne Patrick Gaumer, l'humanisme du héros couplé à un rejet tenace de la hiérarchie militaire le conduisirent, par un jeu de conséquences plus que fâcheuses, à être exclu de l'armée nord-américaine, l'homme devenant alors un hors la loi traqué des deux côtés du Rio Grande²⁷ et ce, durant pas moins de 10 albums. Désormais, « [...] *Nous sommes loin des cow-boys d'opérette chers à une bande dessinée populaire et manichéenne...* »²⁸.

raud-Charlier (3 titres, 1975-1979), Wilson-Charlier (6 titres, 1985-1994) et Blanc-Dumont-Corteggiani (12 titres, 1998-2015) / *Marschall Blueberry*, 3 albums publiés entre 1991-2000 (2 signés par Vance-Giraud contre 1 par Rouge-Giraud) / et enfin, l'album *Amertume apache* dû à Yoann Sfar et Christophe Blain, publié en décembre 2019 par les éditions Dargaud.

24 Cité par Daniel Pizzoli, *Il était une fois Blueberry*, Paris, Dargaud, 1995, 97 p. (p. 87).

25 Ce pan de la vie présumée du personnage n'est dévoilé au lecteur que 12 ans après début de ses aventures, dans l'album *Ballade pour un cercueil* (1974), donnant lieu dès l'année suivante au premier album de la série parallèle, *La Jeunesse de Blueberry* (cf. ci-dessus).

26 « Une certaine mode vestimentaire, une philosophie, qui étaient liées à l'arrivée de la jeunesse sur le devant de la scène. Une certaine jeunesse, un peu plus cynique, un peu plus « m'as-tu-vu » qu'auparavant. C'est quelque chose qui a influencé la vision western. C'est une question de nouveau public, pas seulement parce que c'est italien ». *Ibid.*

27 Dans *Chihuabua Pearl* (1973), son refus de livrer un fuyard à une patrouille mexicaine ayant illégalement traversé la frontière l'entraîne dans une spirale infernale (dégradé, bagnard, fuyard, hors la loi, accusé d'avoir voulu assassiner le président Ulysse Grant, etc.) dont il aura le plus grand mal à sortir...

28 Patrick Gaumer, *La BD – guide totem*, op. cit., p. 260.

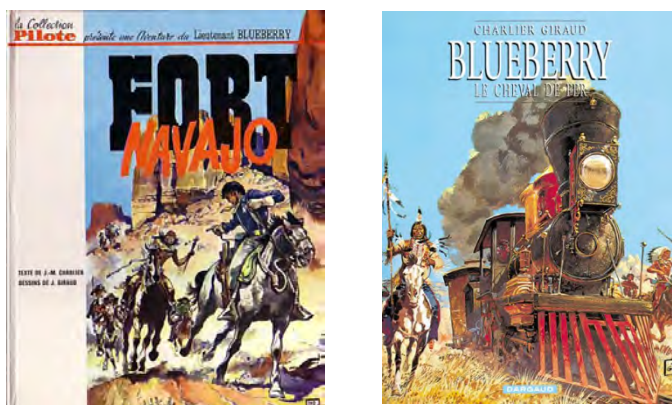


Illustration n° 5: Fort Navajo (1965) – Le cheval de fer (1970) (© Dargaud)

Cette évolution de « l'esprit de la série », nous la retrouvons aussi bien dans le dessin que dans le contenu des scénarios signés – pour les cycles étudiés – par Jean-Michel Charlier. Scénariste belge²⁹, il reste dans l'histoire de la BD, au moins européenne sinon mondiale, pour les deux faits suivants: d'une part et à coup sûr, il constitue l'un des plus prolifiques scénaristes de la fameuse école franco-belge. Après des études de droit l'ayant conduit à soutenir une thèse doctorale, Charlier est embauché aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale par la société World Press qui fournit du contenu aux éditions Dupuy, l'éditeur du fameux hebdomadaire *Spirou*, déjà évoqué. Passionné d'histoire et d'aviation, il signe le script de différentes histoires courtes puis co-crée *Buck Danny* (en 1947) avec Victor Hubinon, début d'une impressionnante carrière de scénariste. Bayon évoque à son propos « [...] la production titanesque de cet Homère liégeois [aux multiples séries BD], romans Bibliothèque verte, « Dossiers noirs » et enquêtes, scénarios, émissions et feuilletons – en tout, 500 livres au moins liés à la BD »³⁰ !

29 Jean-Michel Charlier, né à Liège le 30 octobre 1924 et décédé à Paris le 10 juillet 1989.

30 « [...] Barbe-Rouge, Buck Danny, Blueberry, Tanguy et Laverdure, Marc Dacier, Jean Valhardi, Guy Lebleu, Kim Devil, Jacques Le Gall, Tiger Joe, Ron Clarke, Ned Tiger, Brice Bolt, Clairette, Jim Flokers, Rosine, Belloy, André Lefort, Simba Lee, Joë La Tornade, Thierry le chevalier, Max Larcher, Marc Laurent... et tant d'autres séries (la Patrouille des Castors, le Privé, Los Gringos, Mississippi River...), sans compter les annexes Tarawa, Mermoz, Surcouf, Dan Cooper, Jean Bart, Tempête à l'ouest, les Belles Histoires de l'oncle Paul par poignées [...] ». Bayon, « Charlier, l'alpha et l'oméga », *Libération*, 27 décembre 2013.



Illustration n° 6: Barbe Rouge – Buck Danny – Tanguy et Laverdure
(© Dargaud – © Dupuis)

D'autre part, en compagnie d'Albert Uderzo et René Goscinny, il démissionne en 1956 des éditions Dupuis suite à des divergences graves (tous trois souhaitaient créer un syndicat d'auteurs), fondant en leur compagnie avec l'aide de Radio Luxembourg, l'hebdomadaire *Pilote* (octobre 1959), « le grand magazine des jeunes », associant aux bandes dessinées « des pages d'actualités plus sérieuses »³¹. En donnant leur chance à de jeunes dessinateurs, notamment français, comme Gotlib, Giraud-Meobius, Cabu, Bilal, Lauzier, Druillet, Mandryka, etc., *Pilote* est à l'origine d'une

31 Jacques Pessis, *Génération Pilote*, Paris, Chronique éditions, 2015, 160 p. (p. 3). Cinq mois après sa création, *Pilote* était racheté par les éditions Dargaud, qui en assura le développement économique, porté par le succès foudroyant d'*Astérix* mais aussi des autres séries notamment scénarisées par Charlier. L'album *Astérix le Gaulois* (1961), premier de la série culte, fut à sa sortie édité à 6 000 exemplaires, contre... 600 000 pour le huitième opus, *Astérix chez les Bretons* (1968) ! Chiffres cités par Pierre Assouline, *Hergé*, Paris, Folio, 1998, 824 p. (p. 590).

« nouvelle vague illustrée » qui exprima ensuite sa pleine mesure dans des revues de BD destinées désormais à un public plus âgé, telles *l'Echo des savanes* (mai 1972), *Métal hurlant* (janvier 1975), *Fluide glacial* (avril 1975), *À suivre* (février 1978) ou encore la revue catalane *El Vibora* (décembre 1979)³². Enfin, il faut noter que pas moins de 21 de ses auteurs réguliers furent par la suite lauréats du *Grand Prix de la ville d'Angoulême*, le « Goncourt de la BD »³³ ! Aussi, comme le souligne Jean-Marie Rosier, avec la création de *Pilote*, « *Le centre de gravité de la bande dessinée s'est déplacé vers la France (création de *Pilote* en 1959), puis vers l'Italie et une génération de nouveaux dessinateurs redécouvre les comics américains (retour du noir et blanc).* »³⁴

L'imagination débordante de Charlier était brillamment accompagnée au dessin par Jean Giraud (dit *Gir* puis *Moebius*)³⁵. Né au sein d'une famille modeste de parents par la suite divorcés, il suit des études sans y briller particulièrement, avec l'obtention d'un certificat d'études³⁶. Ses premières expériences graphiques, il raconte les devoir aux gravures publiées dans de vieux numéros de la célèbre revue géographique *Le Tour du Monde*, éditée par Hachette de 1860 à 1914: « *C'était chez mes grands-parents, et je les regardais quand j'étais malade, quand j'avais de la fièvre, couché dans une chambre un peu glacée... Cela prenait alors une dimension colossale, cosmique !* »³⁷



Illustration n° 7: revue *Le Tour du Monde*, 1868

32 Après la démission de son directeur René Goscinny en 1974, *Pilote* connut plusieurs « formules » successives avant de disparaître définitivement à la fin de l'année 1989, au lendemain de son trentième anniversaire.

33 Dont Jijé, Hugo Pratt, Marcel Gotlib, Claire Bretécher, Giraud/Moebius, Fred, Enki Bilal, etc.

34 Jean-Michel Rosier, « La bande dessinée francophone de Belgique : bilan et perspectives pédagogiques », *Québec français*, 1988, n°70, pp. 78-82 (p. 79).

35 Jean Giraud, né le 8 mai 1938 à Nogent-sur-Marne, décédé le 10 mars 2012 à Montrouge.

36 « Je n'étais pas vraiment turbulent, j'étais insolent. Je pratiquais une sorte de provocation suicidaire qui ne m'a pas complètement quitté. » Numa Sadoul, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud*, Paris, Casterman, 264 p. (p. 17)

37 *Ibid.*, p. 15

Jean Giraud se passionne très tôt pour la science fiction, découverte à l'âge de 13 ans grâce à son père qui lui donne les premiers numéros d'une revue intitulée *Fiction*³⁸. Dès son adolescence, il s'adonne au dessin en recopiant, dicit, « [...] beaucoup de BD. Et je me distinguais de mes petits copains par une érudition graphique précoce »³⁹. Après deux ans « à buller » à la fin de l'école communale, il réussit le concours de l'École des Arts appliqués où il passe deux ans⁴⁰ avant de débiter dans la foulée la BD comme professionnel, vendant tout jeune des premiers scénarios à Mariejac; puis entre sa sortie de l'école et son départ pour le service national, il réalise des travaux pour plusieurs magazines édités par Fleurus telle une couverture dans un style graphique rappelant Jijé (numéro du 17 novembre 1957) pour *Ames Vaillantes*, différentes illustrations pour le magazine *Fripounet* et *Marizette*, ou encore *Un géant chez les Hurons* (1957) et *Le Roi des bisons* (1958), « [...] deux westerns qui correspondent à son goût pour l'Ouest américain (plus tard confirmé et affirmé dans *Blueberry*) »⁴¹ pour l'hebdomadaire *Cœurs vaillants*⁴².



Illustration n° 8: divers travaux de jeunesse de Jean Giraud

En parallèle, à l'âge de 17 ans (en 1955), il découvre le continent nord-américain en suivant sa mère au Mexique: il y passe alors 8 mois inoubliables selon

38 Plus vieille revue de science fiction française créée en octobre 1953, elle disparaîtra définitivement (à ce jour) en avril 2015 après une première longue période d'interruption entre 1990 et 2005.

39 Numa Sadoul, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud*, op. cit., p. 17.

40 « On avait d'excellents profs, des types savoureux, connaissant les règles de la vieille école. Avec eux on apprenait à dessiner. Je regrette vraiment de n'en avoir profité que deux ans. » *Ibid.*, p. 20.

41 Raymond Perrin, « 1957 Jean Giraud et Guy Hempay (Jean-Marie Pelaprat) dans l'hebdomadaire *Cœurs Vaillants* », blog *Eclectisme* ; en ligne, <http://raymondperrin.blogspot.com/2017/11/1957-jean-giraud-et-guy-hempay-jean.html> [consulté le 21 février 2020]

42 Magazine hebdomadaire catholique, publié de 1929 à 1981 par Bayard Presse sous différents noms (*J2 Jeunes* entre 1963 et 1970 puis *Formule 1*).

son témoignage (passionné par le pays, il y reviendra à plusieurs reprises), avec entre autres la découverte du chamanisme, du bi-bop, de la marijuana et des champignons hallucinogènes. Toutefois, pour la création, il avoua préférer indéniablement à ces derniers la marijuana... Ainsi, à la question de son biographe Numa Sadoul – « *Est-ce qu'il t'est arrivé de créer sous l'effet de l'herbe ? [marijuana]* » –, Jean Giraud répondit: « *Bien entendu. Les grands principes du genre de création que tu appelles « dessin automatique », c'est grâce à l'herbe que je les ai découverts. On peut dire que toute la nouvelle génération des dessinateurs, surtout ceux qui viennent de l'underground, c'est ça et uniquement ça.* »⁴³

Après un service national réalisé en Algérie, Jean Giraud intègre la grande maison d'édition Hachette pour laquelle il réalise des illustrations pour une encyclopédie sur l'histoire des civilisations; il y reste très peu de temps, rapidement recruté par Jijé⁴⁴ pour qui il réalise, dans un premier temps, la mise en encre d'une aventure de Jerry Spring, *La route de Coronado* (1961)⁴⁵.



Illustration n° 9: *La route de Coronado*
(Philip, Jijé, Giraud) (© Dupuis)

43 La marijuana, oui, mais pas le haschich : « Je n'aime pas ça. Du moins, ce n'est pas ma mythologie, je ne suis pas attiré par l'Afrique. Ce qui me plait, c'est l'herbe, le côté américain : le Mexique, encore une fois ! Mexique, Marie-Jeanne : la douceur, la mère (Marie), le désert... ». » Numa Sadoul, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud*, op. cit., p. 38.

44 « Jijé possède le sens des grands espaces et joue à merveille de la profondeur de champ. En grand professionnel, il maîtrise le mouvement, le montage et la composition dynamique. Le jeune Jean Giraud ne pouvait rêver meilleur maître. » Daniel Pizzoli, *Il était une fois Blueberry*, op. cit., p. 10.

45 Jijé secondera par la suite Giraud pour *le Cavalier Perdu*.

Et rapidement, l'élève dépasse le maître, ce qui Jijé reconnaissait volontiers: « [Giraud] a très peu dessiné d'après nature, contrairement à mes théories. C'est un don de mimétisme plus que d'observation. La perfection de son dessin et de sa composition tient de la magie. »⁴⁶

Le succès de son association avec Jean-Michel Charlier pour la série *Blueberry* lui vaut rapidement une aura nationale puis internationale lorsqu'il se lance à partir de 1971, sous le pseudonyme de Moebius, dans la dessin de BD relevant cette fois-ci du champ de la science fiction⁴⁷, participant en compagnie Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet et Bernard Farkas, à la création (déjà citée) du magazine *Métal Hurlant* dédié à cette dernière. Cette reconnaissance lui permet de collaborer en parallèle avec le monde cinématographique, travaillant sur les décors et costumes du premier projet d'adaptation par Alejandro Jodorowsky du roman de Frank Herbert *Dune*⁴⁸, sur les costumes du premier opus de la série *Alien* (*Le Huitième passager*, Ridley Scott, 1979), ou encore sur le story-board de *Tron*, film culte de science fiction réalisé par Steven Lisberger en 1982. Cette implication lui vaut aux USA d'une part de signer avec Stan Lee une aventure du fameux super-héros de l'univers Warner, le *Surfeur d'argent*⁴⁹, et d'autre part, de faire éditer par Marvel-Epic, sous la signature de Moebius, 10 tomes de *Blueberry* en petite série⁵⁰.

À propos de cette dernière édition d'une BD qualifiée par Jean Giraud lui-même de « classique », il soulignait « [que] d'une certaine façon, *Blueberry* [était alors] un dinosaure pour les lecteurs américains »⁵¹. Dinosaur ou pas, *Blueberry* devint en quelques années « la » bande-dessinée européenne réaliste de référence pour tout auteur se consacrant au genre western, comme le reconnaissait volontiers le très talentueux dessinateur de *Mac Coy*, Antonio Hernández Palacios: « *Los considero [Comanche et Blueberry] los mejores del género western, sobre todo a Blueberry.* »⁵²

46 Numa Sadoul, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud*, op. cit., p. 23

47 On peut citer comme représentatif de ce travail *L'Incal* (scénario du franco-chilien Alejandro Jodorowsky, 6 volumes publiés entre 1981 et 1989 par Les Humanoïdes associés) ou encore *Le Monde d'Edena* (5 volumes, 1983-2001, Les Humanoïdes associés pour le tome 1, puis Casterman).

48 Porté entre 1973 et 1977 par Alejandro Jodorowsky, ce projet n'aboutira pas, faute de moyens financiers.

49 20 000 exemplaires par tome commercialisé : « Ce n'était vraiment pas génial. J'ai fait ce que j'ai pu [...] un fascicule à l'américaine sur un papier merdique », vendu quand-même à 200 000 exemplaires au prix d'un dollar le fascicule. Numa Sadoul, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud*, op. cit., p. 66.

50 Et au prix de 10 dollars le volume (en 1989, *Chihuahua Pearl*, *Balland for a Coffin*, *Angel Face* – en 1990, *The Ghost Tribu*, *The End of the Trail* – *The Iron Horse*, *Steel Fingers*, *General Golden Name* et enfin, *The Lost Dutchman's Mine* pour l'année 1991).

51 *Ibid.*, p. 63.

52 Entretien pour la revue *Blue Jeans*, n°2-3, 1977.

Les aventures d’Alexis Mac Coy, du classicisme au fantastique

Cette série, débutée en 1974 dans le mensuel *Lucky Luke*, s’est imposée elle aussi rapidement comme un « classique » de la BD western par sa qualité graphique remarquable, avec 21 albums traduits en 8 langues et publiés dans 14 pays entre 1974 et 1999. Préalablement, il nous faut souligner combien s’avèrent nombreux les points de ressemblance entre *Mac Coy* et *Blueberry*. D’une part, dans les deux cas, le héros, originaire des États confédérés, passe au service des troupes nordistes. D’autre part, leurs dessinateurs empruntent pour le faciès de leur héros les traits d’un acteur alors célèbre, à savoir Jean-Paul Belmondo pour le *Blueberry* des premiers temps de la série⁵³, contre Robert Redford époque *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, le célèbre western épique de Sydney Pollack (1972), en ce qui concerne *Mac Coy*. Enfin, ce dernier, à l’exemple de *Blueberry*, parcourt le grand Ouest nord-américain et le Mexique secondé par deux amis, Maxi et Charley⁵⁴, contre Jimmy Mac Clure et Red Necke pour *Blueberry*⁵⁵.



Illustration n° 10: *Blueberry* vs Jean-Paul Belmondo / *Mac Coy* vs Robert Redford

53 « Pour dessiner le héros, j’ai pris comme modèle Jean-Paul Belmondo : à l’époque, il était une espèce de symbole pour les gars de mon âge ». Jean Giraud, cité par Numa Sadoul, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud, op. cit.*, p. 159.

54 Tous deux anciens soldats sudistes, ils suivent l’exemple de *Mac Coy* en s’engageant dans la cavalerie US.

55 Jimmy Mac Clure, chercheur d’or poursuivi par la poisse et très porté sur la divine boisson, apparaît pour la première fois dans l’album *Le cavalier perdu* (1968), quelques temps avant Red Necke, éclaireur de la cavalerie US, dans *Le Cheval de Fer* (1970).

Toutefois, les scénarios de *Mac Coy* se différencient toutefois fortement de ceux de *Blueberry* par la touche « fantastique » de certains albums⁵⁶, une certaine dose d'humour noir voire de fatalisme qui voit au fil des albums disparaître violemment des personnages clés de la série⁵⁷, le tout combiné avec une violence extrême marquant la plupart des épisodes. Certes, le cycle « blueberriesque » *Balade pour un cercueil* est lui aussi riche en tueries, notamment de soldats mexicains (nous y reviendrons plus loin). Toutefois, jamais Charlier puis, à la mort de ce dernier, Giraud, ne s'étendront, par exemple, sur la pratique du scalp ou encore sur la grande diversité des tortures mises en œuvre par les Indiens, tel cet extrait : « *La tête engluée de jus de mescal, le commandant Heydrich, enterré jusqu'au cou dans la fourmilière, savait que son agonie serait longue et épouvantable* »⁵⁸. Aussi, la différence de contenu entre les deux séries est-elle aussi forte qu'entre *Rio Grande* de John Ford et *La Horde Sauvage* de Sam Peckinpah !

Leur auteur, Jean-Pierre Gournelen, né à Paris en 1934, présente un parcours quelque peu particulier, s'engageant à 19 ans dans les troupes parachutistes françaises. Après avoir connu les derniers temps du conflit indochinois puis les opérations dites de maintien de l'ordre en l'Algérie, il retrouve la capitale en 1959, gagnant alors sa vie en publiant des romans policiers et des nouvelles, ainsi qu'en réalisant des illustrations comme coloriste pour divers petits éditeurs. Par la suite, en 1973, il est recruté comme scénariste par Claude Moliterni, directeur littéraire chez Dargaud ; pour cet important éditeur de BD, il est associé à différents dessinateurs, tels Guido Buzelli (*Nevada Hill*), Pierre-Léon Dupuis (*Les grands capitaines, t. 8 – Mac Arthur*), Lionel Bret (*Krane le guerrier*), Pierre Le Guen, (*Capitaine Enfer*) – etc. –, et bien sûr Antonio Hernández Palacios, avec qui il débute en 1974 une fructueuse collaboration dédiée aux aventures d'Alexis Mac Coy.

À cette époque, Palacios est un dessinateur très expérimenté mais pas encore reconnu à sa juste valeur hors d'Espagne. Né à Madrid en juin 1921, il suit des enseignements au sein de l'École des Beaux Arts de San Fernando. Après la guerre civile, il est engagé par des gérants de salles de cinéma pour peindre des affiches grand format annonçant les films projetés, une expérience par ailleurs très

56 À savoir *La Malle aux sortilèges* et *Le Fantôme de l'Espagnol*, « [...] épisodes dans lesquels j'avais [Gournelen] introduit du fantastique, ce qui n'est pas très commun dans le western. » Bdzoom, « Interview Jean-Pierre Gournelen etc. », *op. cit.*

57 Tel Charley, tué par un Apache dans *Lointaine patrouille*, ou encore Mac Coy, laissé agonisant à la fin de ce même album. Les auteurs pensaient-ils arrêter la série sur ce dernier opus ? En fait, il y aura bien une autre ultime aventure, *Sur la piste de Miss Kate*, pour laquelle la qualité du dessin de Palacios a considérablement décliné.

58 *Mac Coy – Terreur apache*.

formatrice: « *Esto me quito el miedo al espacio, al tener que llenar cientos de metros cuadrados con figuras y colores.* »⁵⁹ Puis, durant près de 30 ans, il travaille, jusqu'à la nausée selon ses propres termes, dans le milieu de l'illustration publicitaire où il se distingue. Toutefois, sa « libération » intervient lorsque, déjà âgé, il découvre le grand domaine de la bande dessinée⁶⁰.

Après une première collaboration en 1961 avec l'Editorial Rollán pour une série intitulée *Doc Savage*, la reconnaissance intervient dix ans plus tard avec *Manos Kelly*, une série western « singulière »⁶¹, et *El Cid*, une BD médiévale, deux aventures publiées en 1971 par la revue espagnole *Trinca*, qui popularisent le style graphique de Palacios.

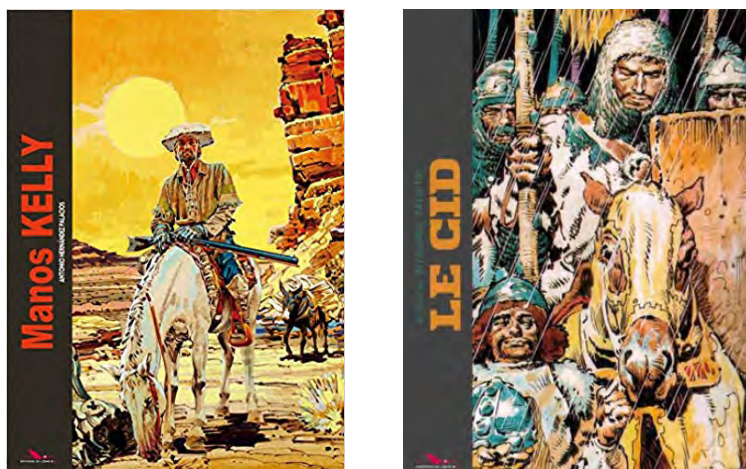


Illustration n°11: *Manos Kelly* – *El Cid* (© Éditions du Long Bec)

Son dessin se caractérise en effet d'une part, par la grande qualité graphique d'un trait « vigoureux », « [soutenu] *par des tons colorés très marqués bâttissant des atmosphères uniques: chaleur oppressante, tension de la pénombre, violence d'une charge, etc.* »⁶² Et d'autre part, par une recherche poussée des détails (costumes, armement, hauts lieux, animaux, paysages, etc.) – « *con la mayor intensidad po-*

⁵⁹ Entretien pour la revue *Blue Jeans*, *op. cit.*

⁶⁰ « Mi liberación llego sólo cuando descubrí – ya en la madurez – el maravilloso mundo de la literatura en imágenes : la historieta, el comic, la tira dibujada ». *Ibid.*

⁶¹ *Manos Kelly* conte les aventures d'un jeune aventurier du même nom, de père américain et de mère mexicaine, dans le Grand Ouest nord-américain des années 1840-1850. Les cinq histoires de la série, publiées entre 1970 et 1985, traitent de sujets jusque là peu abordés dans les séries westerns, comme la ruée de l'or de 1848 ou encore la présence espagnole dans ces mêmes grands espaces.

⁶² Charles-Louis Detournay, « La légende Mac Coy », en ligne, <https://www.actuabd.com/Les-integrales-de-l-ete-2e-partie-Dargaud-multiplie-les-approches-spatiales> [consulté le 15 octobre 2019]

sible » – reposant sur une très importante documentation collectée par l’auteur⁶³. Ainsi, par exemple, tous les albums de la série *Mac Coy* débutent par une première vignette grand format combinant des éléments paysagers avec différents autres thèmes attributs du genre western, tels des portraits d’Indiens, des armes, des animaux, etc.

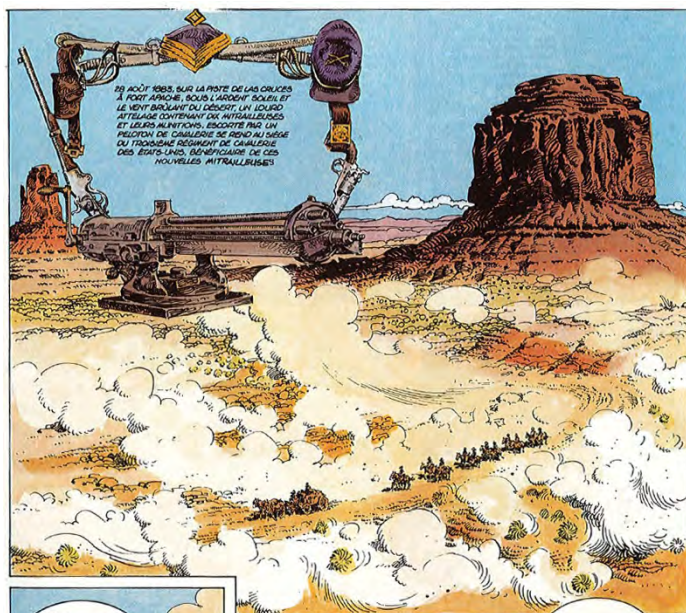


Illustration n° 12: Fiesta à Durango, page 1, vignette 1 (© Dargaud)

De fait, le lecteur se retrouve tout de suite immergé dans l’ambiance de l’album. Enfin, avec *Manos Kelly* comme plus tard *Mac Coy*, Palacios souhaitait participer à une certaine démythification de la conquête américaine telle que véhiculée par les westerns hollywoodiens, en présentant la participation des autres nations ayant participé à cet épisode⁶⁴, tels les Espagnols puis les Mexicains, ou encore les Français, avec l’épisode pathétique de l’expédition du Mexique (1862-1867), exposé dans plusieurs volumes de *Mac Coy*.

Les éditions Dargaud lui proposaient donc en 1974 de s’associer avec Jean-Pierre Gourmelen, le premier tome, *La légende d’Alexis Mac Coy*, étant publié la

63 « Traté de leer cuanto pué encontrar sobre el Oeste. Hay un gran numero de artistas de la época que nos han dejado documentos, de los cuales el cine ha aprovechado solo una mínima parte, prefiriendo intentarse lo demás. » Entretien pour la revue *Blue Jeans*, op. cit.

64 « Quería desmitificar la historia del Oeste tal como la contaban la contribución prestada a la misma por todas las naciones ». *Ibid.*

même année. Malgré une collaboration pas des plus simples à mettre en œuvre⁶⁵, l'entente entre les deux auteurs fut dès le départ parfaite selon leurs propres témoignages, avec un scénariste en grande admiration pour son dessinateur: « *Sa documentation [à Palacios], surtout sur l'histoire des États-Unis de la période « western », était d'une richesse complètement dingue [...] on pouvait tout lui demander: si je souhaitais qu'il dessine la charge de Reichshoffen en trois-quarts arrière et en contre-plongée il s'exécutait ! C'était vraiment un dessinateur exceptionnel.* »⁶⁶

La disparition en mars 1999 du dessinateur, à l'âge de 80 ans, entraîna l'interruption jusqu'à ce jour de la série et ce, malgré un projet de relance porté en vain par son scénariste⁶⁷.

Les grands espaces de l'Ouest Sauvage représentés dans les deux séries

En 1977, dans un passionnant article consacré au paysage du western, le géographe Michel Foucher compare la carte des affrontements entre colons et Indiens (la *gun belt*) durant ce que l'auteur appelle « le cycle western 1830-1890 », avec celle des sites choisis par l'industrie cinématographique US pour le tournage de ses films⁶⁸. Et il établit le constat suivant: les affrontements les plus majeurs se sont concentrés dans les espaces présentant d'importants enjeux économiques, à savoir les vallées californiennes pour leurs ressources aurifères, la région des grandes plaines situées à l'est des Rocheuses correspondant notamment au « corridor » du chemin de fer transcontinental Mississippi-Pacifique, les États du Kansas, Oklahoma et Texas pour leurs vastes étendues favorables à l'élevage extensif. Or, Michel Foucher met en évidence ce qu'il nomme une *contradiction géographique*, soit le fait que la plus grande part des pellicules a été tournée dans un *angle mort* correspondant au Nevada, au nord de l'Arizona et au sud de l'Utah. Et ce constat spatial, nous le retrouvons en grande partie lorsque nous analysons les espaces du Grand Ouest représentés dans les deux séries étudiées, synthétisés dans le tableau ci-dessous:

65 « Ne sachant pas un mot d'espagnol, j'ai dû écrire mes textes en français, puis Claude Moliterni se chargeait de les faire traduire et de les faire parvenir à Madrid. » Bdzoom, « Interview Jean-Pierre Gourmelen réalisé à l'occasion du Festival d'Angoulême fin janvier 2001 », *op. cit.*

66 *Ibid.*

67 « Vers la fin, Antonio était un peu malade et son dessin devenait plus hésitant du fait de ses problèmes de vision, il ne voyait plus clair. D'ailleurs, j'en profite pour évoquer cette dernière période, la bande dessinée l'intéressait moins et il avait choisi de reprendre le pinceau. [...] Il avait acquis une nouvelle notoriété au point de devenir très médiatique lorsqu'il est mort brutalement [...] il est mort à sa table de travail, en douceur, sa femme croyait même qu'il s'était assoupi... » *Ibid.*

68 Michel Foucher, « Du désert, paysage du western », *Hérodote*, n° 7, 1977, pp. 130-147.

	Arizona	Grandes Plaines & Rocheuses	Mexique
Blueberry	<i>Fort Navajo</i>	<i>Le Cheval de Fer</i> (Wyoming)	<i>Le Cavalier Perdu</i>
	<i>Aigle Solitaire</i>	<i>L'Homme au poing d'acier</i> (Dakota du sud)	<i>La piste des Navajos</i>
	<i>Tonnerre de l'Ouest</i>	<i>La piste des Sioux</i> (Black Hills)	<i>Chihuahua Pearl</i>
	<i>L'homme à l'étoile d'Argent</i>	<i>Général Tête Jaune</i> (Black Hills)	<i>l'Homme qui valait 500 000 dollars</i>
	<i>La mine de l'Allemand perdu</i>	<i>Le Hors la loi</i> (Durango)	<i>Ballade pour un cercueil</i>
	<i>Le Spectre aux balles d'or</i>	<i>Le bout de la piste</i> (Francesville)	<i>La dernière carte</i> (Chihuahua)
	<i>Le Hors la loi</i> (Fort Bowie)		
	<i>Nez Cassé</i> (Fort Bowie)		
	<i>La longue Marche</i> (Tucson)		
	<i>La tribu fantôme</i> (Pima – Tucson)		
	<i>Arizona Love</i> (Yuma)		
	<i>Mister Blueberry</i>		
	<i>Ombre sur Tomstone</i>		
	<i>Geronimo l'Apache</i>		
	<i>OK Corral</i>		
	<i>Dust</i>		
	<i>Tombstone</i>		
Mac Coy	<i>Wanted Mac Coy</i> (Fort Apache)	<i>La mort blanche</i> (Nevada)	<i>Un nommé Mac Coy</i> (Durango)
	<i>Le canyon du diable</i> (Fort Apache)	<i>Trafiquants de scalps</i> (Nevada)	<i>Pièges pour Mac Coy</i> (Sonora)
	<i>Le désert des fous</i> (Fort Apache)	<i>Little-Big-Horn</i> (Wyoming)	<i>Le triomphe de Mac Coy</i> (Sonora)
	<i>Le fantôme de l'Espagnol</i>	<i>Mescaleros station</i> (Utah)	<i>Fiesta à Durango</i>
	<i>Terreur Apache</i>	<i>La malle aux sortilèges</i> (Colorado)	<i>Camerone</i> (Vera Cruz – Camarone)
	<i>Sur la piste de Miss Kate</i>	<i>Lointaine patrouille</i> (Colorado ?)	<i>La lettre de Hualco</i> (Sonora)

Illustration n° 13: *tableau des espaces parcourus*⁶⁹

69 Précisons que par souci de « lisibilité », nous avons simplifié les locations. Ainsi, un album tel que *La Légende d'Alexis Mac Coy*, qui traite de la guerre de Sécession, est absent du rendu ci-dessus. De même figure le lieu « majeur » dans lequel se déroule l'aventure. Par exemple, pour *Le Hors la Loi* est mentionnée la ville nord-américaine de Durango (Colorado); or, nous retrouvons au début de l'album Mike Blueberry emprisonné dans le bagne militaire de Francesville (Alabama), dont il s'échappe pour rejoindre Durango, puis au final de cette aventure, la ville de Santa Fe (l'actuelle capitale de l'État du Nouveau-Mexique).

guerres apaches, par ailleurs abondamment traitées par les westerns hollywoodiens⁷². Par la suite, Giraud, désormais seul aux commandes de la série suite au décès de Charlier, fait quitter l'armée à Mike Blueberry pour une carrière de joueur de poker professionnel, hantant des saloons... de l'Arizona (le cycle *Mister Blueberry*).

Ce tropisme arizonien, nous le retrouvons de même dans *Mac Coy*, le héros et ses acolytes, de retour d'aventures éprouvantes au Mexique, incorporant contraints et forcés un régiment de cavalerie caserné à Fort Apache, sud Arizona⁷³...

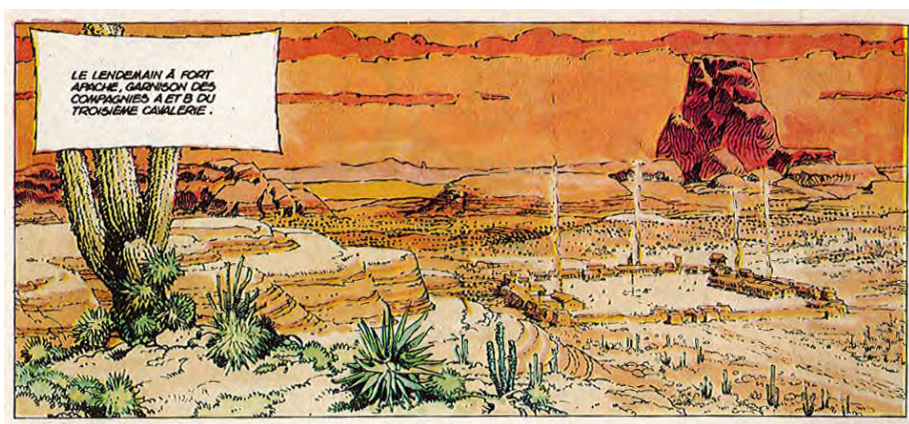


Illustration n°15: *Fort Apache* (Mac Coy – Trafiquants de scalps) (© Dargaud)

D'autre part, le fait que les deux héros vieillissent au fil des albums permet aux scénaristes de les faire participer aux combats des Grandes Plaines contre les Sioux et les Cheyennes, situés bien plus au nord (Dakota du Sud, Dakota du Nord, Wyoming, Montana). Ainsi, dans le cycle *Le chemin de fer*, Charlier propose un scénario enchaînant des événements dans les faits espacés de plusieurs années: la résistance des Indiens à la liaison ferroviaire Mississippi-Pacifique (1864), le massacre de la rivière Washita (1868) par le 7^e de cavalerie du lieutenant-colonel George Armstrong Custer (*Blueberry*, album *Général « Tête Jaune »*), et la ruée

72 Et notamment, une nouvelle fois, par John Ford: *Le Massacre de Fort Apache*, *La Charge héroïque*, *Rio Grande*, etc.

73 En fait, dans l'album *Wanted Mac Coy*, après avoir fait passer de vie à trépas quelques crapules locales, Mac Coy, Charley et Maxi sont sauvés d'un lynchage expéditif par le colonel Hood (une « vieille connaissance » de la guerre de Sécession), ce dernier les recrutant comme éclaireurs dans son régiment de cavalerie, une situation initialement temporaire - pour trois ans - mais qui dans les faits durera de 1867 (*Wanted Mac Coy*) à 1899, dernière date mentionnée dans une aventure, à savoir l'album *Les collines de la peur*.

vers l'or dans les Black Hills (chaîne de montagnes située à l'extrémité orientale de l'État du Wyoming, 1870).



Illustration n°16: représentation des Black Hills (Général « Tête Jaune ») (© Dargaud)

Quant à Gourmelen, il s'avère bien moins fantaisiste avec les faits historiques, *Mac Coy* témoignant par exemple des derniers temps – fidèlement reconstitués – de Custer dans l'album *Little-Big-Horn*, du nom du fameux désastre connu pour les troupes américaines (25 juin 1876).

Enfin, les deux séries mènent leurs protagonistes au Mexique, pour un 1/5 du corpus *Blueberry* étudié contre 1/3 pour *Mac Coy*. Toutefois, il nous faut insister sur le fait que les deux scénaristes n'ont pas traité de la même façon ce pays. Comme le signale Daniel Pizzoli, « [...] *le Mexicain est l'archétype du traître aussi bien au cinéma que dans Blueberry* »⁷⁴... Vendeurs d'alcool et d'armes aux Indiens (*Tonnerre à l'Ouest*), gouverneurs cruels, prévaricateurs et sans honneur (Lopez et Vigo dans le cycle *Chihuahua Pearl*), peone « assassin fourbe » dans *Ballade pour un cercueil*, *Blueberry* n'a que du mépris pour eux. Il ne manque d'ailleurs pas d'en massacrer allègrement, certains passages rappelant « [...] *par leur férocité « La Horde Sauvage », le célèbre film de Sam Peckinapah (1969)* »⁷⁵.

À l'opposé, Gourmelen décrit avec bien plus d'empathie le peuple mexicain, notamment l'épisode de la résistance juariste contre le corps expéditionnaire fran-

⁷⁴ Daniel Pizzoli, *Il était une fois Blueberry*, op. cit., p. 57.

⁷⁵ *Ibid.*

çais envoyé soutenir le camp conservateur puis l'éphémère empereur Maximilien I^{er} (l'expédition du Mexique, 1861-1867)⁷⁶. De même, Mac Coy ne se contente pas, comme Blueberry, de parcourir le seul État mexicain de Chihuahua mais aussi ceux de Durango, de Sonora ainsi que celui bien plus lointain de Veracruz à l'occasion d'un album « flamboyant » contenant avec une grande précision (tant historique que graphique) l'épisode mythique, pour les armes françaises, de la bataille de Camerone.

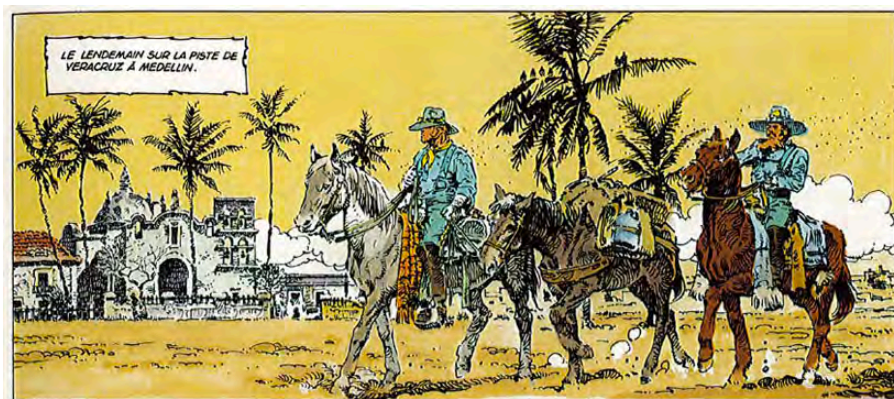


Illustration n° 17: Camerone (© Dargaud)

Le 30 avril 1863, ce lieu (à savoir une hacienda) vit une troupe de 62 légionnaires résister durant près de 11 heures, et ce dans des conditions dantesques – avec peu de munitions, dans la fumée, sans eau et sous un soleil de plomb – à une troupe de près de 2000 fantassins et cavaliers mexicains (850 selon les sources mexicaines). Les trois derniers combattants valides, munitions épuisées, n'acceptèrent de se rendre qu'après avoir obtenu qu'ils puissent garder leur équipement et que leurs compagnons blessés fussent soignés. Au commandant des troupes mexicaines auquel sont présentés les rescapés, les historiens tant français que mexicains donnent ces mots: « *Pero estos no son hombres, son demonios !* »⁷⁷.

⁷⁶ Albums *Un nommé Mac Coy*, *Pièges pour Mac Coy* et *Le triomphe de Mac Coy*.

⁷⁷ Et depuis 1906, « faire Camerone », devenu synonyme de combat désespéré et de sacrifice ultime, est célébré chaque année le 30 avril par la Légion étrangère. Et hélas, nombreux sont ceux qui firent par la suite Camerone (ou Bazeilles pour les troupes de Marine), des combats de la Guerre du Rif à ceux d'Indochine.



Illustration n° 18: désert de la Sonora (Pièges pour Mac Coy) (© Dargaud)

Le traitement des paysages emblématiques du western dans les deux séries

Michel Foucher explique en quoi le grand succès international que connurent les films de John Ford⁷⁸ finit dans les faits par imposer un grand type de paysage associé au western, à savoir un désert caillouteux et rocheux, et plus particulièrement, le site de Monument Valley « [...] situé à la frontière de l'Utah et de l'Arizona, accessible depuis la cité du cinéma installée par la Columbia à Kanab, en Utah »⁷⁹. Par ailleurs proche de plusieurs réserves indiennes situées dans le nord de l'Arizona (réserves Paiute, Hopi et Navajo), les réalisateurs pouvaient y recruter aisément des figurants.

En parallèle s'installait de même un second type de paysage « classique », qualifié de plus mineur par l'auteur, à savoir les *salt flats*, les vastes étendues salées et autres déserts de dunes associés. En 1967, le grand réalisateur Anthony Mann⁸⁰ regrettait ce que nous pourrions nommer un *travers paysager*, et qu'il s'était justement attaché à éviter à l'occasion du tournage de *The Naked Spur* (1952): « Je n'ai jamais compris pourquoi on tournait la quasi-totalité des westerns dans des paysages désertiques. John Ford, par exemple, adore Monument Valley: mais Monument Valley que je connais très bien n'est pas tout l'Ouest américain [...] J'ai voulu montrer la montagne et les torrents, les sous-bois et les cimes neigeuses, bref, retrouver tout un climat Daniel Boone: les personnages en sortent grandis. »⁸¹

78 *La Chevauchée fantastique*, 1939; *Cheyenne*, 1948; *Le Massacre de Fort Apache*, 1948; *La Prisonnière du désert*, 1956.

79 Michel Foucher, « Du désert, paysage du western », *op. cit.*, p. 140.

80 *Winchester 73* (1950), *Bend of the River* (1952), *The Far Country* (1954), *The Man from Laramie* (1955), *The Last Frontier* (1955), *The Tin Star* (1957), *Man of the West* (1958), etc.

81 Anthony Mann, *Cahiers du cinéma*, n° 190, mai 1967, cité par Michel Foucher, *ibid.*, p. 134.



Illustration n° 19: *Monument Valley* (Stagecoach, John Ford, 1939)

Mais quoiqu'il en soit s'ancre dans la représentation des amateurs de westerns, filmés... ou dessinés, un paysage type ainsi défini par Yves Lacoste: « [...] de grandes étendues plates presque dépourvues de végétation (avec quelques buissons) et qui sont dominées par des reliefs isolés, aux versants très escarpés. Dans ces quelques éléments de description, on reconnaît évidemment le fameux paysage de Monument Valley, celui que John Ford déploie dès le début comme il se doit, notamment dans *Les Cheyennes*, qui m'impressionne beaucoup. »⁸² Et évidemment, ce paysage classique, « à la Monument Valley », se voit abondamment reproduit dans les deux séries étudiées, telles les illustrations ci-dessous, choisies parmi tant d'autres.

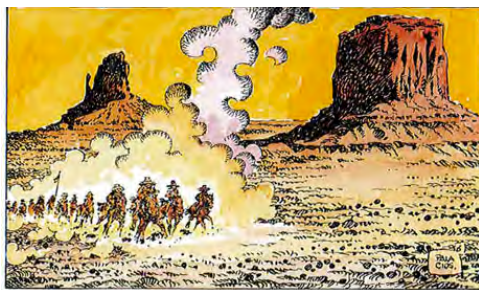
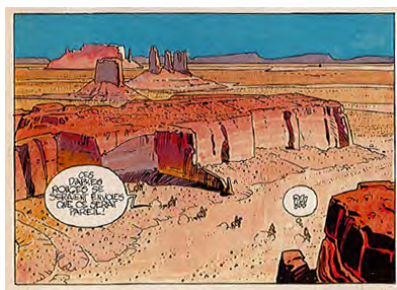


Illustration n° 20: La tribu fantôme (Blueberry) –
Sur la piste de Miss Kate (Mac Coy) (© Dargaud)

Quant aux grandes dépressions salées, soit le second type plus mineur de paysage western classique identifié par Michel Foucher, nous ne les retrouvons

⁸² Yves Lacoste, « Westerns et géopolitique », in *Les paysages du cinéma*, Jean Mottey (dir.), Paris, Champ Vallon, coll. Pays/Paysage, 1999; pp. 154-163 (p. 158)

qu'à une seule occasion, dans l'album *Mescaleros Station*, où Palacios nous propose deux vues à des moments différents de la journée; la première, correspondant à une vue de jour, fait bien ressortir par l'aplat d'orange mobilisé l'intensité du rayonnement solaire sur une surface d'une blancheur « immaculée ». Le lecteur en aurait même soif pour Mac Coy...

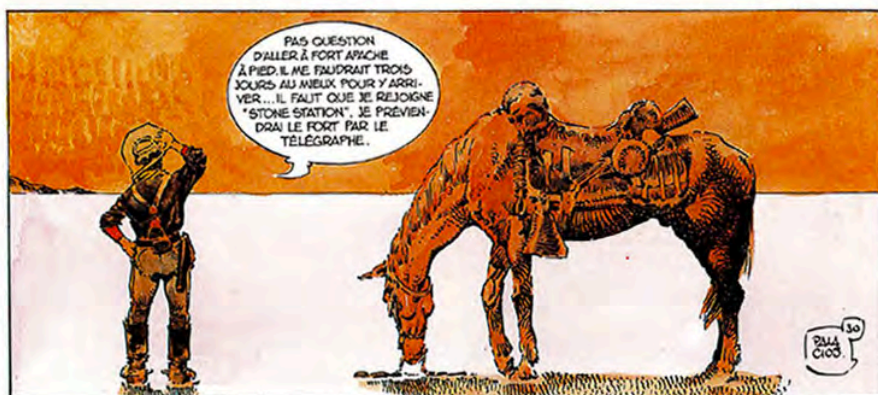


Illustration n° 21: Mescaleros Station (© Dargaud)

Quant à la seconde, elle correspond à une représentation nocturne de ces mêmes parages, durant laquelle la réverbération lunaire fait ressortir une teinte rosée rappelant les salines de Camargue !

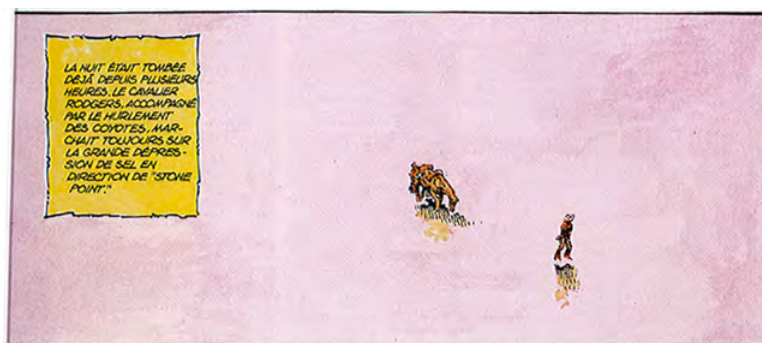


Illustration n° 22: Mescaleros Station (© Dargaud)

Toutefois, les paysages représentés dans nos deux séries sont très loin de se limiter aux seuls espaces désertiques. Ainsi, tant Blueberry que Mac Coy cheminent au gré de leurs aventures dans les Grandes Plaines nord-américaines.



Illustration n° 23: *les Grandes Plaines* (Little-Big-Horn, Mac Coy) (© Dargaud)

De même, les Montagnes Rocheuses occidentales et méridionales, du Wyoming au Nouveau-Mexique, sont parcourues à de nombreuses reprises (tableau ci-dessus).



Illustration n° 24: *La mort blanche* (Mac Coy) – *Le Hors-la-loi* (Blueberry) (© Dargaud)

Pour conclure, nous souhaitons insister sur les deux points suivants. En premier lieu, l'influence jouée par l'industrie cinématographique sur nos deux dessinateurs, quant à la représentation des paysages, décors (villes, corrals, forts, etc.) et même personnages, s'avère indéniable. Comme nous l'avons signalé précédemment, Palacios connaît très bien ces westerns de l'âge d'or d'Hollywood pour en avoir de multiples affiches les concernant. Et il en est de même avec Giraud, qui ne niait pas les emprunts faits à ces mêmes œuvres:⁸³ « *C'est Joseph*

83 « On a souvent reproché [à Jean Giraud] de reproduire de manière assez littérale des affiches publicitaires et des posters de western. Mais si ses dessins ressemblent beaucoup aux images dont il s'est inspiré, de légères modifications (une mâchoire un peu plus carrée par ci, une ombre un peu plus accentuée par là) leur ajoute toujours du relief et de la personnalité. » <https://www.brain-magazine.fr/article/brainorama/42458-Les-images-qui-ont-inspire-Jean-Giraud-aka-Moebius> [consulté le 10 octobre 2019]

Gillain [Jijé] qui m'a appris comment dessiner d'après une photo. Cela nécessite un talent très particulier. Il ne faut pas trop respecter l'image. [...] Vous devez prendre les éléments de la photo dont vous avez besoin, et les retranscrire sur votre ordinateur personnel, afin d'obtenir une vision plus personnelle. La même règle s'applique au dessin réalisé dans la nature. »⁸⁴

Quant aux apports du western italien pour lequel Giraud signale son intérêt⁸⁵, Daniel Pizzoli en définit ainsi les caractéristiques: une grande sophistication des cadrages et découpages, un rythme de l'histoire qui se ralentit, un cadre historique qui n'est pas précisé, et une mort « réaliste et sale [avec] une mise en spectacle présentée comme un acte banal ou un instant clé »⁸⁶. Tous ces éléments se retrouvent en effet abondamment, dans *Mac Coy* où le traitement de la mort est tout sauf factice, comme dans des albums de *Blueberry* tels que *la Mine de l'Allemand perdu* ou encore *Dust*.

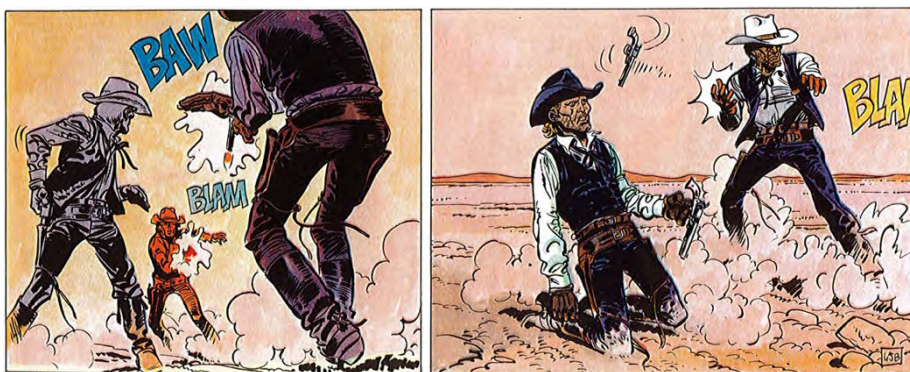


Illustration n° 25: duel « à l'italienne » (*La Mine de l'Allemand perdu*) (© Dargaud)

En second lieu, les grands peintres nord-américains de l'Ouest Sauvage du tournant du XIX^e ont de même joué un rôle majeur sur l'œuvre de Palacios et de Giraud. Ce dernier le précisa d'ailleurs explicitement à Daniel Pizzoli: « *En dehors du cinéma, une autre influence très forte est celle de la peinture. La traduc-*

84 Interview de Jean Giraud par Kim Thomson, <https://raggedclaws.com/2012/03/10/jean-moe-bius-giraud-on-drawing-from-the-work-of-other-artists-from-life-and-from-photos/> [consulté le 20 février 2020]

85 « Leone, Corbucci, Damiani ont fait des choses qui m'ont intéressé ». Daniel Pizzoli, « Entretien avec Jean Giraud », in Daniel Pizzoli, *Il était une fois Blueberry*, op. cit., p. 87.

86 *Ibid.*, p. 70.

tion picturale qui va de Charles Russell et Remington jusqu'à Bama, pour le plus contemporain. »⁸⁷

Quant à Palacios, comment ne pas relever une filiation directe entre les deux illustrations ci-dessous ?



Illustration n° 26: Wanted Mac Coy – Outnumbered
(Charles Marion Russell, 1896) (© Dargaud)

Au final, le genre « BD western » connaît en France de nos jours un net regain d'intérêt, avec l'édition de nouvelles séries la plupart dans la veine « réaliste », certaines signées par de vieux briscards du genre – telles *Lonesome* (2018) par Yves Swolfs⁸⁸ ou encore *Duke*⁸⁹ par Hermann, le dessinateur de *Comanche* –, et d'autres par de nouveaux auteurs s'essayant à ce genre, telles *Undertaker*⁹⁰, *Marschall Bass*⁹¹ ou encore *Boncer*⁹². Créée en 2002 par François Boucq, ce dernier en expliquait ainsi la genèse: *Boncer* est née « de mon envie de faire un *Blueberry* », suite à un projet non abouti de collaboration... avec Jean Giraud⁹³.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁸ À qui l'on doit une autre série western plus ancienne devenue un « classique », *Durango* (les pérégrinations d'un tueur à gage), avec 17 albums publiés entre 1981 et 2016 (Édition des Archers puis Dargaud à partir du tome 8).

⁸⁹ 2017, 4 tomes, série en cours

⁹⁰ Meyer-Dorisson, Dargaud, série créée en 2015, 5 tomes à ce jour.

⁹¹ Macan-Dorkey, Delcourt éditeur, 5 tomes depuis 2017.

⁹² Scénario d'Alejandro Jodorowsky, Les Humanoïdes associés puis Glénat (à partir du Tome 8) – 11 tomes à ce jour, série en cours.

⁹³ Celui-ci l'avait contacté pour lui confier la réalisation d'une aventure de *Blueberry* qui se situerait en 1900, avec donc un héros vieillissant. « C'était donc différent de la série en cours, et étant toute rivalité possible avec son dessin, cela m'intéressait. Nous avions déjà jeté les bases de ce projet; pendant qu'il tentait de convaincre Philippe Charlier, je commençais à m'immerger dans cet univers. » Charles-Louis Detournay, « interview de François Boucq », 2009, en ligne, <https://www.actuabd.com/Francois-Boucq-2-2-Bouncer-est-ne> [consulté le 15 octobre 2019]



Illustration n° 27: Bouncer, *album And Back* (dessin de François Boucq) (© Glénat)

Pour conclure, et dans le prolongement des travaux de Jean-Paul Meyer, nous défendons l'idée selon laquelle *Blueberry* comme *Mac Coy* ne font pas seulement référence au cinéma passé et aux grands peintres de l'Ouest américain: désormais, ces deux séries constituent elles aussi « une référence majeure » pour plusieurs séries se réclamant de leur héritage⁹⁴.

Bibliographie

- Arnould Paul, Glon Éric, « Wilderness, usages et perceptions de la nature en Amérique », *Annales de Géographie*, n°649, 2006, pp. 227-238.
- Aziza Claude, Tixier Jean-Marie, *Dictionnaire du Western*, Paris, Editions Vendémiaire, 2017, 470 p.
- Bronfen Elisabeth, *Home in Hollywood. The imaginary geography of cinema*, New York, Columbia University Press, 2004, 352 p.
- Ciment Gilles, Groensteen Thierry (dir.), *100 cases de maîtres – un art graphique, la bande dessinée*, Paris, Éditions de La Martinière, 2010, 236 p.
- Douvry Jean-François, *Grand atlas des pays imaginaires de la Bande Dessinée*, Grenoble, Phoenix, 1992, 94 p.

⁹⁴ Jean-Paul Meyer, « Les aventures de *Blueberry* en BD – une sémiographie du western », in *Le western et les mythes de l'Ouest – littérature et arts de l'image*, Gilles Menegaldo, Lauric Guillaud (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 564 p. (pp. 534-543).

- Filippini Henri, *Dictionnaire encyclopédique des héros et auteurs de BD*, Grenoble, éditions Glenat, coll. Opera Mundi, 1999, 818 p.
- Foucher Michel, « Du désert, paysage du western », *Hérodote*, n° 7, 1977, pp. 130-147.
- Gaumer Patrick, *La BD – guide totem*, Paris, Larousse, 2002, 358 p.
- Glon Éric, « Wilderness et forêts au Canada », *Annales de Géographie*, n°649, 2006, pp. 239-258
- Gotteri Nicole, *Le western et ses mythes: les sources d'une passion*, Paris, B. Giovanangeli éditeur, 2005, 253 p.
- Gravett Paul (dir.), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lu dans sa vie*, Paris, Flammarion, 960 p.
- Guillaud Lauric, Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2015, 560 p.
- Harper Graeme, Rayner Jonathan (ed.), *Cinema and landscape: film, nation and cultural geography*, Chicago, University of Chicago press, 2010, 315 p.
- Harper Graeme, Rayner Jonathan (ed.), *Film landscapes: cinema, environment and visual culture*, Cambridge, Cambridge scholars publishing, 2013, 260 p.
- Henriet Gérard, Mauduy Jacques, *Géographies du western – Une nation en marche*, Paris, Nathan Université, 1989, 254 p.
- Joliet Fabienne, Jacobs Peter, « Le Wilderness, une manière de voir et d'être à la nature sauvage: le prisme paysager de Tremblant, Québec », *Cahiers de géographie du Québec*, 53 (148), 2009, pp. 27-46.
- Lacoste Yves, « Westerns et géopolitique », in *Les paysages du cinéma*, Jean Mottey (dir.), Paris, Champ Vallon, coll. Pays/Paysage, 1999, 270 p. (pp. 154-163)
- Lécole Solnychkine Sophie, « L'imaginaire paysager de l'ouest américain: de la propagande politique à l'identité nationale », in Guillaud Lauric, Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, op. cit., pp. 473-483.
- Lévy Jacques, « De l'espace au cinéma », *Annales de géographie*, n°694, 2013, pp. 689-711.
- Mauduy Jacques, Henriet Gérard, *Géographies du western*, Paris, Nathan, 1989, 252 p.
- Meyer Jean-Paul, « Les aventures de *Blueberry* en BD – une sémiographie du western », in Guillaud Lauric, Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest*, op. cit., pp. 534-543.

- Moliterni Claude, Mellot Philippe, *Chronologie de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1996, 265 p.
- Molla Ruiz-Gómez Manuel, « Exploracion y paisaje: John Muir en el oeste de los Estados Unidos », in *El paisaje: de los exploradores a los turistas*, Martínez de Pisón E. & Ortega Cantero N. (eds.), Madrid, UAM ediciones, 293 p. (pp. 67-93)
- Pizzoli Daniel, *Il était une fois Blueberry*, Paris, Dargaud, 1995, 97 p.
- Rosier Jean-Michel, « La bande dessinée francophone de Belgique: bilan et perspectives pédagogiques », *Québec français*, 1988, n°70, pp. 78-82.
- Sadoul Numa, *Docteur Moebius et Mister Gir – entretiens avec Jean Giraud*, Paris, Casterman, 264 p.
- Sorlin Pierre, « Spaghetti westerns – The Good, the Bad and the Violent (Thomas Weiser) », *Réseaux*, vol. 12, n° 66, 1994, pp. 244-246.
- Staszak Jean-François, « Géographie et cinéma: modes d'emploi », *Annales de Géographie*, n°695-696, 2014, pp. 995-604.
- Turim Maureen, « L'encadrement de paysage », in Guillaud Lauric, Gilles Menegaldo (dir.), *Le Western et les mythes de l'Ouest, op. cit.*, pp. 395-408.

PAYSAGES NATURELS, PAYSAGES CULTURELS DANS LES PARCS NATURELS REGIONAUX (PNR) FRANÇAIS

Christine Bouisset e Isabelle Degrémont
Université de Pau et des Pays de l'Adour
Laboratoire Passages, UMR 5319 CNRS

Introduction

Il est courant d'opposer nature et culture et plus précisément dans ce cadre, de séparer l'homme de la nature. Pourtant, de nombreux auteurs travaillent à démontrer une conception contraire (Serre, 1990; Larrère et Larrère, 1997; Descola, 2005; Ostrom, 2010). Or, l'idée de la domination de l'homme sur la nature, qui accentue cette impression de dissociation et distanciation, n'a pas cessé de structurer les positions et les actions publiques dans le domaine de la protection de la nature (Depraz, 2008). Le dualisme homme/nature s'est retrouvé ainsi intégré dans la conception des premiers Parcs nationaux américains à la fin du XIXe siècle. La protection américaine a considéré que la nature devait être « soustraite » aux interventions et exploitations anthropiques. Cette attitude s'est diffusée rapidement menant à l'internationalisation de l'idée de protection de la nature. Or, influencés par cette idée que l'homme doit être placé hors des zones protégées, hors de la nature, les Parcs nationaux créés en 1960 en France ont peiné à justifier des séparations aussi strictes (Laslaz, 2008). L'anthropisation continue et la densité de la population ont touché et modifié tous les milieux naturels français. C'est pourquoi, en dehors des parcs nationaux tardifs, la protection de la nature en France au départ n'a concerné que des « sites naturels » de taille modeste. Et là encore, l'Etat français qui menait cette politique (loi du 21 avril 1906 remplacée par celle du 2 mai 1930 dite « Sites naturels ») a eu beaucoup de mal à définir l'adjectif « naturel ». Ainsi, ces sites naturels n'ont pas été justifiés par le seul intérêt scientifique fondé sur des aspects écologiques puisque des critères historiques, esthétiques, légendaires ou pittoresques pouvaient être appelés, conjointement ou pas. L'aspect culturel de la protection des sites naturels est donc bien présent grâce à ces derniers critères: la nature était, au départ, protégée surtout parce qu'elle était belle, esthétiquement parlant (Bouisset et Degrémont, 2013a). De façon encore plus « culturelle », c'est au titre de « sites naturels » que des villages ou des paysages agricoles entiers ont été protégés sous couvert du critère de pittoresque

qui s'appuie sur un esthétisme moins sublime qu'agréable et harmonieux. C'est ainsi que les paysages, productions naturelles et culturelles complexes dans leurs échanges, n'ont pas retenu l'attention des premières lois de protection et n'ont été protégés qu'au titre du patrimoine naturel.

Il a fallu attendre 1967 pour que soit mis en place le premier outil de protection qui leur soit vraiment dédié en France: les Parcs naturels régionaux (PNR). Nous nous proposons de comprendre comment ceux-ci intègrent les relations complexes paysages naturels / paysages culturels. Malgré leur adjectif « naturels », ces parcs sont les premières structures où l'inventaire, le maintien et la mise en valeur de tous les types de patrimoines, naturels mais aussi culturels et paysagers, sont envisagés. Ces parcs innovent aussi avec la mise en place d'une gestion territoriale qui doit assurer conjointement le développement socio-économique de ces territoires ruraux et la protection de leurs patrimoines (Lanneaux et Chapuis, 1993). C'est donc la première fois où l'on conçoit complètement la protection avec des populations qui vivent au sein même de l'espace protégé. Mais cette politique des PNR est aussi une première dans la gestion de la protection française dans le sens où cette compétence est proposée au local. En effet, les PNR s'appuient sur une politique contractuelle entre l'Etat et les collectivités locales sur initiative de ces dernières. Les locaux ont ainsi toute latitude pour concevoir leur relation aux patrimoines contrairement à ce qui est reproché aux parcs nationaux où l'expertise patrimoniale de l'Etat est réputée aller à l'encontre des connaissances et savoirs vernaculaires locaux (Melin, 2014). Dans le cas des PNR, la culture, qui met en exergue les singularités des peuples, ce qui les soude, ce qui donne du sens commun, est indissociable de la nature par le biais d'une construction des paysages agraires. Il nous semble donc important de nous questionner sur la façon dont la politique publique paysagère des PNR intègre cette dimension culturelle dans sa gestion territoriale. Il s'agira donc de comprendre les relations entre nature et culture dans les paysages gérés par les Parcs naturels régionaux. Nous émettons l'idée que les paysages ont toujours été décrits et expliqués par les PNR comme le travail d'une relation singulière et harmonieuse de l'homme à la nature dans une perspective temporelle longue. Pour les PNR, les éléments naturels ne composent qu'une partie des paysages, la nature n'y est jamais appréhendée seule. Cette idée s'est encore plus déployée ces dernières années dans un contexte de développement durable où les parcs parient sur une culture renouvelée des habitants dans leurs rapports contemporains aux paysages et à l'environnement pris au sens large.

Un large panel de documents a été dépouillé afin de trouver les mentions culturelles et paysagères dans la littérature grise ministérielle sur les PNR, dans les

documents locaux de planification des PNR ainsi que leurs documents de communication (sites internet, plaquettes de présentation, guides pour les visiteurs, etc.). Nous verrons dans un premier temps que les PNR abordent la relation culture/nature au travers de la protection de leurs paysages. En effet, ils se sont différenciés des parcs nationaux dans le traitement de la protection en s'appuyant sur des paysages possédant des relations fortes entre patrimoines naturels et culturels. La seconde partie abordera les stratégies communicationnelles des PNR et leur volonté d'hybrider paysages naturels et paysages culturels au travers des symboles et logos qui fabriquent leur identité territoriale. Enfin, si la dimension "protection" fait partie des objectifs premiers de la constitution des PNR, la valorisation de ces territoires auprès de visiteurs dans un souci de développement local puis de développement durable constitue le second pilier de l'existence des PNR. Les deux dernières parties aborderont ainsi la façon dans les PNR emploient et mettent en valeur la notion de culture dans leurs programmes et actions, entre stratégies identitaires vers l'extérieur, particulièrement les touristes, et stratégies d'animation et de mobilisation internes au territoire.

1. Les parcs naturels régionaux français: la protection d'espaces naturels et de paysages naturels humanisés

Les parcs naturels régionaux sont un dispositif né en France en 1967, soit sept ans après la loi permettant la création des parcs nationaux: « *Un parc naturel régional peut être créé sur un territoire dont le patrimoine naturel et culturel ainsi que les paysages présentent un intérêt particulier.* » (Legifrance). Contrairement aux parcs nationaux qui reconnaissent un patrimoine naturel remarquable et faiblement anthropisé, les PNR se voient comme un outil souple et adapté aux espaces habités (Lajarge, 2007) pour reconnaître et valoriser des espaces naturels et ruraux où la présence humaine est davantage marquée, voire impliquée dans le façonnement des paysages. Il s'agit donc de préserver et de promouvoir un patrimoine à plusieurs dimensions, tant naturel que culturel, tant matériel qu'immatériel. La fédération nationale des PNR indique que dans un parc « *on entend par patrimoine l'ensemble des caractéristiques et spécificités de ce territoire. On peut ainsi parler de patrimoine naturel (espèces, habitats, milieux, sites d'intérêt naturel), de patrimoine paysager (grands sites et ensembles paysagers), de patrimoine humain (ensemble des forces vives et des savoir-faire disponibles), de patrimoine bâti (religieux, militaire, vernaculaire, ...), de patrimoine culturel ou religieux (traditions, fêtes, parlers locaux, ...)* »¹

¹ <https://www.parcs-naturels-regionaux.fr/article/chartre-et-procedure-de-classement>

Il s'agit donc d'un outil répondant à la fois à l'objectif de préservation de l'environnement et de préservation du patrimoine sous toutes ses formes. Mentionné explicitement dans ce qui fait la définition des PNR, « *le paysage est un objet central dans la définition même de ces institutions* » (Portet, 2015). En outre, si les PNR contribuent à la protection des milieux naturels et des paysages, c'est loin d'être leur unique mission puisque s'y ajoutent l'aménagement du territoire, le développement économique et social, l'éducation et la formation du public. Et si le terme n'était pas présent à l'origine, les paysages sont désormais explicitement considérés comme des outils de développement durable des territoires ruraux.

La deuxième distinction entre PNR et parcs nationaux tient à leur personnalité juridique: alors que la création des seconds incombe à l'Etat qui les instaure par décret, les PNR se veulent « *un cadre privilégié des actions menées par les collectivités publiques en faveur de la préservation des paysages et du patrimoine naturel et culturel.* » (Legifrance). Ils sont donc le plus souvent issus d'initiatives locales ou régionales et reconnus par l'Etat sous forme d'une labélisation octroyée pour une durée de quinze ans. Les PNR ne possèdent pas de pouvoir réglementaire spécifique mais sont régis par une charte (figure 1), contrat entre les acteurs locaux et l'Etat, qui définit les orientations en matière de préservation de l'environnement et de développement local pour une durée de 15 ans (12 ans avant 2016).

L'importance et la diversité de son agriculture, de ses traditions, de ses sites, de sa faune et de sa flore font de la Camargue une terre privilégiée sur les plans économique, artistique, culturel, scientifique et touristique.

S'il importe que soit protégé ce précieux patrimoine, unique en France, il est également indispensable de favoriser en Camargue le contact de l'homme avec la nature, dans des conditions telles qu'il puisse en tirer un plein profit, sans nuire pour autant aux intérêts de ceux qui possèdent son sol et de ceux qui en vivent.

Figure 1. Extrait de la charte originelle du PNR de Camargue

Comme le montre l'exemple de la charte originelle du PNR de Camargue en 1970, le document indique les arguments justifiant la création du parc en insistant sur son quadruple intérêt, environnemental, scientifique, économique et culturel, tout en abordant le projet, celui d'en faire bénéficier tant

les populations locales qui vivent de son exploitation que les visiteurs, au nom en particulier de sa fonction d'éducation du public. Pour cela, l'esprit des parcs est de « *convaincre plutôt que de contraindre* » (Fédération nationale des PNR), leur action relève « *prioritairement de l'information, de l'animation et de la sensibilisation à la richesse patrimoniale de son territoire des personnes y vivant, y travaillant, s'y implantant ou y passant, dans l'objectif de modifier leurs comportements.* » (Ibid.).

Ces objectifs généraux sont restés relativement similaires depuis le début et l'analyse des différentes chartes montre un certain nombre de constantes dans les objectifs affichés. Et au-delà des spécificités locales, on y retrouve quasiment de façon systématique une patrimonialisation des paysages anciens anthropisés et une volonté de mise en valeur des savoir-faire et des œuvres ou activités traditionnelles à travers la valorisation des productions, des pratiques et des techniques agricoles, la distinction de races d'élevage locales, l'artisanat ou les produits du terroir souvent valorisés dans des espaces d'exposition dédiés de type écomusée ou maison du parc (Portet, 2015).

Depuis leurs débuts à la fin des années 1960, le nombre et l'extension spatiale des PNR a considérablement augmenté: au nombre de 54, ils couvrent selon les chiffres de la fédération 9,3 millions d'hectares soit 15% du territoire français et comptent plus de 4 millions d'habitants. Leur présence sur quasiment tout le territoire témoigne à la fois du succès du dispositif mais également de l'extension spatiale et catégorielle du patrimoine (Bouisset et Degremont, 2013b) par inclusion de nouveaux espaces et de nouveaux objets, voire aux yeux de certains observateurs, à force d'inclusion d'espaces et de paysages de plus en plus « ordinaires », d'une banalisation des PNR (Portet, 2015) et de l'effacement de leur caractère distinctif.

- Gagner la bataille de la biodiversité et des ressources naturelles dans un espace francilien
- Un territoire périurbain responsable face aux changements climatiques
- Valoriser un héritage exceptionnel et encourager une vie culturelle rurale et rurale
- Un développement économique et social durable
- Être innovants ensemble

Figure 2. *Les ambitions d'une charte. L'exemple du PNR de la Haute Vallée de Chevreuse (2011-2023)*

Cette extension spatiale s'accompagne toutefois d'innovations pour intégrer dans les chartes des problématiques socio-environnementales contemporaines. C'est ce que montre l'exemple de la charte du PNR de Chevreuse en région parisienne et la construction de son rapport entre paysage culturel et paysage naturel: si la préservation et la valorisation du patrimoine naturel et culturel demeure comme une constante depuis les premiers parcs, les objectifs principaux affichés dans les chartes les plus récentes font désormais aussi une large place aux problématiques contemporaines autour de la durabilité, de la lutte contre le changement climatique, de l'innovation ou encore du lien social (figure 2).

2. Une communication institutionnelle qui mise sur l'hybridation nature – culture

La notoriété des PNR auprès du public est grande et celui-ci « *leur reconnaît des vertus et des qualités de territoires innovants, porteurs de valeurs, utiles, destinations prisées, lieux de résidence enviés* » (Lajarge, Baron-Yelles, 2011). C'est pourquoi nous avons cherché à comprendre la place accordée à la culture dans les messages de communication qu'ils diffusent à destination du public. Pour cela nous avons analysé à la fois la présentation des parcs faite sur Internet et l'image véhiculée à travers les logos des parcs.

Le choix des mots

Le site Internet des parcs naturels régionaux français offre une présentation rapide, en quelques lignes, de chacun d'entre eux dans une rubrique intitulée « Découvrir les 54 parcs ». Nous avons étudié le message véhiculé dans ces présentations de façon à comprendre à la fois la place de la culture, la façon dont elle s'articule à la nature et tout particulièrement la façon dont la question des paysages est abordée. Le corpus a été examiné grâce à l'outil d'analyse textuelle *Voyant Tools*.

Le nuage de mots de la figure 3, montre ainsi les termes les plus fréquemment présents dans la description des PNR. Sans surprise, les trois termes clés « parc », « nature(l) », « régional » figurent parmi les quatre termes les plus représentés en compagnie de « territoire », terme utilisé dans quasiment tous les descriptifs pour présenter brièvement le périmètre des parcs et ses caractéristiques géographiques.

Les descriptifs insistent tous sur ce qui fait la spécificité de chaque parc, c'est pourquoi les termes liés à la description des milieux naturels sont ensuite les plus représentés (forêt, montagne, milieu, plateau, vallée, espèces...) assortis de qualificatifs insistant sur leur caractère remarquable (grand, nombreux, richesse, diversité...). Les troisième et quatrième registres mobilisés sont ceux de la ruralité (village, agricole, terroir...) et du développement local (développement, activités économiques...).



Figure 3. Nuage des mots les plus représentés dans le descriptif des parcs sur le site internet de la fédération française des PNR

Comme le montre la figure, les termes « paysage » et « culture » figurent également en bonne place puisqu'ils sont respectivement les huitième et dixième mots les plus fréquemment employés. Les deux ont fait l'objet d'une analyse plus approfondie pour déterminer la façon dont ils sont employés et associés à d'autres termes au sein du discours (figure 4). L'examen des termes associés à la notion de « culture » montre trois registres de discours: des éléments qui décrivent le type de culture en présence (patrimoine, langue), qui la qualifient (riche, vivante) et qui recouvrent les fonctions qui lui sont attribuées (économique, développement, social). Les liens sont particulièrement importants avec les termes « patrimoine » et « naturel » ce qui montre l'association fréquente de ces termes dans la présentation des parcs et confirme le fait que la question du paysage est abordée à travers le prisme du patrimoine (Bonnefond et *al.*, 2009). A l'interface des deux registres que sont la nature et la culture, la question du paysage est donc souvent centrale et présentée dans la plupart des parcs comme le fruit conjoint de la nature et de l'action humaine comme l'illustre cette citation emblématique: « *Le Parc naturel régional des Alpilles s'étend sur un territoire sculpté par la nature et façonné par les hommes. Ses paysages doivent autant aux forces profondes de la terre qu'au travail de ceux qui, au fil des siècles, ont défriché les bois, fait surgir les villages, planté la vigne et l'olivier, creusé la montagne et labouré la terre.* »²

2 <https://www.parcs-naturels-regionaux.fr/parcs-naturels-regionaux/parc-naturel-regional-des-alpilles>

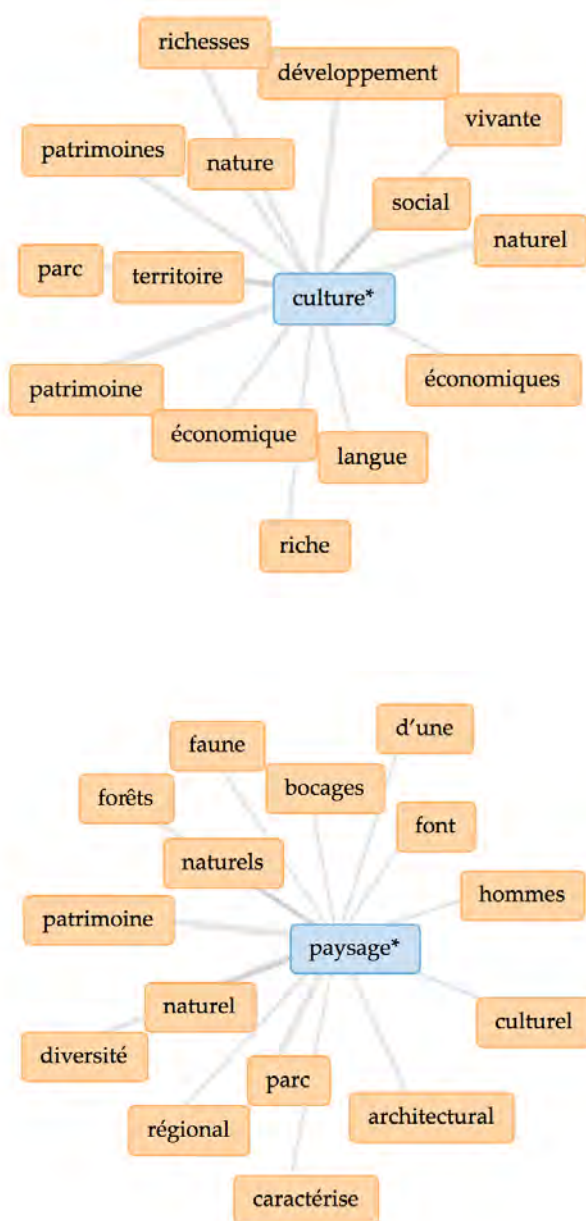


Figure 4. Les liens entre les termes (collocations, 5 mots)
 En bleu terme analysé, en orange les termes qui lui sont reliés. Le terme analysé est lemmatisé (regroupement de toutes les formes verbales: verbe, nom, adjectif, pluriel, féminin...)

Cette double dimension du paysage se retrouve sur la figure 4 où le terme est associé à la fois à la nature et à ses composantes (forêt, faune) ainsi qu'à des éléments anthropiques (bocage, architecture) caractéristiques des espaces ruraux qui seraient à l'origine d'un double patrimoine naturel et culturel et feraient des parcs des espaces remarquables, dignes d'être distingués, transmis et, bien entendu, visités.

Le choix des logos: entre paysages et symboles

Les logos des parcs reposent sur une identité graphique commune définie depuis 1996 par leur Fédération et qui bénéficie officiellement d'une marque protégée: « *Ces éléments communs à tous les Parcs naturels régionaux de France sont la clé de voûte de leur identité recouvrant des territoires qui ont la volonté commune de ne pas rester repliés sur eux-mêmes, de protéger et de faire vivre leur territoire* » (PNR de Chartreuse). Ces éléments communs invariants sont la forme ovale du logo, son code couleur vert et blanc, la présence d'une étoile et enfin un code typographique qui indique le nom du parc (en rouge). Chaque parc adapte ensuite ces éléments communs pour élaborer une représentation graphique propre, censée représenter son identité visuelle.

Nous avons donc analysé les logos des 54 parcs. Parmi eux, 30 représentent des paysages stylisés et 24 des symboles. Les uns et les autres affichent soit des éléments naturels, soit des éléments mixtes, soit, plus rarement, des éléments culturels uniquement. Parmi les 30 logos paysagers, une minorité (10) représentent exclusivement des éléments naturels, reliefs le plus souvent (Vosges, volcans d'Auvergne, monts d'Ardèche...) ou, plus rarement milieux aquatiques (marais en particulier). Cependant, les deux-tiers des paysages représentés mêlent éléments naturels et anthropiques avec une nette dominance de paysages ruraux autour d'éléments emblématiques: champs, animaux d'élevage (bovins, moutons, chevaux), espèces végétales (blé, lavande, raisin...), bâtiments et équipements (ferme, moulin...), voire pour quatre d'entre eux, des personnages associés aux activités rurales (bergers, batelier).

Il s'agit de donner à voir un monde rural et des activités agraires traditionnels, bien loin d'une campagne moderne et de l'agriculture intensive (figure 5). Autrement dit, est promu un monde rural révolu qui inscrit l'identité du territoire dans une histoire agraire et des valeurs traditionnelles (plutôt que dans des valeurs de modernité contemporaine) et renvoie l'image de paysages au charme désuet et exotique pour les visiteurs potentiels issus du monde urbain: « *Façonnés par des siècles de pratiques agricoles, paysages et hommes ont une histoire commune*

dans les Baronnies provençales. C'est pourquoi lavande, montagne et champs se retrouvent sur notre logo. » (PNR des Baronnies provençales). Par conséquent, la transformation des milieux et des paysages naturels par les sociétés n'est pas un problème pour les PNR, bien au contraire, il en est l'essence même puisqu'elle participe de la construction d'un patrimoine mixte naturel et culturel pour peu qu'elle soit ancienne et discrète: « *Partez à la découverte d'une nature préservée, authentique et sauvage. La Brenne, magique et mystérieuse, est une mosaïque d'étangs, de landes et de buttons. D'apparence si naturelle, ce paysage est pourtant l'œuvre des hommes qui l'ont modelé depuis le Moyen-âge.* » (PNR de la Brenne).

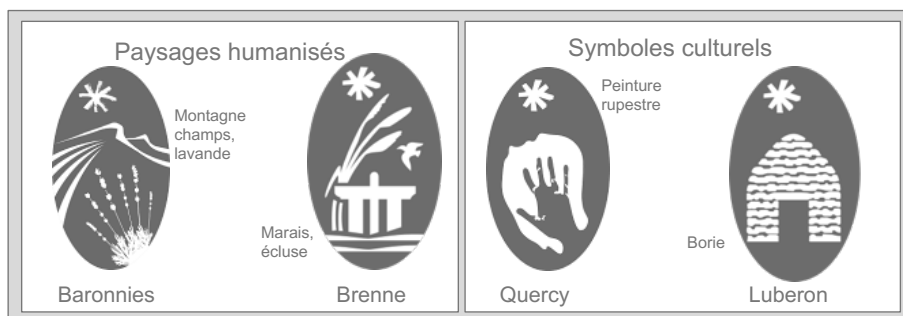


Figure 5. *Paysages agraires traditionnels et symboles culturels.* Source: auteures d'après wikipedia.

Présente dans les paysages, la culture est également convoquée, à un degré moindre, quand les logos reposent sur des symboles (figure 5). Sur les 24 logos basés sur un élément symbolique, la moitié le sont sur une espèce emblématique, animale ou moins souvent, végétale (taureau, cerf, chardon, etc.), trois, dont deux îles (Corse et Martinique), sont des symboles géographiques, c'est à dire une représentation du territoire dans son ensemble, reposant sur l'idée que celui-ci possède une notoriété suffisante pour être identifié par ses contours. La culture est cependant là aussi représentée, soit pour cinq d'entre eux à travers des éléments mixtes (par exemple abeille et céréale pour le Gâtinais), soit pour quatre d'entre eux des éléments purement culturels: peinture rupestre pour le Quercy, drakkar pour la Normandie, borie (cabane de berger en pierres sèches) pour le Luberon et croix occitane pour le Haut Languedoc. Dans ces quatre cas, le parc naturel est donc symbolisé par des références culturelles, en l'occurrence des éléments du patrimoine historique.

Loin d'affaiblir la valeur naturelle des PNR, la culture telle que mobilisée dans la communication des parcs vient ainsi conforter leur qualité soit par référence à un patrimoine historique ou à des traditions rurales qui jouxtent des espaces naturels riches et préservés, soit par participation d'activités humaines anciennes à la fabrication (et aujourd'hui à l'entretien) de paysages mixtes entre nature et culture.

3. Quelle culture pour quel parc ?

Au moment de leur création, les situations démographique et géographique au sein des territoires dévoilent deux modèles de parcs qui reflètent souvent deux façons d'aborder la culture au sein des PNR. Les créations des tout premiers parcs sont surtout liées à un contexte de déprise démographique dans des territoires ruraux en marge des grands pôles urbains connectés à une économie mondialisée. La culture y est considérée comme un élément de revitalisation locale. Elle s'apparente à un véritable processus de construction ou plutôt de consolidation identitaire (Di Méo, 2004). Un autre modèle de parc, un peu plus tardif, s'est créé plutôt dans un contexte de pression urbaine où la culture se trouve davantage développée par de nouveaux habitants péri-urbains qui amènent une nouvelle vision culturelle. Cette dernière tourne autour des notions de qualité de vie et de mode de vie rural. Il s'agit donc d'une culture plus récente, plus « importée » qui doit cohabiter avec celle des locaux anciennement implantés. On assiste donc ici à un brassage culturel entre l'urbain et le rural.

Les parcs dans un contexte de déprise rurale: la culture comme outil de solidarité

Les parcs s'appuient beaucoup sur la culture pour servir à la revitalisation de territoires en marge d'une économie de marché mondialisée. Leurs tendances démographiques et économiques, liées avant tout aux activités agricoles, sont en effet en constante baisse depuis le XX^e siècle. Les territoires les plus éloignés des grands centres urbains, qualifiés de rural profond, se sont retrouvés en perte de vitesse malgré la qualité de leur environnement.

Les actions culturelles mises en place pour revitaliser ces territoires ruraux ont surtout porté sur le développement territorial fondé sur la solidarité entre leurs membres. Cette dernière s'organise déjà autour des aspects économiques afin d'attirer de nouveaux habitants mais aussi de permettre aux plus jeunes de « vivre au pays ». Cette volonté s'appuie sur deux grands types d'acteurs, le monde associatif et les élus locaux actifs dans la recherche de solutions de développement économique mais aussi social auprès de la population vieillissante (Regourd, 2007; Delfosse, 2015; Chiles, 2015). L'exemple du PNR Livradois-Forez dans le Massif Central est à ce titre parlant avec des élus locaux qui ont développé des politiques publiques en contexte de déclin (figure 6). Leurs objectifs consistent à lutter de manière solidaire, tout en trouvant des solutions internes au sein de la population considérée comme une ressource et comme une source d'innovations importante: il faut lutter contre « le fatalisme du déclin » !

A l'origine du Parc Livradois-Forez: une solidarité territoriale pour un développement au service des habitants

Le Parc du Livradois-Forez a été créé en 1986 en réaction à une déprise économique et sociale que les observateurs et la plupart des habitants jugeaient irréversible. Il est le fruit d'une volonté forte des élus locaux de prendre en main l'avenir du Livradois-Forez et de s'appuyer sur la richesse de ses patrimoines pour lutter de manière solidaire contre le fatalisme du déclin. Le mot d'ordre de la première Charte du Parc était clair: « de l'assistance à l'auto-développement ». Le Parc a toujours fondé son action sur la détermination des hommes et des femmes à maintenir vivant ce territoire en dynamisant la vie locale et en le faisant mieux connaître.

Figure 6. *La revitalisation par les ressources locales: développement économique et solidarité, l'exemple du PNR Livradois-Forez*

Source: <https://www.parcs-naturels-regionaux.fr/parcs-naturels-regionaux/parc-naturel-regional-livradois-forez>

Ce PNR s'est, par exemple, lancé dans la modernisation des commerces afin de permettre une offre suffisante pour les habitants au quotidien. Cette politique publique aide financièrement les commerces, l'artisanat et les services dans les centres historiques. L'argument est bien de conforter le dynamisme économique de ce secteur afin d'obtenir une attractivité économique territoriale, une création d'emplois mais également un maintien du lien social. Le PNR, avec l'aide financière de l'Europe, lutte tout particulièrement contre la réduction du chiffre d'affaire des petits commerces face aux grandes surfaces et au commerce en ligne. Ces projets sont aussi suivis d'une réhabilitation des espaces publics de centre-bourgs ce qui assure également une qualité de vie mais aussi une qualité esthétique pouvant rejaillir sur l'attractivité touristique du territoire.

Mais, le travail de solidarité s'effectue également au niveau de l'activité agricole grâce à la mise en place des Projets alimentaires territoriaux (PAT) pour améliorer l'auto-provisionnement des habitants du territoire dans le cadre d'une production locale rémunératrice pour les agriculteurs et éleveurs. Des réseaux se mettent en place comme « saveurs du Livradois-Forez » qui regroupe une cinquantaine de producteurs locaux qui ont « choisi de vivre et de travailler dans une logique de proximité »³ (figure 7).

3 <https://www.parc-livradois-forez.org/valoriser/agriculture-produits-locaux/les-saveurs-du-livradois-forez/>

Quelques valeurs et engagements des membres du réseau

- Des matières premières issues d'une agriculture familiale de polyculture-élevage traditionnelle en Livradois-Forez, produisant sur place l'alimentation des troupeaux et contribuant à l'entretien des espaces et à la qualité des paysages.
- Des procédés de fabrication simples, sans standardisation des produits.
- Des commerçants soucieux de renseigner le client sur l'origine des produits et sur le territoire.
- Des exploitations agricoles et des entreprises de transformation respectueuses de l'environnement, engagées dans des démarches « qualité »: limitation des engrais chimiques et des produits de traitement, agriculture biologique, recherche d'autonomie de l'exploitation, maîtrise des effluents...
- Des démarches locales de collecte et de recyclage des déchets et des emballages.
- La contribution au développement de l'emploi local, participant au dynamisme du territoire...

Figure 7. *Les valeurs et engagements du réseau « saveurs du Livradois-Forez »*
 Source: <https://denosfermes63.puy-de-dome.fr/reseaux/saveurs-du-livradois-forez.html>

Plus encore, on cherche à diversifier et à renforcer l'attractivité en s'appuyant sur l'identité et l'intérêt du rural: on assiste au lancement d'invitations à des « cafés campagne » pour échanger sur des projets d'installation à la campagne, avec des « rendez-vous individuels auprès des experts », avec des présentations d'opportunités d'activités, tout en dégustant des « saveurs du Livradois et du Velay » (#Envie d'R: Vos projets en campagne Livradois Velay⁴). Plus généralement, cette cohésion par l'entrée « identité rurale » joue pour attirer des entrepreneurs même si cette démarche va au-delà du parc pour englober toute la région dans un souci de relier les villes à leurs campagnes alentours afin d'irriguer les territoires par un système de redistribution des nouveaux projets d'installation de microentreprises intitulés « Entrepreneurs, mettez-vous au vert »⁵ (Turpin, 2017).

Cependant, la solidarité territoriale n'est pas le seul volet de la dimension culturelle au sein des politiques de ces PNR ruraux. Une très forte identité culturelle est travaillée par le biais du maintien des savoir-faire agraires, ce qui rejoint les politiques de conservation et de mise en valeur patrimoniales.

⁴ <https://jecreedansmaregion.fr/agenda/cafe-vos-projets-en-campagne-clermont-ferrand-18987>

⁵ <http://www.neulise.fr/conference-entrepreneurs-mettez-vous-au-vert/>

Les parcs dans un contexte de déprise rurale: conserver et promouvoir la culture par les patrimoines matériels et immatériels

Maintenir l'agriculture reste le grand enjeu pour ces parcs en proie à un exode rural continu depuis la fin du XIX^e siècle. Outre une patrimonialisation des techniques agraires et du monde rural, ces parcs ont à lutter plus prosaïquement contre la fermeture des paysages et le maintien de l'agriculture, tout particulièrement dans les régions d'élevage. C'est le cas des Causses du Quercy au nord-ouest de la région Occitanie (figure 8).

Bien que renfermant les sites prestigieux de Rocamadour, de Saint-Cirq-Lapopie, du gouffre de Padirac, des grottes de Pech Merle et de Lacave, cet espace profondément rural était menacé de désertification ayant pour corollaire une fermeture des paysages. Face à ce constat, le Parc s'est donné pour objectifs prioritaires de protéger et mettre en valeur la richesse de ses milieux naturels, de ses patrimoines bâtis et archéologiques; de soutenir et promouvoir le pastoralisme, garant du maintien d'espaces ouverts et des pratiques agricoles et artisanales de qualité; d'encourager un tourisme respectueux de l'environnement et harmonieusement réparti sur son territoire et dans le temps. L'enjeu du Parc est donc de faire de l'investissement environnemental et patrimonial la principale composante du développement économique et démographique.

Figure 8. *La lutte du maintien des paysages agraires, l'exemple des Causses du Quercy*
Source: <https://www.parcs-naturels-regionaux.fr/parcs-naturels-regionaux/parc-naturel-regional-des-causses-du-quercy>

Ce parc montre l'osmose entre nature et culture, entre nature et village comme l'affirme leur communication internet: « *Les Causses. Sur ces vastes plateaux calcaires, la roche affleure partout. L'eau se fait rare: elle coule dans les profondeurs de la terre. (...) On trouve aussi sur le causse de vastes pelouses sèches, caractéristiques des Causses du Quercy. Ces étendues d'herbes rases parsemées de petits arbustes sont issues de plusieurs siècles de pastoralisme. (...) Les villages du Causse se distinguent par la richesse de leur petit patrimoine (lavoirs, moulins, fours à pain) et leur architecture de pierre sèche (cazelles, murets...).*⁶ »

C'est donc bien par le biais des patrimoines matériels (les paysages pastoraux, les villages, l'architecture vernaculaire) et immatériels (savoir-faire techniques et artisanaux) en complète adéquation avec le milieu naturel que l'identité culturelle a été la plus revendiquée par ces parcs tant elle touche à

⁶ <https://www.parc-causses-du-quercy.fr/destination-parc/voir-faire/les-milieux-naturels>

des activités traditionnelles. Ainsi, le parc des Causses du Quercy cherche à tout prix à maintenir cette activité pastorale et les héritages associés car elle reste la base contemporaine de la vie culturelle des Causses. On rejoint là classiquement la culture comme expression de l'ancrage territorial jouant sur la singularité des lieux et des patrimoines (Teillet et Périgois, 2014). Cette liaison culture identitaire/patrimoine est présente dans les Parcs naturels régionaux puisque constitutive de leurs chartes et de leurs missions premières. Il faut pourtant se garder de penser que l'identité culturelle est uniquement fondée sur des patrimoines hérités du seul passé, sur les temps héroïques de chaque territoire. Ainsi, le patrimoine immatériel associé aux paysages ancestraux est constitué de savoir-faire certes traditionnels mais aussi d'innovations en matière de pratiques agricoles et artisanales, toujours revendiquées à l'échelle locale. Ces savoir-faire sont vivants et sont même pour certains en prise avec les dimensions les plus actuelles des changements des sociétés contemporaines. Les plus marquants sont ceux liés aux pratiques de construction et de réhabilitation des maisons individuelles: elles s'appuient sur le patrimoine architectural matériel tout en adaptant et innovant dans les savoir-faire des métiers du bâtiment (figure 9).

Territoire peu peuplé aux paysages très appréciés et disposant de nombreux terrains laissés disponibles par une agriculture fragilisée, le Parc naturel régional des Causses du Quercy offre de grandes facilités pour le développement de la maison individuelle.

Parce qu'elle constitue le mode de développement principal du territoire, elle représente aujourd'hui un enjeu important, identifié dans la Charte du Parc. (...)

Devant la superposition des normes et des exigences réglementaires, il semble difficile de reproduire partout les formes et les savoir-faire liés aux systèmes constructifs traditionnels. La raréfaction et les coûts de production liés aux matériaux locaux sont aussi un frein.

La maison peut cependant devenir un terrain d'expérimentation pour valoriser des ressources et des savoir-faire locaux: charpente et ossature en petit bois du causse, murs en béton de pierre, enduits aux sables argileux, construction en paille, *etc.* (...)

L'émergence d'architectures nouvelles conduit à s'interroger sur le sens de l'identité patrimoniale du Parc. À l'image de l'habitat paysan « traditionnel », le lien de la maison au territoire pourrait être le moteur d'un véritable renouveau, local et durable.

Figure 9. *S'inspirer des patrimoines vernaculaires pour une identité culturelle actuelle, le cas du Parc naturel régional des Causses du Quercy*

Source: https://www.parc-causses-du-quercy.fr/files/pnrquercy/files/brochures/pdf/livret_pnr_maisonindiv_web.pdf

Ces dynamiques culturelles qui s'appuient sur une très ancienne identité à partir de territoires historiquement ancrés où l'on magnifie surtout le XIX^e siècle – maximum démographique dans les campagnes françaises vers 1850 – ne sont pas les seules à être présentes dans les parcs. D'autres dimensions culturelles s'observent dans des parcs naturels régionaux plus récents, créés dans un contexte spatial de pression urbaine. Nombre de ces parcs se sont déployés sur le pourtour de l'agglomération parisienne ainsi que sur les littoraux ou arrières pays littoraux urbanisés des façades atlantique comme méditerranéenne.

Les parcs sous pression urbaine: identité culturelle et patrimoines paysagers « ordinaires »

Contrairement au premier type de parc, les Parcs naturels régionaux dans un contexte de pression urbaine due à la proximité de grands pôles urbains connaissent un processus de rurbanisation depuis les années 1960. Les paysages sont donc à l'image de ces dynamiques spatiales: tantôt encore dédiés aux paysages agraires ou forestiers, tantôt liés à des villages qui ont vécu un accroissement démographique et spatial avec l'arrivée de nombreux lotissements et de maisons neuves associées. Les fonctions agricoles sont donc en compétition avec d'autres fonctions, particulièrement les fonctions résidentielles qui prennent de plus en plus de place dans ces paysages ruraux dynamiques qui mixent population agricole de départ et population venant des villes. Les nouveaux résidents vivent donc en campagne mais connaissent un mouvement pendulaire quotidien pour aller travailler en ville. Or, cette « mixité » sociale entraîne une nouvelle façon de pratiquer mais aussi de voir les paysages: de paysages déjà exploités pour l'agriculture ou la production forestière, ils deviennent surtout des paysages pratiqués pour les loisirs et l'agrément pendant le week-end. Ces paysages du quotidien sont perçus comme des espaces de détente par les nouveaux habitants et dignes d'être protégés au titre de la qualité de la vie. Dès lors, la patrimonialisation, objectif important d'identité paysagère dans la constitution et la gestion de tout type de PNR, s'effectue à partir de paysages agraires et forestiers pourtant grignotés par l'avancée du mitage urbain, avancée fortement combattue en France à travers les documents de planification foncière depuis les années 2000. La création de ces parcs naturels régionaux à la lisière des grandes zones périurbaines françaises est justifiée très explicitement par ce « combat » comme le montre l'exemple du parc Oise-Pays de France, situé au Nord de l'agglomération parisienne (Poulot, 2011). Créé en 2004, ce dernier veut « maîtriser » son territoire et « préserver et gérer durablement le patrimoine naturel et culturel du territoire » (figure 10). Ici, le patrimoine naturel est surtout représenté par de grandes forêts, vestiges des forêts royales ou de grandes propriétés à proximité de

Paris. Quant au patrimoine culturel, il s'agit, en dehors des châteaux reliés à ces anciens domaines, surtout des paysages de champs ouverts (grandes exploitations avec la production de blé) et quelques paysages d'élevage. Ici, on assiste à une confrontation entre une fonction patrimoniale qui veut protéger les paysages agraires susceptibles de disparaître en raison de la pression urbaine (résidentielle ou bien par la création de grandes zones d'activités tertiaires, tentations constantes car le territoire est à proximité d'un réseau de communication fortement innervé avec ceux du Nord et de l'Est de la France et donc avec la Belgique, les Pays-Bas, le Luxembourg et l'Allemagne) et une fonction économique avec une agriculture dynamique bien intégrée au marché mondial. La gestion de cette contradiction – faut-il protéger des espaces agricoles ordinaires ou laisser la problématique du foncier au marché de l'offre et de la demande ? – fait partie des grands objectifs de ces parcs pour « promouvoir un développement économique respectueux des équilibres » (figure 10). Dans la mesure où leur charte est opposable aux documents d'urbanisme (Allie et Bryant, 2003), les parcs sont là pour assurer, sur du moyen et long terme, l'existence de terres suffisantes pour que les exploitations agricoles très performantes puissent se maintenir et éviter, en partie, de servir de réserves foncières pour de futurs projets d'aménagements urbains (Beuret et Cadoret, 2017). D'un autre côté, de façon assez contradictoire, cette « patrimonialisation » de paysages ordinaires très productifs les rend encore plus attractifs et amène les parcs à vouloir concilier deux types de résidents aux représentations et aux attentes différentes: les agriculteurs qui tirent leurs revenus de ces paysages et les résidents rurbains qui veulent profiter de la vie à la campagne sans forcément comprendre le travail des premiers (ou bien de tenter de les faire changer de fonctionnement s'ils ont des doutes quant aux conséquences de l'exploitation agricole sur la santé et le bien-être du voisinage). C'est pourquoi, l'autre grand objectif de ces parcs rurbains tente de faire découvrir le secteur de l'agriculture et de la forêt à des néophytes: « Accueillir et sensibiliser le public à l'environnement et au patrimoine » (figure 10).

L'enjeu du Parc est de préserver la ruralité et le patrimoine du territoire qui sont menacés par la pression foncière due à la proximité de Paris et de la plateforme aéroportuaire de Roissy Charles De Gaulle. Le Parc, véritable outil d'aménagement du territoire interrégional, s'est donné, via sa charte, l'objectif primordial de maîtriser l'évolution de son territoire et de répondre aux enjeux suivants:

- Préserver et gérer durablement le patrimoine naturel et culturel du territoire
- Promouvoir un développement économique respectueux des équilibres
- Accueillir et sensibiliser le public à l'environnement et au patrimoine

Figure 10. *Parcs naturels régionaux et pression urbaine, l'exemple du Parc Oise – Pays de France*
Source: <https://www.mareil-en-france.fr/content/parc-naturel-regional-oise-pays-france>

Si la protection des patrimoines matériels bâtis anciens ou des patrimoines proprement naturels comme les forêts publiques ne pose pas de problèmes particuliers, il n'en va donc pas de même pour la patrimonialisation des paysages agricoles. En effet, une des conséquences de la constitution des parcs est de patrimonialiser des paysages ordinaires de l'activité agricole moderne, y compris ceux des grandes cultures céréalières du bassin parisien (Bonin, 2013). Du fait de la présence des agriculteurs et des rurbains, on constate une ambiguïté patrimoniale n'apportant pas forcément le consensus auquel on pourrait s'attendre quand on emploie officiellement ce genre de qualificatif. D'un côté, les agriculteurs ont une pratique professionnelle des paysages agricoles, de l'autre, les rurbains ont, par leur regard, tendance à patrimonialiser leur environnement paysager sans que celui-ci soit directement la conséquence de leur travail. Ignorant ce qui est dû aux pratiques agricoles, ils en viennent à considérer ces paysages comme des biens patrimoniaux communs et les intègrent dans le champ du patrimoine naturel (Bouisset et Degrémont, 2013b, 2016). Ces deux types de rapport aux paysages agricoles peuvent bien sûr être source de conflits (Simard, 2007; Caro, 2019). Les périurbains voulant préserver l'environnement et donc le patrimoine naturel, les agriculteurs ne voulant pas entendre parler de protection, synonyme pour eux de contraintes et de règlements supplémentaires avec la crainte que la protection s'accompagne d'une interdiction de pratiques agraires. Mais cette montée de la patrimonialisation de paysages productifs peut aussi aboutir à l'émergence des sentiments d'entre-soi vécus par les deux types d'habitants. En effet, la mise en défens de ces paysages agraires et forestiers apportée par le processus de patrimonialisation des parcs permet une plus-value spatiale en évitant l'arrivée supplémentaire de population urbaine. Cela est alors inévitablement suivi par une montée des prix fonciers et immobiliers puisque la politique foncière du parc ne permet plus de développer fortement l'urbanisation et exclut du marché les acheteurs les moins fortunés. Sous couvert de la patrimonialisation et de la qualité spatiale engendrée, nous assistons donc à un certain repli social. Mais, contrairement aux parcs profondément ruraux, l'identité territoriale par le patrimoine et ses paysages associés n'est pas la caractéristique culturelle la plus importante dans les chartes des parcs rurbains. L'aide au développement de pratiques et de manifestations culturelles y est fortement intégrée même si les parcs naturels dans le rural profond ne sont pas en reste.

4. Une identité culturelle plus ou moins territorialisée: le rapport à soi et aux autres

Nous l'avons vu, les parcs rurbains ont tendance à s'adapter à leur nouvelle population. Un certain mode de vie rurbain apparaît au travers d'une profusion d'activités culturelles proposées telles celle du parc déjà cité de la Haute Vallée de Chevreuse intitulée « Une autre vie s'invente ici », phrase emblématique de la fédération nationale des Parcs naturels régionaux pour qualifier les territoires. La culture y est alors fortement sollicitée en tant qu'animation dans une rubrique qui allie « vie sociale et culturelle ». Des actions concrètes sont ainsi programmées régulièrement: cheminements entre les « sites naturels, paysagers et culturels », recueil de témoignages de la mémoire locale, recensement et accompagnement des acteurs artistiques et culturels du territoire et enfin échanges avec les intercommunalités voisines. Les actions culturelles proposées par les parcs touchent en fait plus généralement le mode de vie quotidien et intègrent désormais aussi les préoccupations contemporaines liées aux changements globaux et à leurs conséquences locales.

L'identité culturelle des parcs naturels régionaux: entre référence aux savoir-faire patrimoniaux et au savoir-être environnemental

Les parcs naturels régionaux incitent aujourd'hui fortement les habitants à s'orienter vers des pratiques répondant aux enjeux climatiques et plus globalement aux enjeux environnementaux. Ainsi, si l'on reprend l'exemple du discours du parc de la Haute Vallée de Chevreuse (figure 11), l'habitat doit être revisité pour être le plus économe possible, la consommation doit être locale et responsable, les déplacements mieux pensés et plus vertueux... Bien entendu, toute cette nouvelle façon de vivre doit être organisée, planifiée dans les différentes politiques du territoire, ce que l'on peut observer dans les rubriques « Aménagement et Paysages » et « Nature/Ressources » du parc de la Haute Vallée de Chevreuse (figure 11). De même, l'incitation est très forte, dans la rubrique « Activités économiques » à tenter des actions plus locales et plus solidaires: monnaie locale, réseau d'économie sociale, co-working, financements participatifs... Le sentiment d'entre-soi territorial déjà évoqué ne vise donc pas seulement à exclure de nouveaux habitants, il s'agit aussi de construire une nouvelle société locale.

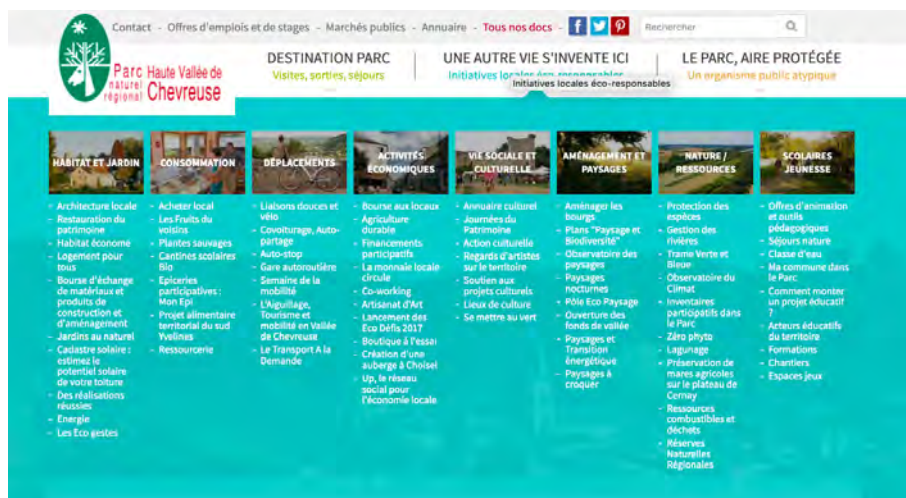


Figure 11. *Se forger une culture ruraine, l'exemple du parc de la Haute Vallée de Chevreuse: « Une autre vie s'invente ici »*

Source: <https://www.parc-naturel-chevreuse.fr/une-autre-vie-sinvente-ici>

D'ailleurs, ces parcs rurbains parisiens ont tous le même discours, ils veulent une qualité de vie attractive, au moins pour ceux qui réussissent à s'installer dans ces territoires, afin de répondre au défi ou tout du moins à l'atténuation locale du changement climatique: « *Les quatre Parcs naturels régionaux d'Île-de-France constituent une couronne verte autour de la métropole, qui participe à la qualité de vie et à l'atténuation du changement climatique. (...) La mission fondamentale des Parcs réside dans l'aménagement et le développement du territoire fondés sur la protection et la mise en valeur des patrimoines naturels, culturels et paysagers. Les Parcs franciliens sont confrontés à des enjeux métropolitains au même titre que les autres territoires: le réchauffement climatique, le développement des énergies renouvelables, le défi alimentaire, la pression foncière, ainsi que la cohésion sociale et le vieillissement de la population.* »⁷ Les parcs rurbains s'appuient donc moins sur les singularités des territoires via leurs patrimoines distinctifs et davantage sur l'appel à ces nouvelles pratiques environnementales qui construiraient une nouvelle identité culturelle liée à des territoires maîtrisant leur densité de population pour être encore considérés comme « parcs naturels ».

Mais ces parcs rurbains n'ont pas le monopole d'une identité culturelle retravaillée par les changements environnementaux et globaux. Les parcs ruraux sont également investis sur la proposition de nouvelles pratiques même si les incitations

⁷ <https://www.parc-naturel-chevreuse.fr/park-protected-area/un-territoire-preserve-fiche-didentite/les-parcs-naturels-regionaux-franciliens>

sont moins à destination des habitants que des autres acteurs du territoire, les professionnels mais surtout les visiteurs. La proportion des actions engagées sur ces nouvelles pratiques culturelles par rapport à celles plus classiques qui travaillent sur les patrimoines matériels et immatériels est souvent moindre. Cependant, certains parcs liés à une profonde ruralité ne sont pas en reste pour allier paysages ancestraux, savoir-faire patrimonialisés et nouvelles préoccupations environnementales. Les deux modèles de parcs se rejoignent bien dans ce nouveau rapport à l'environnement. Ainsi, par exemple, les artisans du parc des Causses du Quercy cité précédemment, s'appuient sur leur savoir-faire mais aussi sur leurs innovations en matière environnementale avec l'aide financière du PNR bien sûr, mais aussi des Chambres de Métiers et de l'Artisanat du Département du Lot (figure 12). Quarante-deux artisans font partie d'un réseau « Eco-défis » afin de valoriser leurs produits (également labélisés par le parc et la fédération des parcs naturels régionaux, comme par exemple « Valeurs Parc ») mais aussi d'intégrer des pratiques contemporaines. Il s'agit donc de promouvoir une identité culturelle vivante en prise avec son temps.

S'engager dans Eco-défis, cela signifie:

- Valoriser l'image de l'entreprise auprès des consommateurs: « 90 % des consommateurs interrogés sont prêts à privilégier un commerçant ou un artisan qui met en place des pratiques respectueuses de l'environnement », (Source: enquête consommateurs septembre 2008 – CCIP Val-de-Marne).
- Faire connaître son entreprise à travers la campagne de communication menée par le Parc et la Chambre de Métiers.
- Bénéficier d'un accompagnement personnalisé, afin de mettre en place les défis.

Comment participer ?

L'artisan s'engage à réaliser 3 défis minimum, parmi une trentaine de défis répartis entre plusieurs thématiques:

- Les déchets: tri et prévention des déchets
- L'énergie: maîtrise et réduction des consommations
- L'eau et les fluides: amélioration de la gestion de l'eau et prévention des pollutions
- Les produits: achat et utilisation de produits plus respectueux de l'environnement
- Les transports: réduction des émissions polluantes générées

Figure 12. *Une dynamique culturelle en prise avec les enjeux environnementaux contemporains, l'exemple du PNR des Causses du Quercy*

Source: <https://www.parc-causses-du-quercy.fr/le-parc-votre-service/appuis-aux-porteurs-de-projets/les-aides-lartisanat/les-eco-defis-des-artisans>

Le discours identitaire des parcs oscille donc ici entre des références aux patrimoines collectifs liés aux paysages et savoir-faire agraires et à un savoir-être individuel face aux changements climatiques et globaux. Car, malgré tout, l'identité culturelle des parcs passe toujours par des références aux patrimoines, qu'ils soient matériels (monuments, paysages) ou immatériels (mémoires des savoir-faire de l'ancienne société agricole). Cette dernière est considérée comme essentielle par les parcs car elle touche, de façon plus communicationnelle, d'autres individus que les habitants par le biais de la mise en tourisme de ces territoires et donc de ces patrimoines associés. L'identité culturelle qui prend ses sources dans l'enracinement (Debarbieux, 2014), dans les éléments plus ancestraux du territoire est fortement communiquée auprès des visiteurs et touristes. Quelle que soit la part de cette dimension de l'identité par la mise en valeur des patrimoines, le développement économique fondé sur le tourisme demeure un objectif des parcs. Leurs stratégies en la matière dévoilent deux façons de traiter le tourisme: à partir de hauts lieux patrimoniaux canalisant une grande fréquentation touristique ciblée ou bien à partir de tout le territoire pour un tourisme plus diffus et peut être plus confidentiel. Ces deux attitudes ne sont pas sans conséquence sur l'emploi de la culture associée aux stratégies touristiques.

La culture pour qui ? L'identité culturelle des parcs au prisme du tourisme

La fédération nationale des PNR dans sa note d'orientation de 2017, « La culture dans les Parcs naturels régionaux de France », affirme que celle-ci est: « *l'occasion de réaffirmer les ambitions des parcs naturels régionaux en termes de "vivre ensemble", d'adhésion et de participation citoyenne aux projets territoriaux. La culture et le patrimoine – matériel et immatériel–, occupent un rôle central pour assurer cette ambition. Les territoires des Parcs sont exceptionnels car singuliers et donc tous différents. (...) C'est la formule chimique à l'origine de chaque exception (l'âme du territoire) que la mission culturelle doit retrouver dans l'immatériel, pour l'identifier et la conserver, la diffuser et la réinventer dans le « faire ensemble* »⁸. La mention des patrimoines matériels et immatériels singuliers comme base culturelle aux territoires est encore plus fortement affirmée par les Parcs naturels régionaux dans le cadre de leurs textes de communication et de diffusion auprès des potentiels visiteurs. En effet, cette dimension patrimoniale de l'identité culturelle est aussi perçue par les acteurs locaux comme une véritable ressource économique. La remobilisation de l'identité et de la culture au sein des parcs n'est donc pas dénuée d'arrière-pensée économique à défaut d'objectifs uniquement culturels (Gouaille, 2010). C'est en cela que ces processus patrimoniaux tiennent parfois davantage de

⁸ <https://www.parcs-naturels-regionaux.fr/centre-de-ressources/document/la-culture-dans-les-parcs-naturels-regionaux>

la folklorisation de la culture plutôt que d'une continuité ou d'un renouveau identitaires (Giu, 2007). Favoriser le vivre ensemble pour construire une identité vécue au quotidien est donc un crédo qui fait maintenant partie des discours de tous les PNR. En effet, quand ils évoquent le développement culturel, la plupart des parcs évitent de s'intéresser aux seuls patrimoines hérités du passé qui pourraient être mis en scène que pour des raisons d'attrait touristique, ce qui mènerait à leur folklorisation sans appropriation identitaire actualisée de la part des locaux.

Dans le cas où les parcs ont choisi de privilégier le développement d'un tourisme diffus, on observe souvent la volonté d'intégrer les visiteurs aux activités culturelles habitantes. Ainsi, certaines animations culturelles mettent en avant la rencontre de divers types de publics et d'acteurs, y compris artistes ou scientifiques, autour des paysages. C'est le cas du PNR de la Haute Vallée de la Chevreuse: « *3eme ambition: valoriser un héritage exceptionnel et encourager une vie culturelle rurale et rurale. (...) l'histoire de France a laissé des traces: des édifices mais aussi des fermes, à côté de grands domaines, qui font le charme de paysages façonnés par les modes de vie ruraux. Le Parc souhaite mettre en valeur ce patrimoine exceptionnel en encourageant sa restauration et en invitant aussi artistes, historiens, ethnologues à entretenir des conversions entre nature et culture. La diversité des talents, le jeu des rencontres, la riche des propositions contribuent à plus de vie au cœur des villages*⁹ ». Le parc cite ainsi des exemples de manifestations comme « Une église, un artiste » ou bien « Parade avec le Fond Régional d'Art Contemporain » avec des expositions temporaires dans les villages du parc. Il s'agit de proposer une découverte plutôt confidentielle du territoire. Dans le même sens, les parcs qui recherchent un tourisme diffus sur leur territoire travaillent beaucoup à partir des paysages agricoles et de la marque « Valeurs parc » même s'il s'agit d'actions plus saisonnières. Ils misent sur le fait que les visiteurs, de plus en plus urbains, méconnaissent les territoires ruraux et l'activité agricole et qu'ils sont désireux de s'immerger « culturellement » dans le territoire visité. Un nombre de plus en plus important de visites et d'activités « à la ferme » sont donc organisées par les parcs via des réseaux d'agriculteurs ou d'éleveurs. Les savoir-faire y sont également privilégiés avec l'apprentissage des gestes et la fabrication de produits locaux. Les paysages agricoles deviennent donc une véritable ressource culturelle pour ce type de tourisme.

La seconde stratégie des parcs en matière touristique est de s'appuyer sur des hauts lieux emblématiques, véritables cartes de visite du territoire. Là encore, le tourisme rejoint la culture tout particulièrement par l'intermédiaire des paysages mais cette fois-ci davantage naturels. En effet, l'idée est souvent

9 https://www.parc-naturel-chevreuse.fr/sites/default/files/media/l_essentiel_du_parc.pdf

d'associer nature et culture par l'art contemporain et particulièrement par le Land Art qui propose des œuvres d'artiste éphémères pendant l'été avec un cortège d'actions tournant autour des expositions d'œuvres *in situ* ou bien des résidences d'artiste sur le territoire. Une des initiatives les plus emblématiques en la matière s'observe dans le parc des Volcans d'Auvergne intitulée « Horizons Arts-Nature » (figure 13).

// Philosophie:

[...] Horizons « Arts-Nature » en Sancy est l'événement culturel porté par l'Office de Tourisme du Sancy depuis 2007. Chaque été, les artistes issus d'une sélection draconienne investissent les paysages du Sancy et relèvent un véritable défi. Le temps d'une édition, le massif est ponctué d'œuvres surprenantes réparties sur l'ensemble du territoire. Au cœur du Parc Naturel Régional des Volcans d'Auvergne, ce territoire offre tant une diversité de paysages qu'une singularité. Chaque édition met en évidence de nouveaux sites naturels. [...] Cette nature s'apprécie autrement chaque été. C'est dans ce cadre préservé que sont réalisées des œuvres plastiques originales et éphémères qui s'intègrent parfaitement et établissent un dialogue entre Art et Nature.

Figure 13. *De l'art contemporain dans les PNR: entre attractivité touristique et animation culturelle par les paysages naturels, l'exemple du parc des volcans d'Auvergne*

Source: Horizons « Arts Nature » en Sancy, 16 juin > 16 septembre 2012 #6 12 œuvres grandeur nature 12 artistes 12 sites naturels [catalogue Edition 2012]

La mise en place des œuvres, souvent décalées, interroge à chaque fois la place des paysages naturels dans la société en général mais aussi celle du territoire du parc. On peut y trouver des références à l'activité volcanique de la région, des interrogations sur la biodiversité, sur les rapports ambigus entre paysages naturels et artificiels, des références culturelles décalées en pleine nature mais aussi des propositions de ressourcement et de contact intime avec la nature voire des clins d'œil vis-à-vis du surnaturel et de l'onirique. Ces installations plastiques renforcent l'attractivité et la visite de ces sites naturels disséminés sur le territoire. Une part importante de la communication touristique du territoire passe maintenant par la présentation de cet événement: « *Horizons est né en 2007 de la volonté des acteurs du territoire de créer un projet culturel novateur pour donner à voir leur patrimoine naturel autrement. Ainsi le Massif du Sancy est devenu un terrain de création contemporaine. Horizons 2020 se dévoile... Pour la 14^{ème} année consécutive, le Massif du Sancy met à l'honneur son immense richesse naturelle. Événement précurseur, Horizons est devenu une exposition hors les murs incontournable. La qualité, l'accessibilité et l'éclectisme des œuvres sélectionnées, les propos engagés des artistes, le professionnalisme dans l'organisation de l'accueil des 220 000 visiteurs annuels,*

font que le succès est au rendez-vous chaque été. »¹⁰ La dynamique de la réponse culturelle apporte ainsi une image de marque et un poids économique supplémentaires à la beauté patrimoniale du territoire. Elle renforce également l'idée que les innovations et la créativité culturelles ne sont pas à chercher uniquement dans les grandes villes et qu'il se passe des choses au sein du rural. Cette capacité d'étonnement, de mise en intrigue contemporaine des territoires ruraux permet aussi cette singularité territoriale tant recherchée.

Conclusion

Les territoires ruraux qui constituent aujourd'hui les Parcs naturels régionaux ont subi après la seconde guerre mondiale de profondes mutations, aussi bien démographiques (exode rural et baisse drastique des soldes naturels et migratoires) qu'économiques (passage d'une économie agricole traditionnelle à une économie de marché travaillant sur des terroirs restreints, des productions spécialisées et une forte mécanisation). Aujourd'hui, les PNR ne sont plus tout à fait dans ces mêmes dynamiques: certains restent sur des problématiques spécifiques à la ruralité, d'autres sont devenus des territoires où le péri-rurbain et le rurbain dominent (Kaiser, 1990). Dans le premier cas, la place de la culture s'attache à promouvoir des paysages patrimonialisés toujours liés aux activités agraires traditionnelles et incite à la venue de visiteurs occasionnels mais aussi de nouveaux habitants cherchant à se « mettre au vert » et à quitter les grands centres urbains. Dans le second cas, bien que passant aussi par la patrimonialisation d'éléments historiques, la culture liée à l'arrivée de nouvelles populations, apporte une patrimonialisation supplémentaire à partir de paysages du quotidien, souvent des paysages modernes de grande culture.

Dans les deux cas, l'identité culturelle est fortement communiquée par les parcs à défaut d'un nombre important de propositions d'actions publiques en matière d'animation culturelle; les parcs s'appuyant davantage sur la présence d'un tissu associatif dynamique. Les PNR développent ainsi fortement l'idée qu'ils peuvent trouver les ressources et les solutions d'un développement harmonieux en interne au sein de leur territoire ruraux (Ducros, 2017). Ils plébiscitent la proximité géographique et institutionnelle menant à des solutions passant par la solidarité territoriale. Or, ces solutions ont toujours été l'occasion d'utiliser les spécificités culturelles, qu'elles soient matérielles ou immatérielles comme les savoir-faire. Les PNR ont donc choisi de miser sur les éléments emblématiques culturellement ancrés sur

¹⁰ <https://www.horizons-sancy.com/evenement>

le long terme dans leur territoire. Cependant, depuis les années 1990, pour tous les parcs, la relation à la culture et aux paysages est en renouvellement avec l'arrivée des problématiques du développement durable et plus encore de réponses aux changements environnementaux (Angeon et *al.*, 2007). Les parcs ne sont pas arc-boutés sur des aspects culturels uniquement liés au passé, la culture contemporaine, par de nouveaux modes de vie, est plébiscitée pour que les parcs deviennent des laboratoires d'expérimentation en réponse aux grands changements et aux évolutions des sociétés contemporaines (Baron et Lajarge, 2016).

La relation entre la culture et la nature au travers de l'utilisation des paysages laisse ouvertes un certain nombre de questions. La plus emblématique se situe au niveau de la protection de ces paysages (Dérioz et *al.*, 2019). Il est évident que la protection des paysages des parcs naturels régionaux ne peut se faire à l'échelle des parcs de la même manière que celle qui est à l'œuvre dans le périmètre très restreint des « Sites naturels », loi 1930. D'ailleurs, ces derniers sont bien présents dans ces parcs qui ne sont pas substitués à cette protection nationale au moment de leur création ou du renouvellement de leur charte: les PNR intègrent donc des sites protégés, des réserves naturelles, *etc.* Indépendamment de ce type de site, le reste des paysages des parcs ne fait pas l'objet nécessairement d'une protection durable. En effet, même si certaines recommandations quant à la protection patrimoniale sont intégrées dans les Plans Locaux d'Urbanisme, ces derniers, qui déterminent les conditions locales d'aménagement et d'utilisation des sols, n'ont pas une durée très longue. Les communes ou les Etablissements Publics de Coopération Intercommunale peuvent les réviser régulièrement et réorienter leurs stratégies en la matière. Alors que de plus en plus de PNR sont créés et qu'ils correspondent maintenant à environ 13% du territoire national, le terme de protection des paysages naturels régionaux ne veut plus dire grand chose d'un point de vue de la réglementation. Dans la même veine, comme les parcs naturels régionaux ne sont pas considérés comme des Etablissements Publics de Coopération Intercommunale (EPCI), on peut se poser la question de l'intérêt de la présence des parcs alors que les grandes lois thématiques de protection (biodiversité, littoral, montagne,...) peuvent s'appliquer sans eux. Enfin, les chartes des parcs, en relation avec les communes et les EPCI, réfléchissent à une bonne gestion du foncier où l'objectif principal est de maîtriser le taux d'artificialisation des sols voire de le faire baisser pour arriver à une « renaturalisation » paysagère. Or, ces territoires possèdent déjà un taux d'artificialisation bien plus bas (4,5%) que la moyenne nationale (7%) (Ferreti, 2018). Ils deviennent donc attractifs pour des classes sociales aisées qui ont les moyens d'investir dans un cadre de vie de meilleure qualité. L'identité culturelle construite dans le cadre d'une volonté

de conservation des paysages passerait alors par une gentrification sociale et par une mise à l'écart volontaire effectuée au nom d'un entre-soi local.

Bibliographie

- Allie L., Bryant C.R. (2003). « Les Parcs Naturels régionaux Français: un modèle de gouvernance et de planification spatiale pour le milieu périurbain ? », *Canadian Journal of Regional Science / Revue canadienne des Sciences Régionales*, vol XXVI, 2 & 3, p.447-463.
- Angeon V., Boisvert V., Caron A. (2007). « La marque « parc naturel régional », un outil au service d'un développement local durable et un modèle pour les pays du sud », *Afrique contemporaine*, 2, n°222, p.149-166.
- Bonin, S. (2013). « Patrimonialisation des paysages de grandes cultures: la Plaine de Versailles et son 'association patrimoniale' ». *L'Espace géographique*, Tome 42, Vol. 3, p.227-240.
- Baron N., Lajarge R. (2016). *Les parcs naturels régionaux: Des territoires en expériences*. [s.l.]: Editions Quae. 266 p.
- Beuret J.-E., Cadoret A. (2017). « Négocier l'urbanisation pour un littoral durable: des parcs naturels régionaux facteurs d'intégration ou de fragmentation des enjeux », *Noréis*, n°244, 3, p.47-62.
- Blanc N., Glatron S. (2005). « Du paysage urbain dans les politiques nationales d'urbanisme et d'environnement », *L'espace géographique*, Tome 34, Vol. 1, p.65-80.
- Bonnefond M., Servain-Courant S., Verdelli L. (2009). « Politiques paysagères en action pour la protection et la valorisation du patrimoine naturel et culturel », *Projets de paysage*. [En ligne].URL: http://www.projetsdepaysage.fr/fr/politiques_paysageres_en_action_pour_la_protection_et_la_valorisation_du_patrimoine_naturel_et_culturel_
- Bouisset C., Degrémont I. (2013a). « Construire un patrimoine naturel: valeurs (de société) contre critères (officiels) ? L'exemple de hauts lieux montagnards pyrénéens », [VertigO], Hors série 16: Patrimonialiser la nature. <http://vertigo.revues.org/13750>
- Bouisset C., Degrémont I. (2013b). « La patrimonialisation de la nature : un processus en renouvellement ». *L'Espace Géographique*. [En ligne]. Tome 42, Vol 3, p. 193-199. URL : <http://www.cairn.info/revue-espace-geographique-2013-3.htm>

- Bouisset C., Degrémont I. (2016). « Le rôle des riverains dans le façonnement des interfaces ville-forêt. Représentations et pratiques dans les franges urbaines des Landes de Gascogne », *Projets de Paysages*. [en ligne], n° 13.
- Caro M. (2019). « Éprouver l'attachement au lieu: l'épreuve d'un conflit de proximité », *L'Espace Politique*. [en ligne], n°38: Rapports à l'espace et formes d'engagement: ancrage, attachement, territorialisation, p.1-20.
- Chilès A. (2015). *La construction d'une politique publique en faveur des patrimoines et la place des associations locales: le cas du Parc naturel régional du Pilat (1974-2014)*, Thèse de Géographie, Université Jean Monnet, Saint-Etienne, Laboratoire EVS-ISTHME UMR 5600, sous la direction de B. Etlicher, 681 p.
- Debarbieux B. (2014). « Enracinement, ancrage, amarrage: raviver les métaphores », *L'Espace géographique*, Tome 43, Vol. 1, p. 68-80.
- Delfosse C. (2015). « Patrimoine-Culture en milieu rural: désert culturel ou foisonnement ? », *Pour*, n°226, 2, p.29-38.
- Dérior P., Béringuier P., Loireau M. (2019). « Développer la culture du paysage chez les acteurs locaux: la démarche du Parc naturel régional de la Narbonnaise en Méditerranée à l'épreuve de la pression urbaine », *Développement durable et territoire*, Vol. 10, n°2: Le paysage comme instrument de gouvernance territoriale. [en ligne]. 24 p.
- Di Méo G. (2004). « Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités », *Annales de géographie*, n°638-639, p.339-362.
- Depraz S. (2008). *Géographie des espaces naturels protégés. Genèse, principes et enjeux territoriaux*, Paris: Armand Colin, coll. U géographie, 320 p.
- Descola P. (2005). *Par delà nature et culture*, Paris: Gallimard/nrf, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 640 p.
- Ducros H. (2017). « Un label patrimonial pour des valeurs environnementales en France rurale: vers un capital environnemental ? », *Noréis*, n°243, 2, p.17-39.
- Feretti A. (2018). *Les parcs naturels régionaux: apports à l'aménagement et au développement durable des territoires et perspectives*. Les Avis du Conseil économique, social et environnemental (CESE section 24 Aménagement durable des territoire), Les Éditions des journaux officiels. [en ligne], 103 p.
- Gouaille L. (2010). *La culture dans les Parcs naturels régionaux. Abandon ou renouveau ?*, *Les pratiques culturelles des Parcs naturels régionaux*. Fédération des PNR de France, 39 p.

- Guiu C. (2009). « Pratiques folkloriques dans les « Terres de l'Èbre »: représentations et mises en scène de la ruralité », *Noroi*, n°204, 3, p.39-52.
- Kayser B. (1996). *Naissance de nouvelles campagnes*. Marseille: Editions de l'Aube/DATAR, Monde en cours, 174 p.
- Lanneaux M.-A., Chapuis R. (1993). « Les parcs naturels régionaux français », *Annales de géographie*, vol. 102, n° 573, p. 519-533.
- Lajarge R. (2007). « Territorialisation(s) et Parcs Naturels Régionaux », *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale. Critiques de la territorialisation*, sous la dir. A. Faure A. et E. Négrier, Grenoble: éd. Symposium, p. 132-139.
- Lajarge R., Baron-Yelles N. (2011). « Développement et protection à l'œuvre dans les territoires de nature. Les Parcs Naturels Régionaux face à la réforme territoriale », *Bulletin de l'Association des géographes français*, 4, p. 375-386.
- Larrère C., Larrère R. (2009). *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*. Paris: Champs essai, Flammarion, 356 p.
- Laslaz L. (2008). « Le chardon bleu, instrument de l'acceptation sociale dans les politiques des parcs nationaux alpins français », *Géographie et cultures*, n°66, p. 27-42.
- Melin H. (2014). « La culture, terreau de la nature », *Développement durable et territoires* [En ligne], Vol. 2, n° 2, 18 p.
- Ostrom E. (2010). *Gouvernance des biens communs, pour une approche nouvelle des ressources naturelles*. De Boeck, coll. Planète en jeu, 301 p.
- Parc naturel régional de la Haute Vallée de Chevreuse [non daté]. *Une autre vie s'invente ici, le parc expliqué à tous*. 14 p.
- Parc naturel régional des Causses du Quercy, Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement du Lot (2018). *Découvrir. L'évolution de la maison individuelle sur les Causses du Quercy*. 43 p.
- Portet F. (2015). « Les Parcs naturels régionaux et la culture », *Pour* [En ligne]. Vol. 226, n°2, p. 97-106. URL : <https://www.cairn.info/revue-pour-2015-2-page-97.htm>
- Poulot M. (2011). « Des arrangements autour de l'agriculture en périurbain: du lotissement agricole au projet de territoire: exemples franciliens. », [VertigO] La revue électronique en sciences de l'environnement, 11 (2).
- Regourd E. (2007). « Les associations culturelles, porteuses de projet pour de nouvelles ruralités? », *Noroi*, n°204, 3: Patrimoine, culture et construction identitaire dans les territoires ruraux, p. 67-78.

- Serres, M. (1990). *Le contrat naturel*. Paris: F. Bourin, 196 p.
- Simard M. (2007). « Nouvelles populations rurales et conflits au Québec: regards croisés avec la France et le Royaume-Uni », *Géographie, économie, société*, Vol. 9, 2, p.187-213.
- Teillet P., Périgois S. (2014). « Synthèse d'étude. Enjeux et dynamiques culturelles en Chartreuse. Diagnostic partagé et propositions pour une stratégie de développement culturel du Parc naturel régional », *L'observatoire*, Observatoire des politiques culturelles, n°44, p.97-101.
- Turpin N., Bouayad-Agha S., Védrine L., Perret E., Vollet D., Lenain M.-A. (2017). « Politique d'accueil de nouvelles populations dans le Massif central et dynamisation des territoires. Une évaluation quantitative et qualitative », *Économie rurale*, n° 361, 5, p.23-48.

LA PERVIVENCIA DE LA CASA MAYA EN EL PAISAJE DE LA PENÍNSULA DE YUCATAN, MEXICO

María del Carmen Meza Aguilar
Universidad Nacional Autónoma de México

Antecedentes

La cultura maya es una cultura viva pues en las comunidades indígenas contemporáneas se han conservado muchas de sus tradiciones, particularmente en aquellas zonas, más aisladas, en las que dicha condición ha obstaculizado que los factores externos incidan fuertemente en sus formas y costumbres.

Cuando nos adentramos en el estudio de la cultura de estas comunidades es factible reconocer una base esencial de origen prehispánico que se niega a morir, que tiene que ver con la forma de vivir y entender el mundo que se manifiesta en la arquitectura de sus casas, los ritos domésticos, en los sistemas de curación, en las prácticas agrícolas en torno a la milpa, en las relaciones de parentesco, en fin prácticamente en todas las actividades cotidianas que se realizan al seno de la familia (Valverde, 2010), y todo ello se refleja en la conformación de un paisaje que cambia, pero se mantiene a la vez.

La historia del pueblo maya y el desarrollo de su cultura, han estado siempre ligados a la selva, ecosistema que han habitado, conocido y del que han obtenido productos y materias primas para su subsistencia.

De acuerdo con Toledo (2000) se debe considerar a los mayas como estrategas del uso múltiple de los recursos de su entorno entre los que se incluye el suelo a través del manejo agrícola y la vegetación mediante el conocimiento forestal, además la práctica de la recolección y la ganadería en pequeña escala que en conjunto se entiende como un modelo agroecológico. Otros ejemplos de su habilidad estratégica en su entorno son: el manejo de la milpa –bajo el proceso de roza-tumba-quema–, de la que obtienen, además de maíz y frijol, otras especies comestibles; y el cuidado de huertas familiares en las que cultivan plantas silvestres y exóticas de las que obtienen frutos, condimentos, plantas medicinales, e inclusive las maderas, palmas y bejucos con las que construir la casa maya tradicional (Lara et al, 2012).

Una evidencia del manejo de la selva desde tiempos ancestrales es lo que apuntan Barrera y colaboradores (1977), al estudiar la composición de las selvas altas y medianas de la Península de Yucatán, señalando la dominancia atípica de algunas especies arbóreas, como los llamados ramonales (comunidad dominada por *Brosimum alicastrum*), que son agrupamientos de dichos árboles rodeados por una cerca de piedras que se encuentran en lugares cercanos a algunas zonas arqueológicas, haciendo referencia a su cultivo y al uso que se daba a la semilla como fuente de fécula y proteínas en sustitución del maíz en épocas ancestrales (Barrera et al 1977); de la misma manera los parches de palmas del género *Sabal* al interior de la selva, cuyo uso en la construcción de los techos de la vivienda maya se registra desde tiempos antiguos, explica su manejo antrópico. Algunos parches de esta especie se encuentran al interior de cuadros de piedras encimadas con dimensiones aproximadas a 400m² (cuadros de 20m X 20m) o más grandes, que según informes de la localidad son parte de antiguos asentamientos humanos y se refieren lo que fue el solar maya en el pasado (Vargas, 1983, pp. 161).

Zona de estudio

Aunque el área maya comprende un territorio muy amplio (400 000 Km²) ocupado por los grupos pertenecientes a esta cultura, y en el que aún viven los grupos hablantes de lenguas pertenecientes a la familia lingüística mayence, en este estudio sólo nos remitiremos a la zona que comprende la Península de Yucatán en la que se ubican los estados de Quintana Roo, Yucatán y Campeche que corresponde a la zona septentrional de la Zona Maya.

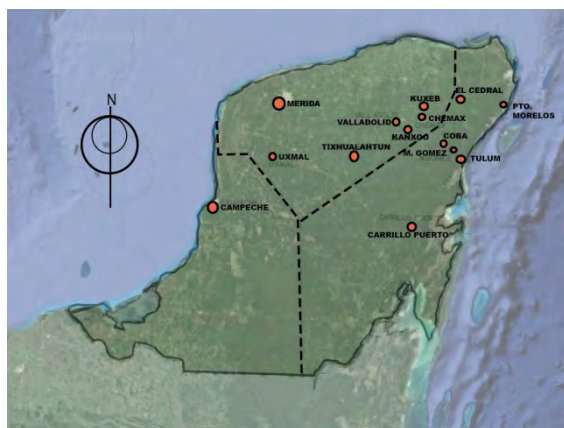


Fig. 1. Península de Yucatán, México. Zona de estudio. Elaboró: Laura H. Lagos.

Esta zona, que corresponde a la parte norte de la Península de Yucatán, es una amplia llanura surcada por algunas cadenas montañosas de poca elevación. Debido a la naturaleza calcárea del subsuelo de este territorio, dado que la península emergió del fondo marino durante la era terciaria, las corrientes de agua superficial son muy escasas, pues las lluvias se filtran rápidamente a causa de la porosidad del terreno, y esto propicia la formación de depósitos de agua subterráneos conocidos como “cenotes”. Por esta misma condición sólo existen tres ríos menores que fluyen en extremos distantes de la península, que son el río Champotón en la costa de Campeche, el río Lagartos hacia el norte y Xelhá en la costa del Mar Caribe, que en realidad son vías o entradas de mar. Existen algunas lagunas y cuerpos de agua interiores como Chichankanab y Ocum en la porción central de la península, y los lagos de Cobá hacia la porción nororiental y el lago de Bacalar.

El clima que caracteriza a esta zona es un A(w), es decir un cálido subhúmedo con lluvias de verano, con registro de precipitación anual de 1100 mm; y temperatura media anual de 24°C, aunque presenta extremos de 36°C en los meses calurosos, con una temporada de huracanes de septiembre a noviembre que refresca el ambiente.

De acuerdo con Penington y Sarukahán (1968), el tipo de vegetación en la región es una selva mediana subperennifolia, que se caracteriza por ser una comunidad densa y rica en especies, con un porcentaje de cobertura superior al 100%. Los troncos de las especies arbóreas se caracterizan por ser muy delgados; con diámetros de tronco que oscilan entre 35 y 50 centímetros. Los troncos suelen ser no muy rectos, presentan algunos giros y se ramifican generalmente hacia el último cuarto de su altura. En esta zona encontramos diversas asociaciones vegetales primarias de selva mediana subperennifolia, con especies representativas en la cultura que reciben nombre maya como xicozapotl o árbol del chicle (*Manilkara zapota*), el ya'ax'che árbol sagrado de los mayas (*Ceiba pentandra*) y K'ul-ché ó cedro rojo (*Cedrela odorata*), así como diversas maderas semipreciosas endémicas de las selvas tropicales. Otras comunidades vegetales menos extendidas son la selva mediana subcaducifolia y la selva baja caducifolia (Kantún Balam, et al, 2013). Así mismo, en esta zona se pueden distinguir algunos manchones de vegetación secundaria, de al menos 15 o 20 años, derivadas de actividades antropogénicas, que se distinguen de la comunidad natural porque son bosquetes compuestos por árboles de 6 a 12 m con troncos angostos (no mayores a 20cm de diámetro), muy densos, al igual que otras asociaciones también de carácter secundario como los palmares a los que coloquialmente se les denomina Botanal en caso de contener palmas de género *Sabal* y Corozal si se trata de palmas de *Orbignya cohune*, (Juá-

rez-Fragoso, et al 2017). Estas comunidades vegetales son la fuente primaria de las especies vegetales que han dado forma y pervivencia a la casa maya tradicional.

La casa maya en el paisaje

Quizá el elemento distintivo del paisaje actual que remite a la cultura maya sea la pervivencia de la casa maya tradicional, asentada en un predio que pareciera ser una porción de selva. Esta imagen responde a que la “unidad habitacional tradicional campesina” en el área maya yucatanense, como la llama Barrera, no es simplemente una casa; es un universo que comprende el predio en que se encuentra la vivienda, la huerta familiar, que es una porción de selva a la que se incorpora una serie de estructuras para la vida cotidiana de la familia, complejo habitacional que deriva del antiguo territorio mesoamericano y que sobrevive hasta la actualidad (Barrera, 1981).

Antes de la llegada de los españoles el asentamiento de las poblaciones mayas se organizaba a manera de constelaciones cuya mayor concentración se encontraba alrededor de los centros ceremoniales, ocupados por los gobernantes y las casas de los pobladores estaban dispersa, no existían límites territoriales precisos. A esta forma de asentarse se le conocía como *cuchcabal*. No se contemplaban espacios privados para ninguno de sus miembros.

Diego de Landa escribe, en referencia a la tenencia de tierra de los indígenas de la gobernación de Yucatán: “Las tierras por ahora es (sic.) de común; y así, el que el primero las ocupa las posee” (Landa, 1938: XXIII, 41).

Este pasaje nos hace entender que, en primer lugar, la tierra tenía un carácter comunal y en segundo lugar, que se otorgaba el derecho de su usufructo al que invertía energía humana en ella. Dicho de otra manera, en esta sociedad lo humano cobraba la mayor importancia, por lo que se convertía en un elemento fundamental para determinar las relaciones laborales y sociales (Okoshi, 2012).

El *cuchcabal*, como se mencionó, eran caseríos en medio del monte cerca de las milpas, y aún en tiempos anteriores, la vivienda maya era itinerante al igual que la milpa. Al final de la guerra de conquista que duró más de veinte años, se impusieron nuevos conceptos sobre la tenencia de la tierra, una nueva forma de tributación y nuevos ritmos en las actividades económicas y sociales. Se implantó una nueva división del espacio con áreas segregadas, por un lado el espacio español al centro de la ciudad, en la llamada traza, y por otro los barrios indígenas, como un gran cinturón que rodeaba la traza (Baños, 2002), en poblados con plazas y calles perfiladas a la usanza española. En otro momento se les concentró en las haciendas, como parte de la servidumbre de trabajo en las mismas.

A pesar de todos estos cambios, entre los cuales la división de la tierra en fracciones de propiedad privada fue lo más importante, la casa habitación siguió siendo básicamente la misma, aunque no estuvo exenta de sufrir cambios. Baños (2002) sostiene que la resistencia de las poblaciones mayas a modificar su vivienda no obedece a una actitud premeditada de sus ocupantes, sino al simbolismo que la acompaña y al respeto a sus creencias que se han mantenido, sobre todo, en las zonas alejadas de la sociedad urbana o por lo menos donde el mundo urbano ha trastocado en menor medida los valores tradicionales rurales, situación que comenta “ha cambiado a partir del momento en que se expandieron los medios electrónicos de comunicación con su alto poder de penetración” (Baños, 2002 pág. 181).

Varios son los autores que sostienen que la unidad habitacional tradicional campesina en el área maya yucatanense es un sistema que incluye: el predio en que se encuentra la casa (*xa'anil naj*), los llamados anexos y la huerta familiar (Barrera, 1981; Baños, 2002; Villers *et al*, 2014). Este conjunto forma una unidad que se repite y recrea un paisaje que en buena medida se mimetiza con el entorno selvático de la región a pesar de tener ahora una organización ortogonal.

Situación actual

Durante las últimas décadas, la vivienda maya rural ha sufrido un acelerado proceso de transformación que ha llamado la atención de algunos investigadores que piensan que la pérdida de este sistema pone en riesgo una parte importante de nuestro patrimonio cultural. Es entendido que la persistencia del conocimiento de los nombres de cada elemento estructural, de los procesos constructivos y de las formas de armar los recubrimientos que se han conservado a través de las generaciones, aunado al conocimiento del entorno natural y la identificación de las especies vegetales a utilizar por los campesinos, además de la sabiduría de cuándo colectarlas en el monte, son patrimonio cultural inmaterial que nos lega esta cultura y que gracias a ello el paisaje maya muestra carácter e identidad.

Aunque la vivienda maya ha diversificado su expresión arquitectónica a través del tiempo –de la forma absidal a rectangular–, mantiene elementos invariables como: la estructura sostenida por cuatro horcones y la cubierta de palma o zacate que logra la perfección de su diseño bioclimático.

La revisión del uso de los recursos bióticos utilizados en la vivienda maya, revela el amplio conocimiento del entorno que tienen los campesinos mayas. En cada uno de los espacios del hábitat maya se pueden encontrar evidencias de los saberes, administración y protección que han hecho de la vegetación, además de

acreditar la importancia de la arquitectura de estos espacios en la vida social y económica de los pobladores de la Península de Yucatán.

La xa'anil naj

Un elemento notable en el paisaje maya de la península de Yucatán es la casa tradicional, la *xa'anil naj*, que llama la atención a propios y extraños. La *xa'anil naj* es un elemento icónico de la zona que da forma, carácter e identidad al paisaje de esta región.

El proceso de construcción de la casa maya expresa la forma de concebir el universo por los grupos mayas, a la vez que expresa aspectos sociales a través de las actividades desarrolladas en ella, que le dan forma en el ámbito de lo cotidiano. De manera simbólica las personas mayores explican que la casa es la representación del hombre construida por el hombre mismo, de la misma forma como el dios de los mayas los creó a ellos (Don Jesús Hua, comunicación oral). En esta visión, donde la casa simboliza al hombre mismo, la estructura y los recubrimientos de la casa son análogos de los huesos, la piel y el cabello del hombre, simbolismo que se está perdiendo con los cambios al uso de materiales industrializados y con la construcción de casas de bloque.



Fig. 2. Casas que muestran el uso de nuevos materiales. Las casas en bloque no son aceptadas por la población por las pésimas condiciones de habitabilidad.

La casa maya hoy día es considerada “arquitectura vernácula”, en razón de que se construye con recursos bióticos extraídos del entorno natural, de que su sistema constructivo se transmite por oralidad y que es una arquitectura de tradición que se mantiene vigente, y aunque existen pequeñas variantes en su arquitectura, se reconoce un patrón general de construcción, que se descubre en el paisaje y remite de manera rápida a la cultura maya. Las casas más antiguas tienen forma elíptica, sin embargo, hoy se pueden encontrar formas rectangulares con esquinas redondeadas y rectangulares propiamente. El cimiento más antiguo es el ovalado, no obstante

en la actualidad la disminución en presencia y frecuencia de este patrón, responde a la mayor o menor influencia de procesos de urbanización donde los criterios de construcción están cambiando hacia el uso de materiales “modernos”.

En general, la casa-habitación es una sola edificación, pero puede estar compuesta por dos construcciones independientes. La principal queda al frente, es la más grande en dimensiones y funciona como dormitorio, lugar de trabajo y reunión. Presenta dos puertas, una al frente de la casa y la otra posterior, que comunica con la segunda edificación, cuando existe, que funciona como cocina y lugar de reunión de las mujeres y sólo presenta una puerta. Esta última construcción no presenta embarre que cubra al bajareque. Tradicionalmente no se acostumbra ventanas en ninguna de las construcciones.



Fig. 3. *Casa maya tradicional. Patrón oval, considerado el más antiguo.*
Fuente: 123RF. Identificador de imagen 17118739.

En ambos tipos de viviendas, el fuego se enciende en medio de tres piedras ubicadas en uno de los extremos de la construcción, que se considera el corazón de la casa porque alrededor de él suceden muchas actividades realizadas por las mujeres. Al costado del fogón se ubica una pequeña mesa redonda de tres patas en cuyo borde se excava un pequeño receptáculo que se llena de agua para humedecer la masa para hacer las tortillas de maíz. En la cocina también hay una mesa y sillas, es un lugar de trabajo y convivencia básicamente de mujeres.

Proceso de construcción

La construcción tradicional a base de materiales vegetales requiere de maderas escogidas especialmente para cada parte, y dado que se pueden utilizar dos o hasta

tres especies diferentes para cada pieza, si no se encuentra alguna, ésta puede ser sustituida, pero siempre se hace bajo un orden de sustitución preferencial, lo que presume la necesaria existencia de comunidades vegetales –selva mediana perennifolia o subperennifolia– con una composición florística en las que se puedan encontrar las especies requeridas y con las alturas y diámetros de tronco específicos para ser usados en la estructura de la casa. Esta condición, en las extensas regiones del norte y del poniente de la Península, en donde la vegetación natural ha sido diezmada representa una dificultad que ha conducido a la sustitución de materiales (por ejemplo: particularmente los amarres por clavos, alambre o cuerdas de nylon y la palma del techo por láminas de cartón), con la consecuente pérdida de su significado simbólico y transformación del paisaje.

Como se sabe, el concepto de vivienda vernácula refiere a las construcciones que exponen el dominio de técnicas y sistemas de construcción ancestrales resultado de tradiciones acumuladas y transmitidas por generaciones. Hoy día, el cúmulo de saberes heredados en la construcción del *xa'anil naj* siguen presentes en diversas comunidades de la Península, pero sobre todo el saber recae en la gente adulta.

Doña Lupita Cuxim, 56 años, (comunicación oral) del poblado de Dzibilchaltún, dice que la casa “es herencia de los abuelos” y no tienen conciencia de cuando se empezó a edificar, a la vez don Silverio Xulum de Tinum, comenta que “los saberes constructivos se transmiten de padres a hijos, aunque también de manera colectiva porque se trabaja en comunidad”. Cuando alguien requiere construir una casa, solicita “tequio” a la comunidad y el permiso al comisariado municipal para la colecta de materiales, particularmente la palma de huano; se programa la construcción de la misma iniciando un jueves para terminar en sábado ofreciendo una comida para los participantes en agradecimiento al trabajo ofrecido.

En las labores, los mayores integran a los hijos como ayudantes, quienes terminan por aprender la actividad a través de la observación, la explicación de las técnicas y la lectura del paisaje que comprende desde la selección del lugar al que van a cortar las maderas, hasta el amarre de las mismas; aunque cabe mencionar que en el municipio de Tesoco, Don Heladio Hau comentó: “hoy ya no hay trabajo grupal como antes; ahora si quieres que alguien te apoye a construir casa hay que darle un sueldo porque aquí no hay trabajo, muchos se van a Cancún y aprenden a ser albañiles, y los jóvenes prefieren trabajar y salen de la comunidad para ayudar a su familia, ellos quieren vivir modernizados”, con lo que se explican algunos factores que inciden en la pérdida del patrimonio cultural tangible e intangible.

Etnoflora para la casa maya tradicional

La primera actividad es la recolección de “las maderas” para la casa, luego se buscan los bejucos o lianas, adentrándose en la selva, y finalmente las palmas. El criterio de selección de maderas está dado, en primera instancia por la especie y luego se toma en cuenta la altura, diámetro y derecho del árbol. La época de corte de la madera es en junio o julio —época de lluvia— y deben ser secadas al sol para facilitar el descortezado. Para el techo es importante que las hojas de palma estén bien desarrolladas.

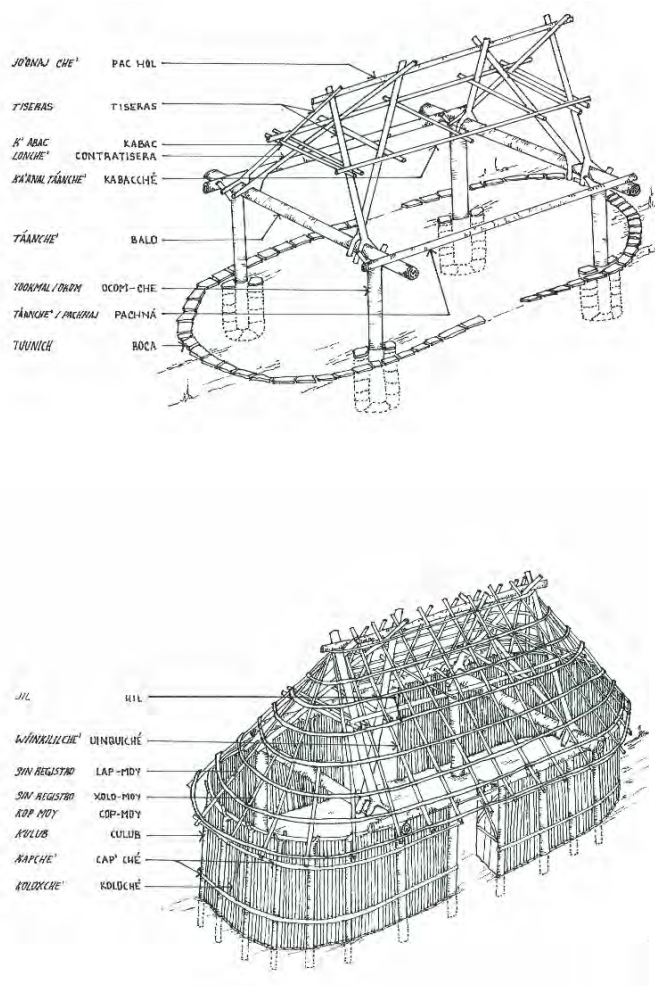


Fig. 4. *Proceso constructivo de la xa'anil naj.*
Nombra la parte estructural y la especie que le da forma y función
Elaboró: Brenda Navarro

A manera de síntesis se incorpora una lista de especies que se utilizan en la construcción de la casa maya. En este listado se puede ver el nombre maya de la planta, el elemento estructural al que da forma y el nombre científico de la especie que se trata (Ver anexo A).

Ahora se describen las partes estructurales de la casa de madera con el nombre maya que reciben y los nombres científicos de las especies que les dan forma:

Esqueleto o estructura de la casa que consiste en dos pares de postes principales (*okoms*), con horquilla, que van enterrados. Sobre ellos descansan dos vigas horizontales (*balos*), y en ángulo recto sobre éstas, otras dos (*taanche's*). Dos maderas largas ahorquilladas (*tiseras*) que descansan sobre cada *balo* cruzándose en la parte superior, las cuales soportan el *ho'lnache*, que es la viga central superior del techo.

La selección de los maderos para la construcción de la casa replica la cosmovisión de la cultura maya que explica que el mundo está sostenido por cuatro deidades llamadas Bacabes; por tanto, los maderos que se seleccionan para su construcción deben ser fuertes y se ubican en cada una de sus esquinas; a su vez el cielo también está sostenido en sus cuatro esquinas por señores denominados Balames (*Balamo'ob*) cuidadores de la milpa y de los pueblos. En este sentido la *xa'anil naj* debe tener cuatro esquinas y por ende cuatro señores, evidenciados por los horcones (Petul *et al*, 2018). Las especies utilizadas con mayor frecuencia son *Piscidia piscipula* (Ha'abim), *Caesalpinia velutina* (chakté) y *Manilkara sapota* (ya). En caso que no se encuentren pueden ser sustituidas por *Gliricidia sepium* (Sakyab), *Pithecellobium tortum* (Xya'axek), *Cordia dodecandra* (K'opte), *Krugio-dendron ferreum* (Chimtok), *Chlorofoamollis* (Morax) y el P'ih que no fue identificado (Villers *et al*, 2014, pp. 132).

El **alka'che'o o belcho'** son dos pares de maderos delgados cruzados, sostenidos por la tiserá en un extremo y por un taanche' en el otro. Esta estructura es la que va sostener y dar forma a las dos aguas el techo. Para estas piezas las especies utilizadas con más frecuencia *Malmea depressa* (E'lemuy), *Coccoloba acalpuensis* (Xtohyub), *Drypetes lateriflora* (E'kulub). Que pueden ser sustituidas por *Erythroxylum brevipes* (ik'iche), *Lonchocarpus xuul* (Xu'ul), *Coccoloba schiedeana* (boob), *Lonchocarpus rugosa* (K'anasin) y *Sideroxylon meyeri* (zapotillo) en caso de no encontrar las primeras (Villers, *et al*, 2014, pp. 134).

Para el techo de la casa se colocan varios palos muy delgados y flexibles (moy y kaanamoy) formando un semicírculo a la altura del kaanantaanche'. Tam-

bién se utilizan *Malmea depressa* (E'lemuy) o *Lonchocarpus rugosa* (K'anansin) y *Bahuinia divaricata* (mayvacache). Para separar y reforzar estas dos piezas se encuentran el xolomo y el ne-maás para las que se emplean *Thouinia paucidentata* (K'anchunup) y *Drypteris lateriflora* (E'kulub) para los primeros y para los segundos se utiliza con mayor frecuencia *Malmea depressa* (E'lemuy), *Bahuinia divaricata* (Mayvacache) al igual que *Thouinia paucidentata* (K'anchunup). La estructura en donde van a estar colocadas las hojas de palma (xa'an) está formada por maderos largos y delgados (winkiche's) sostenidos en la parte superior al ho'lnache' y en la inferior al taanche'; transversalmente a estos palos están unidos otros (hil) formando ángulos rectos (Villers et al, pp. 137).

Las especies más frecuentemente utilizadas como winkiche' son *Malmea depressa*; *Hampea integerrima*, *Lonchocarpus rugosus*, *Coccoloba* spp. y *Drypetes lateriflora*, que pueden ser sustituidas por *Caesalpinia velutina*, *Thouinia paucidentata* y *Eugenia* sp.

La pared de la casa está formada por un conjunto de troncos delgados, no descortezados (kolokche' y kulubes) conocidas como "bajareque" y que se continúan conformando el semicírculo demarcado por el moy. No existe preferencia por una determinada especie, por el contrario, se utilizan indistintamente varias mezcladas: *Sickingia* aff. *salvadorensis* (Tastab), *Thouinia paucidentata* (K'anchunup), *Coccolab acapulcensis* (Xtohyub), *Coccoloba schiedeana* (boob), *Lonchocarpus rugosa* (Kanansin), *Erythroxylum brevipes* (ik'iche), *Glicridia sepium* (Sakyab), *Piscidia piscipula* (ha'abim), *Platymiscium yucatanum* (subinche), *Drypetes lateriflora* (e'kulub), *Psidium sartorium* (Pichi'che), *Hampea integerrima* (Ho'ol), *Phyllostylon brasillensis* (kanché), *Caesalpinia gaumeri* (kimtache), *Amyris zylvatica* (Thate'yub), únicamente cuidando que guarden las dimensiones adecuadas.

Las puertas están hechas de varas delgadas y bejucos trenzados (k'ax) y normalmente se abre hacia adentro. Dichos bejucos también son utilizados para sujetar cada una de las piezas de la casa. Los bejucos utilizados para el amarre son: *Cydista* spp., (X'anikab), *Pithecoctenium* spp. (Xache'ma'ax), *Bignonia* sp (ek'k'ixil) (Villers et al, 2014, pp. 141).

Un aspecto de mucha importancia, para que la casa sea confortable, es su adecuada orientación, en las casas más antiguas se identifica una orientación N-S o S-N lo que no sólo evade los vientos húmedos que vienen del E, sino que aprovecha los vientos refrescantes del norte para ventilar la habitación además de tener menor exposición al sol situación que se suma a mejorar las condiciones bioclimáticas de la construcción.

La importancia de la palma de huano

Huano. La palma xa'an se reconoce como uno de los recursos naturales más importantes de la península de Yucatán por su multiplicidad de usos. Perteneció al género *Sabal*, que es un género de palmas solitarias y hermafroditas de hasta 25 m de altura cuya capacidad de adaptación al medio nos permite encontrarlas tanto en vegetación natural como asociadas a espacios humanos e incorporadas a actividades antropogénicas. De acuerdo con Quero (1991) y respaldado por una revisión realizada en el herbario del Centro de Investigación Científica de Yucatán (CICY), encontramos que las especies que crecen en la península de Yucatán son *Sabal mexicana* Mart., *S. yapa* Wright y *S. mauritiiformis* Grisebach & Wendl y *S. gretherie* Quero, de las cuales la más abundante es *S. yapa* (Quero, 1992).

Las hojas de palma (*Sabal* spp) se tejen en el enrejado que forman las piezas del winkiche' y del hil. La colocación del huano se realiza separando las hojas de la guía central que va por debajo de la cubierta, anclada al hil, quedando las hojas por el exterior. El acomodo irá de abajo a arriba buscando traslapar las palmas, en cada cuadro se colocan de tres a cinco hojas de palma abiertas en sentido lateral a las que se les corta el peciolo dejando tan sólo 5cm, pues si se corta más se desgajan, y si se les deja más largo no son manejables. En el extremo superior del techo, la palma se acomoda abierta en sentido transversal, se inserta entre los dos troncos que forman el caballete siendo sostenida en la parte central por las piezas de madera, quedando la palma con forma de ala de paloma (mukuy). La distancia para un cubrimiento adecuado entre las hojas de guano es de 20 a 30 cm. Varios de las personas entrevistadas comentaron que la duración de estas techumbres es de 20 a 30 años.

Dado que la palma tiene capacidad para desarrollarse en ambientes fuertemente perturbados, esto es aprovechado por los mayas yucatanenses dejando algunas palmas en pie en las milpas y los solares con la finalidad de contar en cualquier momento con hojas para pequeñas reparaciones. Al igual se realizan prácticas de propagación en otros sitios de semillas obtenidas en los huertos familiares, generando parches en la selva llamados botanales, que son los sitios de colecta de la hoja cuando se requiere en grandes cantidades. Aunque una palma madura puede tener entre 7 y 12 hojas, los cosecheros reconocen la importancia de asegurar su conservación, por tal motivo al momento de cosechar siempre dejan cuando menos 3 hojas para asegurar la sobrevivencia de la palma.

La huerta o solar, lugar de experimentación con plantas

La huerta familiar yucatanense es parte de la unidad de habitación en la que se puede apreciar la sabiduría botánica y ecológica del pueblo maya. Para quien

ve por primera vez una huerta de este tipo, no encuentra orden aparente así se trate de hierbas arbustos o árboles, ya que la ubicación de cada planta responde a razones muy diversas, sobre todo porque este espacio se entiende como un lugar de experimentación con las plantas. Tiene una estructura estratificada que semeja la de una selva natural, es decir comprende árboles, arbustos y muchas hierbas. Los estratos arbustivo y arbóreo se componen por especies silvestres, cultivadas e introducidas. En el estrato herbáceo, de la misma manera, se pueden encontrar especies arvenses o cultivadas y semicultivadas, de uso medicinal o alimenticio. En la huerta se busca que el aprovechamiento no sólo sea horizontal sino también vertical. La composición de estos estratos varía de una huerta a otra en función del clima, el suelo, las preferencias del dueño, las oportunidades de introducción de otros elementos con variantes regionales. Barrera (1981) registró una lista de 92 especies propias de los huertos o patios, aclarando que no todas se encuentran en todos los lugares. En un trabajo más reciente Kantún-Balam y colaboradores (2013) registran 132 especies para huertos en Quintana Roo que incluye hierbas, arbustos, palmas y árboles y reportan la continua introducción de nuevas plantas.

Dado que las condiciones de fertilidad del suelo son pobres, para que los cultivos prosperen en las huertas, se seleccionan algunos espacios para el cultivo a los que se mejora la condición de suelo para aumentar su fertilidad utilizando material orgánico proveniente de los animales, esto les permite sostener cultivos de frutales, hortalizas y especias vegetales que coadyuvan a satisfacer sus necesidades alimenticias de autoconsumo o como fuente de ingresos menores por la venta de los mismos en la comunidad.



Fig. 5. *Distribución de la vivienda y sus anexos en el solar. Elaboró: Laura H. Lagos.*

En el solar también se encuentran varias construcciones sencillas a las que llamaremos anexos que facilitan las actividades que lo han convertido en un recurso productivo fundamental que es parte de una estrategia de economía para la familia (Ver Fig. 5).

Construcciones complementarias

Los llamados anexos al solar son pequeñas construcciones que permiten desarrollar las actividades domésticas que complementan la economía familiar. Entre los anexos se pueden mencionar: el granero o *chi' l*, que es una estructura hecha de estacas y travesaños con techo de palma; el chiquero destinado a los cerdos formado por piedras grandes y troncos de árboles, con superficie de hasta 4 m²; el gallinero o *sooy*, que es una pequeña construcción hecha con varas de árboles jóvenes o bajareque; el pozo, *che' en*, que es un anexo importante que se localiza cerca de la cocina; el lavadero o batea, que es el lugar destinado a lavar la ropa de la familia y que muchas veces cuenta con un techo de palma, el *pak' che*, ya casi en desuso, que es un instrumento para extraer la fibra de henequén; el colmenar que es una armazón con troncos huecos con techo de palma para que anide el enjambre; el *su' up-kich* que es un cerco de ramas secas con espinas para proteger la hortaliza de los animales; o el *wolkot*, cerco de piedras alrededor de los árboles frutales y el *ka' anche'*, que consiste de una cama elevada de troncos de la región, con suelo seleccionado con el objetivo de controlar mejor los cultivos en su etapa primaria de crecimiento y protegerlos de los animales. Además, sirve como semillero de especies frutales que se van adaptando para plantar en el huerto como: mango, aguacate, papaya, achiote, naranja, cebolla, cilantro, rábano, chile, poleo, menta, dalia, repollo, entre otros (Vargas, 1983, pp. 173). Para la construcción de los anexos se utilizan las mismas especies que en la construcción de la vivienda maya.

La milpa

La milpa es un complejo agrosistema integrado a la selva tropical y es la base de la actividad productiva de los hombres; cada jefe de familia tiene derecho a una parcela de 20 hectáreas aproximadamente, que se encuentran en terrenos alejados de la casa habitación. Estos terrenos se trabajan bajo la técnica de “roza-tumba-quema”¹ (R_T_Q), que es una práctica de manejo ancestral. Este terreno se cultiva

1 La roza-tumba y quema (RTQ), es un sistema rudimentario, pionero a otras formas de aprovechamiento agrícola en regiones cálidas y templadas, que consiste en abrir el bosque, es decir cortar la vegetación leñosa delgada (roza) y luego los árboles (tumba) dejando tocones de 1 metro de altura;

durante 2 años, al primero se le llama “roza” y al segundo “caña”. En el año caña el rendimiento de maíz desciende entre un 40 y 50% en relación al año roza, a causa de la poca profundidad y desgaste de la tierra, por tanto requiere que se descansen por varios años para dar oportunidad a que el suelo se recupere. De acuerdo con Terán (2010), la milpa en Yucatán se puede visualizar desde tres perspectivas: como sistema técnico, como sistema productivo y como sistema sociocultural.

El manejo de la milpa bajo la técnica R-T-Q juega un papel de primer orden en la planicie yucateca debido a las drásticas condiciones ecológicas en donde se implanta (suelo pedregoso y delgado y su régimen pluvial altamente variable). En ella se practica un policultivo formado con tres especies básicas: el maíz (*Zea mays*), frijol (*Phaseolus* spp) y calabaza (*Cucurbita* spp), al que se incorporan muchas otras plantas que crecen intercaladas entre las tres nombradas conocidas en conjunto como quelites.

La milpa como sistema productivo implica diversas actividades asociadas como la cacería, la apicultura, la ganadería de monte, la recolección de especies, la producción de artesanías, que son recursos que coadyuvan a la economía familiar. Como sistema sociocultural abarca a la familia, la comunidad, la cosmovisión, el conocimiento, los valores, las manifestaciones rituales y las prácticas y costumbres asociadas a la alimentación (Terán, 2000, pp. 54).

Ver los terrenos quemados en el monte, alternados con parcelas de vegetación secundaria es uno de los paisajes recurrentes en la planicie yucateca. Cabe mencionar que el significado itinerante de la milpa maya es esencialmente distinto al concepto occidental de abandono del terreno. En su cosmovisión la cultura maya visualiza la interacción entre la naturaleza y el hombre como una relación interdependiente que significa la permanencia del hombre a través del respeto y la conservación del entorno natural (Pacheco, 2010). Desde la perspectiva de esta cosmovisión, el manejo de la milpa descansa sobre la base de un sistema de valores que preceptúa el vínculo del hombre con la naturaleza que implica el uso sin abuso del medio natural en una relación de reciprocidad e intercambio de bienes y dones entre ambos elementos del ecosistema. Por ello son tan importantes los diversos rituales por medio de las cuales lo cosechado se agradece a los montes, a la tierra y a los dioses guardianes del universo por sus bondades para el trabajo y los alimentos que obtienen de la tierra (Pacheco, 2010, pp. 51).

cortar y picar las ramas para que se sequen mejor ; abrir guarda raya en los lados de la quema; y proceder a la quema cuando más seca esté la vegetación en los días más próximos a las primeras lluvias (Lara Ponce, *et al* 2012).

Reflexiones sobre la etnoflora yucatanense y el paisaje de la región maya

La maya, es una cultura que dibuja el paisaje en torno a la selva de donde obtiene casi todos sus recursos.

Con base en el trabajo de campo realizado por la región maya de la península de Yucatán y la literatura revisada, se puede decir sin temor a equivocarse que el conocimiento de las plantas de una región permite un aprovechamiento adecuado de la vegetación. Este conocimiento aunado a la cosmovisión sobre un sistema de valores de respeto a la naturaleza permite mantener el recurso creando un paisaje identitario y sostenible.

En la zona maya se distinguen tres formas de manejo de la flora útil: plantas toleradas, plantas protegidas y plantas cultivadas y su conjunto forma un paisaje de continuidad con el entorno natural.

La cultura maya cambia para adaptarse a la vida moderna, pero a la vez mantiene la estructura que le ha permitido pervivir a través del tiempo. El hecho de que cada uno de los materiales o técnicas constructivas de la vivienda tenga un nombre maya que expresa su función estructural, y la visión cosmogónica que tienen del hábitat y la conservación de sus tradiciones transmitidas de generación en generación ha logrado la pervivencia de este paisaje maya tradicional.

A pesar de la disminución en la construcción de casas mayas tradicionales, todavía pervive un número importante de ellas que dan identidad al paisaje, sobre todo en las zonas rurales o poblados pequeños, particularmente en Yucatán y Quintana Roo. Quizá la problemática más fuerte que pone en riesgo la sobrevivencia de la casa vernácula se origina del menosprecio que ha desencadenado una serie de factores, entre ellos su relación con pobreza, o las propias políticas gubernamentales que desprecian la naturaleza de su arquitectura bioclimática y desconocen su valor en la identidad del pueblo maya promoviendo grandes bloques habitacionales que desdeñan por completo el saber maya.

Por el contrario, el sistema constructivo de los techos con palma de huano ha sido retomado y replicado en la construcción de palapas turísticas, sobre todo en las zonas de playa, a través del reconocimiento de sus cualidades bioclimáticas y en afán de lograr espacios confortables para los visitantes, creando un paisaje rústico, atractivo al turista.

Cabe mencionar que la industria turística ha venido a ser un mercado potencial de la hoja de huano (*Sabal yaca*) que es un recurso forestal que tradicionalmente sólo había sido para consumo doméstico y que se ha convertido

en una fuente complementaria de ingreso para los campesinos de la Península. La creciente comercialización de la hoja de huano ha traído como consecuencia cambios en el manejo de la palma, que constituyen procesos de adaptación a estos factores económicos y que se manifiestan de manera diversa en las distintas regiones de la península, por ejemplo la plantación empírica ante la decreciente disponibilidad del recurso creando verdaderos parches de palmares en el paisaje con el fin de sortear la demanda creciente (Caballero et al, 2001).

A pesar que *Sabal yapa* es una planta de bosque primario, tiene la capacidad de desarrollarse en ambientes fuertemente perturbados, condición que es aprovechada por los campesinos mayas quienes dejan en pie las palmas al abrir un terreno; estos ejemplares responden positivamente a las condiciones de mayor insolación de modo que generalmente prosperan. Su crecimiento es lento, pero llegan a vivir 100 años o más, y los “palaperos” comentan que la cosecha constante puede reducir la elongación del tallo, lo que facilita la cosecha por más tiempo.

Las comunidades conocen el manejo sustentable y el corte es controlado mediante los usos y costumbres de las comunidades bajo la vigilancia de la asamblea ejidal de cada región. La expedición de la norma oficial mexicana NOM-006-REC-NAT-1997 que establece los procedimientos, criterios y especificaciones para realizar el aprovechamiento, transporte y almacenamiento de las hojas de palma se suma a la protección ya dada por los campesinos, pues los llamados “palaperos” tienen que tramitar los permisos de aprovechamiento tanto en la asamblea de ejidatarios como en las instancias oficiales de protección (SEMARNAT, 1997).

Sin embargo, existen presiones generadas por el ser humano que amenazan su mantenimiento, quizá las más devastadora son la creciente urbanización, y el establecimiento de grandes complejos turísticos, ambos inciden en la destrucción de selva.

La historia del pueblo maya y el desarrollo de su cultura han estado ligados a la selva por casi tres mil años. Es la selva misma, la comunidad vegetal que les ha proporcionado frutos comestibles, plantas medicinales, tintóreas y textiles, la madera, las palmas y los bejucos utilizados para la fabricación de enseres y para la construcción de sus habitaciones.

Hoy se observa que el paisaje está cambiando de forma más rápida, las plantas que otorgan la resistencia óptima para construir la estructura de las casas ya no se encuentran tan cerca de los poblados o ya no crecen en las dimensiones requeridas. La etnoflora está inmersa en una problemática con muchas aristas que se refleja en el paisaje cultural del pueblo maya.

El futuro que aguarda a este paisaje es incierto, y por ello cabe mirar hacia atrás y re-aprender de la sabiduría que nos ha precedido, sobre todo en el conocimiento que ha pervivido a través de milenios y que ha probado su eficiencia suficientemente.

Referencias bibliográficas

- Baños Ramírez, O. (2002). El hábitat maya rural de Yucatán: entre la tradición y la modernidad. Relaciones 92. Vol. XXIII.
- Barrera, A., Gómez-Pompa, A. y Vázquez-Yáñez, C. (1977). El manejo de las Selvas por los Mayas: sus implicaciones silvícolas y agrícolas. *Biótica*, Vol. 2, No. 2, pp. 47-61.
- Barrera, A. (1981). Sobre la unidad de habitación tradicional campesina y el manejo de recursos bióticos en el área maya yucatanense. *Biótica*, Vol.5, No. 3, pp. 115-128.
- Caballero Nieto, J. y A. Martínez y Gama. (2001). El uso y manejo tradicional de la palma de guano en el área maya de Yucatán. CONABIO. *Biodiversitas*. 39: 1-6.
- Caballero, J., M.T. Pulido, A. Martínez. (2004). El uso de la palma de guano (*Sabal yapa*) en la industria turística de Quintana Roo, México. pp. 365-385. En: M. Alexiades y P. Shanley (Eds.). Productos forestales, medios de subsistencia y Conservación. Estudios de caso sobre sistemas de manejo de productos forestales no maderables. Volumen 3 América Latina. CIFOR-CGIAR. (ISBN 979-3361-26-3).
- Cabrera Pacheco, Ana. (2014). Estrategias de sustentabilidad en el solar maya yucateco en Mérida, México. Geo-Graphos. revista digital. ISSN: 2173-1276. [recuperado 17 octubre 2019]
<https://web.ua.es/es/revista-geographos-giecryal/documentos/ana-cabrera.pdf>
- González-Cruz, G., García-Frapolli, E., Casas Fernández, A. y Dupuy Rada, J. M. (2014). Conocimiento tradicional maya sobre la dinámica sucesional de la selva. Un caso de estudio en la Península de Yucatán. *Etnobiología* Vol. 12. No. pp. 60-67
- Juárez-Fragoso, M. A.; J. C. López-Acosta y N. Velázquez-Rosas. (2017). Contribución al conocimiento ecológico y florístico de un palmar dominado por *Sabal mexicana* Mart. al sur del estado de Veracruz, México. Polinbotánica. Núm. 44 pp. 51-66. ISSN: 2395-9525

- Kantún-Balam, J., Salvador-Flores, J. Tun-Garrido, J., Navarro-Alberto, J, Reyes-Arias, L. y J. Martínez-Castillo. (2013). Diversidad y origen geográfico del recurso vegetal en los Huertos familiares de Quintana Roo. *Polibotánica*. No. 36 pp. 163-196. ISSN 1405-2768 México.
- Landa, fray Diego de. (1038). Relación de las cosas de Yucatán, Mérida, E. G. Triay e Hijos Imps. <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=2807> [Recuperado 6 enero 2019].
- Lara Ponce, E.; Caso Barrera, L.; Aliphat Fernández, M. (2012). El sistema milpa, roza tumba-quema de los mayas itzaes de San Andrés y San José Petén, Guatemala. *Revista Ra-Ximhai*, Vol. 8, no. 2, pp.71-92
- Martínez-Ballesté, A. 2006. Dinámica poblacional y sostenibilidad de las formas tradicionales de manejo de la palma de guano (*Sabal* spp., Arecaceae) en el área maya de la península de Yucatán. Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Morales Damián, Manuel Alberto. (2010). Territorio sagrado: cuerpo humano y naturaleza en el pensamiento Maya. *Cuiculco*, 17(48), 279-298. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592010000100014&lng=es&tlng=es [Recuperado en 18 de octubre de 2019]
- Okoshi Harada, T. (2012). Las entidades políticas de las tierras bajas del norte al tiempo de la invasión española. *Artículo. Revista digital Universitaria*. Vol. 13, no. 12. ISSN.1067-6079
- Orduña correa, F., Rosas Rivera, M. Reyes Luna, C. y Díaz Uribe, H. (2016). Implicaciones sustentables del uso de palma de guano (*Sabal mexicana*) comunidad El Ojite Tének, Revista *TECTPAZAPIC*. de Divulgación científica y tecnológica. Vol. 2. No.3. ISSN. 2444-4944. [Recuperado 18 enero 2019]. <http://www.eumed.net/rev/tectzapic/2016/02/guano.html>
- Petul Cuxim, L., Hau Hau, M. y Victoria Ojeda, J. (2018). Cómo se concibe la xa'anil naj (casa de huano) en Tesoco, Yucatán, México. [recuperado 11/10/2019]. <https://editorialrestauro.com.mx/como-se-concibe-la-xaanil-naj-casa-de-huano-en-tesoco-yucatan-mexico/>
- Pennington, T. D. y Sarukhan, J. (2005). Árboles tropicales de México. Manual para la identificación de las principales especies. Texto científico Universitario. Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica. México.

- Quero, H. J. (1992). Las palmas silvestres de la península de Yucatán. Publicaciones especiales 10. Instituto de Biología, UNAM. México.
- Rasmussen, H., Chr. y S Terán (1992). La siembra: diversidad dinámica y patrón de cultivos en la milpa, en: Zizumbo V., D. et al (eds). La modernización de la milpa en Yucatán: Utopía o realidad. Boletín de la Escuela de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Yucatán. 14 (81).
- Rico-Gray, V.; Gómez-Pompa, A. y Chan, C. (1985). Las selvas manejadas por los mayas de Yohaltun, Campeche, México. *Biótica*. Vol. 10. No. 4. pp. 321-327.
- Terán, C. S. (1988). El poder de las plantas (la agricultura de Mesoamérica y del área maya-yucateca). X jornadas de Historia de Occidente. Recursos Naturales y Soberanía Nacional. Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas A. C. México. pp. 59-76.
- Toledo, V. M. (2000). El juego de la supervivencia. Un manual para la investigación etnoecológica. en: Consorcio Latinoamericano sobre agroecología y desarrollo (CLADES)/Centro de Ecología, UNAM. México.
- Secretaría del Medio ambiente y recursos naturales. (1997). NORMA OFICIAL MEXICANA NOM-006-SEMARNAT-1997, que establece los procedimientos, criterios y especificaciones para realizar el aprovechamiento, transporte y almacenamiento de hojas de palma[recuperado 17 de enero 2019]. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.dof.gob.mx/normasOficiales/4814/semarnat/semarnat.html>.
- Valverde Valdés, M. C.; Liendo Estuardo, R. y Gutiérrez León, G. (2010). Guía de Arquitectura de Paisaje, Mayas. Universidad Nacional Autónoma de México, Junta de Andalucía, Gobierno de España, Caacid.
- Vargas Rivero, C. (1983). El ka'anche': una práctica hortícola maya. *Biótica*. Vol.8, Núm. 2. pp. 151-173.
- Villers Ruíz, L.; López Franco, R. M. y A. Barrera. La unidad habitacional tradicional campesina y el manejo de recursos bióticos en el área maya yucatanense. II. Materiales vegetales en la habitación rural tradicional Cobá, Quintana Roo. *Biótica*. Vol. 6 Núm. 3. pp. 293-323.
- Villers Ruiz L. (1978). Uso de maderas y otros materiales vegetales y otros materiales vegetales en la construcción de la habitación rural tradicional en la zona de Cobá, Quintana Roo. Tesis para obtener el título de biólogo en la Facultad de Ciencias, UNAM. 001-00322-V8-1978-34

Villers Ruíz, L.; López Franco, R. M. y A. Barrera. (2014). La unidad habitacional tradicional campesina y el manejo de recursos bióticos en el área maya yucatanense: materiales vegetales en la habitación rural tradicional coba, Quintana Roo. en: La casa de los mayas en la península de Yucatán: historias de La, maya *naj*. Sánchez Suárez, A. y García Quintanilla, A. (Editores). Universidad Autónoma de Yucatán y Plaza y Janés editores.

Zamora Crescencio, P., Flores Guido, J. S. & Ruenes Morales, R. (2009). Flora útil y su manejo en el cono sur del estado de Yucatán, México. *Polibotánica*, (28), 227-250. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-27682009000200011&lng=es&tlng=es. [Recuperado en 18 de octubre de 2019]

Fotos: NATURALIS NEWLISTTER from the October 27, 2008 Newlistter issued from Yokdzenot, Yucatán México. Huano Palm. [Recuperado 28 enero 2019]. <http://www.backyardnature.net/yucatan/huano.htm>

Casa maya tradicional. <https://heraldodexalapa.com.mx/nacional/48711>

Comunicación oral

Señor Enrique Chi, palapero, Mérida Yucatán. 5 de junio 2019.

Doña Lupita Cuxim (comunicación oral) del poblado de Dzibilchaltún. 12 de junio 2019.

Don Jesús Hua, Tinun. 14 de junio 2019.

Don Heladio Hua, originario de Tesoco. 10 de junio 2019.

ANEXO

LISTA DE LAS ESPECIES UTILIZADAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CASA MAYA TRADICIONAL

Nombre local de la planta	Parte de la construcción	Nombre científico
Ak'xux	Xma-kak'	<i>Adenocalymma fissum</i> Loes
Tahte'yuk	Tisera, kulub, koloche'	<i>Amyris sylvatica</i> Jacq.
Mayvacaché	Moy, Kaanamoy, nemass, zopilote, konché	<i>Bahuinia divaricata</i> L
Ek'k'ixil	K'ax	<i>Bignonia</i> sp
Sipiché	Xolomoy	<i>Banchosia swartiana</i> Griseb
Kitamché	Tisera, kolokche	<i>Caesalpinia gaumeri</i> Greenman
Chakté	Okum, balo, tsanché, tisera, kannatanché, winkiché, kulub	<i>Caesalpinia velutina</i> Standley
Ki'mché	Ho'lnache, kopché	<i>Casearia nitida</i> Jacq.
Xtu'ha'abin	Kulub	<i>Cassia emarginata</i> L.
Morax	Okum, kulub	<i>Chlorophora mollis</i> Fernand.
Xtohyub	Balo, taanche, tiesera, alka'chó, ho'lnacha, kaanataanche, kolokché	<i>Coccoloba acapulcensis</i> Standley
Boob	Balo, taanché, tisera, alka'ch'o, ho'tnache, kaanataanche, winkicha, kolokché	<i>Coccoloba schiedeana</i> Lindy
K'opté	Okom	<i>Cordia dodecandra</i> DC.
Bohom	Blo, taanché, alka'ch'a	<i>Cordia aff. gerascanthus</i> L
X-anikab	K'ax	<i>Cydista</i> spp
E'kulub	Taanché, tisera, alka'ch'o, kabak, kaanataanche, winkiché, xolomoy, hil, kolokché, kopche, xmak-ak	<i>Drypetes lateriflora</i> (SW) Krug et Urb.
Ik'ichá	Balo, taanche, tisera, alka'ch'o, kaanalaanche, kolokché	<i>Erytroxylum brevipes</i>
Chaenikté	Winkiché	<i>Eugenia</i> sp
Sakyab	Okom, balo, taanché, ho'lnache	<i>Gliricidia sepium</i> (Jacq) Stendel.
Ho'ol	Alka'ch'o, winkiché, equipo de caballete, kolokché, xmak-ak	<i>Hampea integerrima</i> Schlechtendal
Tsutsup	Kulub	<i>Helicteris baruensis</i> Jacq.
Chimtok'	Okom, balo, taanché, ha'inché, kaanalaanche, kulub	<i>Krugiodendron ferreum</i> (Vahl) Urban

Nombre local de la planta	Parte de la construcción	Nombre científico
K'anasin	Alka'ch'o, winkiché, kaanalaanche, kulub	<i>Lonchocarpus rugosus</i> Benth.
Xu'ul	Balo, taanche, alkaa'ch'o	<i>Lonchocarpus xuul</i> Landell.
E'lemuy	Alka'ch'o, ho'lnache, kabak, kaanalaanche, winkiché, moy, kaanamoy, xolomoy, ne-maas, hil, zopilote, kopché, xmak-ak	<i>Malmea depressa</i> (Baillon)R. E. Fries
Ya'	Okom, taanché, kaanataanché	<i>Manilkara sapota</i> (L.) van Rayen
Kanché	Kolokché	<i>Phyllastylon brasiliensis</i> Capan
Ha'abim	Okom, balo, kulub, kolokché	<i>Piscidia piscipulata</i> (L.) Sarg.
Xya'axek	Okom	<i>Pithcellobium tortum</i> Mart.
Xache'ma'ax	K'ax	<i>Pithecoctenium</i> spp
Sabinchá	Taanché, ho'lnache, kaanalaanche, kolokché	<i>Platymiscum yucatanum</i> Standley
Pichi'ché	Kolokché	<i>Psidium sartorium</i> (Bergina) Nied.
Xa'an	Guano	<i>Sabal yapa</i> Wrigth ex Becc.
Xa'an	Guano	<i>Sabal mexicana</i> Mart.
Tastab	Taanché, kolokche	<i>Sickingia</i> sp
Zapotillo	Tisera, alka'ch'o, kabak	<i>Sideroxylon meyerii</i> Standley
Bilinkok	Xmak'ak'	Xmak'ak'
K'anchunup	Balo, tisera, ho'lbaché, kabak, kaanalaanche, winkiche, xolomoy, equipo del caballete, kololché, taanché	<i>Thohuinia paucidentata</i> Radlk.
Chachucunche	Ho'lnanche	No identificada
Chakni'	Xolomoy, kolokché	No identificada
Chauché	Balo, taanché, hu'lnanché, kaanataannche, winkinché, ne-maas, hil, equipo del caballete, kolokché	No identificada
Chirichobom	Kolokché	No identificada
Naranchabam	Tisera, kabak	No identificada
P'ih	Dkom, bajo, taanché, tisera, kabak, kulub, xolomoy, no maas, hil, zopilote, equipo del caballete	No identificada
Ichak'tolo	K'ax	No identificada

Fuente: Modificada de Villers Ruiz, L.; López Franco, R.M. y Barrera, A. 1981.

PATRIMONIO, “IDENTITÀ”, NATURA: ALCUNE OSSERVAZIONI SUL PAESAGGIO CULTURALE DELLA LETTONIA¹

Marcella Schmidt di Friedberg
Università di Milano-Bicocca

Introduzione

La geografia culturale si occupa dei valori e dei simboli attribuiti ai luoghi e allo spazio e della costruzione delle relative rappresentazioni sociali. Se per cultura, o anzi meglio per “culture” al plurale, accettiamo la definizione di Stuart Hall di “sistemi di significati condivisi che le persone appartenenti alla stessa comunità, gruppo o nazione usano per essere in grado di interpretare il mondo e dargli un senso” (Hall, 2001, p. 145), ci troviamo di fronte a un contenitore molto ampio, ispirato a un concetto relativista di cultura. Una visione della cultura, quindi, mai chiusa, ma continuamente attraversata da flussi d’idee, informazioni, forme, una “cultura in movimento”. Al centro del mio intervento vi è la questione di come conciliare, nell’era della globalizzazione, il rapido processo di trasformazione di luoghi e paesaggi e gli ultimi frammenti di strutture paesistiche antiche, forse definitivamente destinate alla scomparsa, senza cadere in rivendicazioni identitarie chiuse.

L’idea di “identità”, un termine oggi fin troppo abusato, fa parte di una costruzione simbolica, fondata, tra le altre cose, sulla memoria, sulla selezione, cioè, di eventi trascorsi; una selezione operata quotidianamente e istituzionalizzata, poi, nella celebrazione di un passato comune, di una cultura, di una lingua, di un luogo e messa in opera, tra l’altro, dai musei, dai monumenti, dai paesaggi, dalle aree protette e dalla loro offerta turistica. Spiega Amin Maalouf, l’identità, tra le parole “una delle false amiche” (Maalouf, 2005, p. 17), se ridotta “a una sola appartenenza radica gli uomini in un atteggiamento parziale, settario, intollerante, dominatore, talvolta suicida, e li trasforma assai spesso in assassini” (Maalouf, 2005, p. 34). Invece, “ciascuno di noi dovrebbe essere incoraggiato ad assumere la propria diversità, a concepire la propria

¹ Una versione precedente di questo articolo, qui modificata e ampliata, è stata pubblicata in Schmidt di Friedberg, M. (2008) “Language, Landscape, Diversity” in Lazdiņa, S. (Ed.), *Acts of the International Conference Etniskums Eirop: sociālpolitiskie un kultūras procesi/ Etniskums Eirop: sociālpolitisk i kultūras procesi/ Ethnicity in Europe: Sociopolitical and Cultural Processes*, Rzekne, 24-26 May 2007, Rzekne, Rzeknes Augstskola, pp. 5-32.

identità come la somma delle sue diverse appartenenze, invece di confonderla con una sola, eretta ad appartenenza suprema e a strumento di esclusione, talvolta a strumento di guerra” (Idem, p. 147). Se nel presente, da una parte, si assiste alla rincorsa verso un’uniformità culturale, basata su modelli di consumo standardizzati, dall’altro la realtà in cui viviamo appare sempre più multiculturale e multilinguistica: “Una marea d’immagini, di suoni, di idee e di prodotti diversi sommerge l’intero pianeta, trasformando ogni giorno un po’ di più i nostri gusti, le nostre aspirazioni, i nostri comportamenti, il nostro modo di vivere, la nostra visione del mondo e anche di noi stessi [...] da questa straordinaria profusione si sprigionano spesso realtà contraddittorie” (Idem, p. 101). Tali realtà contraddittorie emergono con evidenza nei paesaggi; alle tendenze verso l’uniformazione, amplificate dalle nuove tecnologie delle costruzioni, si contrappone un’attenzione sempre maggiore per la diversità, in tutti i suoi aspetti, spesso valorizzata in funzione dell’offerta turistica: “The process of ‘glocalisation’ in the international arena leads to new expressions of cultural mix in music, food and clothing, but also in languages” (Gorter, 2006, p. 88).

Nella continua tensione tra locale e globale, diventa centrale il permanere di diversità culturali, in realtà sempre più complesse, prodotte da un continuo e sempre più rapido flusso di meticcio e di incontro: “Identity, place and thus also the modernity of that place can only be conceptualized as, rather, a *dialectical process*, as a relentless negotiation of meanings between diverse social actors—ongoing negotiations and struggles which define the history, the memory of that determinate place” (Minca 2004, p. 103). Sul piano spaziale: “Il significato attribuito ad un luogo può variare tra gruppi differenti e tali significati possono venire mobilitati in vere e proprie battaglie relative al futuro materiale dei luoghi – se debba verificarsi un nuovo sviluppo, se si debba permettere l’ingresso a persone nuove, se un luogo debba rimanere “intatto” (Massey, Jess, a cura di, 2001, p. XVII). Il mio contributo intende presentare alcune brevi osservazioni sul rapido processo di trasformazione del paesaggio della Lettonia e le sue contraddizioni. Il paesaggio, scrive Cosgrove: “is an ideological concept. It represents a way in which certain classes of people have signified themselves and their world through their imagined relationship with nature and through which they have underlined and communicated their own social role and that of others with respect to external nature (Cosgrove, 1984, p. 15). Il mio interesse per il paesaggio lettone nella sua progressiva evoluzione è nato nel 2007, in occasione del convegno *Ethnicity in Europe: Sociopolitical and Cultural Processes*, a Rēzekne in Letgallia, regione della Lettonia orientale (Lazdia, S., a cura di, 2008), dove venne presentata l’ampia indagine sociolinguistica realizzata dal Centre d’Études Linguistiques pour l’Europe (CELE), insieme a Rēzeknes Augstskola², (Dell’Aquila, Iannaccaro, 2006, 2008).

2 L’indagine, completata nel 2008, ha coinvolto circa 80 *pagasti* (comuni) in Letgallia per un totale

Lettonia, diversità e patrimonio

Il processo di creazione dell'Unione Europea e la nascita dei nuovi stati indipendenti al suo interno ha allargato lo spazio europeo a nuovi ambiti culturali, ponendo nuove questioni legate al senso del luogo, all'appartenenza a una realtà europea, nazionale e regionale e al mosaico di differenze che costituiscono tale realtà. In Lettonia: "Although most people [...] have a clear and distinct awareness of their ethnicity – ethnicity have been registered in passports for almost a century – questions of ethnicity, language and identity are often quite complicated in practice" (Dobson, 2001, p. 159). Fino alla prima dichiarazione d'indipendenza nel 1918, l'area che oggi costituisce la Lettonia fu governata per diversi secoli da vescovi e principi tedeschi, sovrani polacchi e svedesi e zar russi. Il primo periodo dell'indipendenza durò fino al 1940, quando la Lettonia, insieme agli altri stati baltici, fu annessa all'Unione Sovietica in seguito al Patto Molotov-Ribbentrop del 1939. A partire dal 1941, seguirono più di tre anni di occupazione da parte della Germania nazista. Dopo l'invasione tedesca, il dominio sovietico, così come la sovietizzazione della Lettonia e degli altri Stati baltici, riprese nel 1945 e durò fino al 1991, con ondate di deportazioni e di repressione della resistenza. Il pieno ripristino dell'indipendenza fu dichiarato dal Parlamento nel 1991. Nel 2004 la Lettonia ha aderito all'Unione europea ed è entrata a fare parte della NATO, nel 2014 ha adottato l'euro diventando il 18° paese della zona euro.

La Lettonia è tradizionalmente un territorio multiculturale e multilingue, dove era parlato lettone, russo, latgalo, bielorusso, estone, polacco, romani, con tracce di tedesco, ucraino, lituano e yiddish: "The study of the linguistic landscape in the Baltic – commenta Kreslins – entails far more than charting the large number of languages spoken in the region. It involves acquainting oneself with the visible and invisible topographies of the region" (Kreslins, 2003, p. 174). Ancora più complesso è il panorama linguistico a livello locale, come nel caso della regione della Lettgallia, nella Lettonia orientale: "Latgale [...] has a long established non-ethnic Latvian population which now amounts to 60 per cent of the total population and reaches 73 per cent in the urban areas of the province" (Dobson, 2001, p. 159). Il latgallico è una varietà orientale del baltico, attestata sin dalla metà del XVIII secolo. La distinzione tra lettone e letgallico non è, inoltre, solo linguistica, ma soprattutto religiosa: i lettoni sono per la maggior parte protestanti, i letgalli cattolici; anche tra i russi ci sono differenze religiose. Nella regione i processi autoritari di lettizzazione e di russificazione del secolo scorso hanno lasciato profondi segni sul

di circa 10.000 intervistati, (Dell'Aquila, Iannaccaro, 2006, 2008). Ringrazio il collega Gabriele Iannaccaro per l'invito al Convegno e per avermi introdotto al paesaggio della Lettonia.

territorio e più recentemente una molteplicità linguistica si contende la costruzione dell'identità locale nella nuova società contemporanea: diventa così talvolta difficile definirne precisamente e quantificarne l'appartenenza (Lazdia, 2008, Šuplinska/, Lazdia, 2009, Iannáccaro, Dell'Aquila 2008, 2009).

Alla ricerca di un patrimonio nazionale comune, la Lettonia ha aderito nel 1991 (ratificazione, 1995) alla Convenzione Unesco e presenta oggi due beni iscritti nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità: il centro storico culturale di Riga (1997) e l'arco geodetico di Struve (2005)³, condiviso con altre 9 nazioni. Nel 2007 il paese ha ratificato la Convenzione per la Protezione e Promozione della Diversità delle Espressioni Culturali e avviato una politica sulla diversità culturale, basata su sette principi. In particolare, si ricorda il rafforzamento dell'identità nazionale e il consolidamento della società civile lettone, mantenendo e creando valori culturali nazionali condivisi e la creazione di un ambiente favorevole allo sviluppo della diversità creativa e a stimolarne l'eccellenza (The Cultural Policy Guidelines 2006-2015). Nella lista del Patrimonio Intangibile dell'Unesco sono comprese, congiuntamente con Estonia e Lituania (2008), le celebrazioni baltiche di canto e ballo e lo spazio culturale dei Suiti (2009), incluso nella Lista dei Beni Culturali Immateriali da salvaguardare con urgenza.

Nel 2014 Riga, nominata Capitale Europea della Cultura (ECoC), ha moltiplicato gli eventi rivolti a promuovere la cultura lettone. Questo titolo ha permesso alla città di mettere in mostra il proprio folklore nazionale, e anche di cantarlo, nella tradizione musicale del paese. L'obiettivo principale di Riga come ECoC è stato quello di aumentare l'offerta culturale della città e allo stesso tempo di elevarne il profilo come destinazione chiave per i turisti e per gli agenti culturali (artisti in visita, teatri e orchestre). La diversità è stata la parola chiave del programma culturale di Riga, con l'accento in particolare sull'equilibrio tra eventi internazionali ed eventi locali e sulla varietà e la qualità delle forme artistiche offerte nelle diverse parti della città. Il 6 giugno 2005 la Lettonia Ha ratificato la Convenzione-quadro per la protezione delle minoranze nazionali del Consiglio d'Europa. La questione delle minoranze culturali e linguistiche, soprattutto quella russa, e il loro ruolo nella creazione di una nuova identità nazionale, rimane, tuttavia, un problema cruciale per il paese. In un rapporto del Consiglio d'Europa del febbraio 2018 si denuncia l'esistenza di problemi di diritti umani e sociali

3 Nella *Tentative List* sono stati inseriti: la Città Vecchia di Kuldīga nella Valle del fiume Venta (2005, 2011), i meandri dell'Alta Daugava (2011), l'insieme archeologico di Grobiņa (2017). Sono stati invece rimossi dalla lista, dopo la loro candidatura: il Cimitero Militare + Monumenti della Libertà a Riga (candidatura 1991), il villaggio Livs "Kosrags" (1996), la Fortezza di Daugavpils (2005), il patrimonio culturale e naturale della città di Jūrmala (2005) e la valle di Abava (2005).

legati alle minoranze e discriminazioni in ambito scolastico e lavorativo. In particolare, si segnala la progressiva riduzione dell'insegnamento multilingue nel paese e l'aumento delle discipline insegnate solo in lingua lettone⁴.

La trasformazione del paesaggio rurale

Se vogliamo considerare il paesaggio non come un'immagine – “unità e coerenza” di derivazione visiva – ma come un processo, (Cosgrove, 1984), possiamo seguire nel tempo l'evoluzione del paesaggio rurale tradizionale lettone. La struttura di base di tale paesaggio si è formata, come abbiamo visto, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: “After World War I, governments in Latvia and the other newly independent nation-states carved out of the wreckage of Europe's empires embraced a peasantist ideology that transformed the 19th-century Romantic cultural celebration of rural authenticity into the basis of the political and economic order” (Schwartz, 2006, p. 47). Nel periodo dell'indipendenza, dopo la riforma agraria del 1920, quando i terreni precedentemente appartenenti alle proprietà signorili furono ridistribuiti tra i contadini, in fattorie di una dimensione massima di 22 ettari (Vanwambeke, Meyfroidt, & Nikodemus, 2012), si sviluppò una struttura a mosaico del paesaggio: “Latvians were literally transformed into a “nation of farmers” through a radical land reform that created hundreds of thousands of small family farms. The agrarian reform was reinforced discursively by the construction of the laboring, land-owning family farmer – in Latvian, the *saimnieks*, a semantically and symbolically rich word that can be translated also as landowner, master, boss or steward (cf. Rus. *khozyain*) as the quintessential Latvian citizen (Schwartz, 2006, p. 47). In tale sistema di insediamento sparso si potevano riconoscere ampie distese forestali sui terreni meno fertili, zone umide e terreni agricoli (seminativi, pascoli, prati) gestiti da singole aziende agricole. Carattere fondamentale di tale paesaggio era l'assenza di grandi villaggi rurali, le fattorie familiari erano complessi di edifici diversi – la casa principale, il fienile, la stalla, la sauna e il granaio – chiese e punti di ristoro erano sparsi in tutto il territorio (Bunkše, 2000, Melluma, 1994). Ancora oggi tale paesaggio tradizionale, prodotto nell'unico periodo del passato in cui la Lettonia non fu occupata da forze straniere, esprime anche un ideale politico, rivolto a ritrovare un'identità nazionale basata sulla celebrazione della piccola proprietà rurale di “una nazione di contadini” (Schwartz, 2006):

⁴ Advisory Committee on the Framework Convention for the protection of national minorities Third Opinion on Latvia adopted on 23 February 2018 (ACFC/OP/III(2018)001REV). Vedi anche il rapporto dell'ECRI (Commissione Europea contro il razzismo e l'intolleranza), 5 marzo 2019.

“This landscape is thus representative of Latvia’s independence period, and therefore is a source of national pride” (Taff, 2005, p. 419).

L’annessione sovietica del 1939 avviò la progressiva trasformazione di tale paesaggio tradizionale, mediante un’intensa opera di modernizzazione agricola, di meccanizzazione e di bonifica. La collettivizzazione dell’agricoltura, lo sviluppo e l’applicazione di programmi e tecnologie di “miglioramento” della terra hanno interessato vaste aree e hanno lasciato imponenti tracce nel paesaggio e nell’economia agraria dell’era post-sovietica. Le singole aziende agricole furono eliminate per lasciare spazio a grandi fattorie industriali, kolkhoz e villaggi, innescando la de-frammentazione di un paesaggio (Taff, 2005), sempre più omogeneo e semplificato (Melluma, 1994; Peneze, 2009): “To create the vast level fields require for large-scale drainage and mechanized cultivation, the iconic elements of the mosaic agro-landscape has to be destroyed: old field boundaries, groves, decorative tree plantings and dispersed homesteads” (Schwartz, 2006, p. 48). Molte aree umide furono drenate per la costruzione di polder e lo sviluppo dell’allevamento intensivo. Durante quasi cinquant’anni di regime sovietico (1945-1990) si verificò, inoltre, la forte espansione delle aree urbane e l’insediamento di grandi complessi agricolo-industriali collettivizzati: “A new agro-landscape type has been created with melioration: this is open, sparsely forested landscape. [...] Characteristic of these landscapes are animal farms, often gigantic, with large tracts for grazing lands and irrigation devices. [...] Landscapes not meliorated stand in sharp contrast to those that have been. [...]. A reversal back to natural systems dominates. They are ecologically diverse and in their structures they preserve many elements lost in other places. Those landscape are especially valuable from a scientific standpoint, since they preserve essential culture-historic verities” (Melluma, 1994, p. 62). In tale periodo diminuisce, inoltre, la terra coltivata⁵ mentre si espandono le foreste e le aree rurali abbandonate, portando paradossalmente all’incremento della vita selvatica: “In particular, there was a significant increase in forest – despite the kolkhoz system being targeted at increasing agricultural outputs, a reduction in the number of farmsteads – in some places this was a result of land battles in the Second World War – and a concentration of residences in villages and widespread drainage of marshes, wetlands and wetter forest” (Bell, et al., 2019, p. 1). In Lettonia si viene così a creare un doppio paesaggio, ove aree intensivamente costruite, urbanizzate e industrializzate si contrappongono ad aree naturali ricolonizzate dalla foresta, e a residui del paesaggio tradizionale degli anni Venti, tra insediamenti rurali sparsi, campi, prati, e laghi (Melluma, 1994).

⁵ A questo contribuirono le deportazioni di massa verso l’Unione Sovietica

A partire dagli anni 1990, con la riconquista dell'indipendenza è stata messa in opera una nuova riforma agraria, attraverso il processo di restituzione della terra agli ex proprietari o ai loro discendenti e la reintroduzione della proprietà fondiaria privata su larga scala: nel 2002 c'erano 867.200 parcelle private registrate nel paese (State Land Service of the Republic of Latvia, 2002): "Land restitution has allowed for the restoration of a traditional Latvian culture and way of life" [and] has allowed many Latvians to reconnect with these aspects of their culture through ownership and a renewed connection with their land [...] The termination of Soviet-style co-operative farming and the consequent re-emergence of family-owned individual farming have allowed this traditional landscape to begin to flourish once more (Taff, 2005, pp. 418-419). Se da una parte, la restituzione della terra, la fine delle grandi cooperative e il ricomporsi della proprietà privata ha permesso il ritorno e il recupero del paesaggio rurale tradizionale, dall'altra ha prodotto fenomeni di abbandono che rischiano di innescare l'emarginazione delle aree rurali più remote. Dopo il 1991, l'abbandono ha riguardato soprattutto i kolkhoz e le grandi fattorie industriali. Rimane aperta la questione di cosa fare di questi imponenti resti, spesso derelitti monumenti dell'era sovietica, spogliati di ogni oggetto utile, vandalizzati e spesso fonte di inquinamento (Bell, et al., 2019). Dopo la restituzione, inoltre, molti proprietari trasferiti in città o pendolari non mantengono l'interesse o non dispongono dei capitali necessari per avviare o mantenere un'azienda agricola, in mancanza di politiche di sviluppo rurale o di sussidi governativi (Bell, Nikodemus, Peneze, & Kruze, 2009; Vanwambeke et al., 2012). Tale migrazione rurale-urbana contribuisce all'abbandono di molte fattorie private, con i loro prati e foreste e al degrado del paesaggio culturale e storico lettone. Nelle aree protette, in aggiunta, i proprietari terrieri vivono con difficoltà i vincoli imposti sull'uso del suolo, le restrizioni sul diritto di disboscamento e sulla caccia e i divieti sull'uso di fertilizzanti chimici.

Il paesaggio culturale come simbolo di identità.

La rinascita della nazione, dopo quasi mezzo secolo di occupazione sovietica e l'ingresso nell'Unione Europea hanno avviato in Lettonia la ricerca di nuove punti di riferimento e di nuovi simboli identitari: "Latvians are embarked on a relocalization of themselves in their specific geography and history; in a specific place and time" (Bunkše, 1992, p. 205). Secondo l'autore, i lettoni sono legati al luogo, al paesaggio, a particolari geografie, come altri popoli sono legati alle leggende tribali e alla religione (Bunkše, 1992). Scrive Stuart Hall: "Vi è una forte tendenza a rendere con un paesaggio le identità culturali, a dar loro un luogo o "patria" immaginari, le cui caratteristiche ripetano o rispecchino le caratteristiche dell'identità in questione. [...] L'associazione di culture e identità nazionali con

determinati paesaggi serve quindi a costruire e definire una forte associazione tra cultura e ‘casa’” (Hall, 2001, p. 154). Dalla rappresentazione del paesaggio emerge il “volto” delle comunità che lo abitano, esso può quindi comunicare un’appartenenza, ma: “Il paesaggio non è soltanto una rappresentazione ma anche un’interpretazione” (Raffestin, 2005, p. 74). In Lettonia l’emergere del nazionalismo nel ‘Primo Risveglio Nazionale’ (1850-1880) e la nascita di una nazione indipendente nel 1918, unificata tra l’altro dalla lingua, focalizzarono l’attenzione sugli usi, i costumi e sull’organizzazione locale del territorio: “National identity was first cultivated during the “national revivals” of the 19th-century, when intellectuals and artists seeking to construct national histories and define their nation’s “essence” often turned their gaze to the countryside” (Schwartz, 2006, p. 46).

Il folklore ha avuto un ruolo centrale in questa ricerca di un’identità nazionale lettone. Scrive Bunkše: “With proper understanding and recognition of its limitations, folklore can be, in some cases at least, the equivalent of literate traditions as an indicator of the culture of the people, their collective sense of place in the world, and of the meanings with which they imbue the landscape” (Bunkše, 1978, p. 556). Il paesaggio tradizionale è messo oggi in evidenza dalle nuove banconote da 20 Lati, emesse a partire dal 1992, dove si vede l’immagine di una dimora antica, un grande albero, un viso femminile con il vestito e gli ornamenti tradizionali: è la celebrazione di un *ethnoscape* radicato nella tradizione folcloristica del paese, intrisa dei valori dello stile di vita agrario e con un legame profondamente radicato con le foreste e la natura (Taff, 2005). Il paesaggio lettone non ha nulla della natura intonsa ma è un paesaggio rurale, dove natura e storia si fondono, da intendersi: “a productive landscape shaped and transformed through hard agrarian labor, and a reflection of the unique national character also forged through that labor” (Schwartz, 2006, p. 44). Un paesaggio, quindi, creato in una determinata epoca, da determinati rapporti di potere, dall’attività e dalla fantasia di generazioni di donne e uomini, valorizzato oggi per i suoi riferimenti identitari nazionali e regionali rivolti a creare un senso di appartenenza a un luogo, un “senso del luogo” dal punto di vista geografico. Tale paesaggio rimane oggi ricco di significato anche tra il sempre maggiore numero di abitanti delle città. L’idea, attribuita a Herder, di una cultura popolare rurale che si contrappone al razionalismo, alla scienza e alla cultura urbana ha confinato erroneamente, secondo Bunkše, il folklore nelle campagne: la “cultura popolare” invece può essere intesa come una “cultura non ufficiale” che esprime le conoscenze specifiche di ogni comunità (Bunkše, 1978).

In Lettonia l’emergere del nazionalismo nel ‘Primo Risveglio Nazionale’ (1850-1880) e la nascita di una nazione indipendente nel 1918, unificata tra l’altro dalla lingua, focalizzarono l’attenzione sugli usi, i costumi e sull’organizzazione

locale del territorio: "National identity was first cultivated during the "national revivals" of the 19th-century, when intellectuals and artists seeking to construct national histories and define their nation's "essence" often turned their gaze to the countryside" (Schwartz, 2006, p. 46). Il recupero di tale paesaggio è considerato oggi essenziale per ritrovare un'identità lettone. "The cultural question at the heart of nationalism – Who are we?" – is at the same time always a geographical question – "Where are we?" or "What is our place?" – [...] By infusing physical terrain with national meanings, they transform landscape into ethnoscape [...] into a reservoir of national history and ethnographic uniqueness [...] In the case of east European nationalisms, the "nation of peasants" has been a dominant trope since the national revivals of the 19th-century, which were fueled in large part by the Romantic fascination with folk culture and peasant authenticity" (Idem, p. 44). La vita tradizionale rurale e la vicinanza alla natura sono decantati nei primi musei all'aria aperta (1924) che mostrano la diversità folkloristica locale, come elemento fondamentali del carattere nazionale (Schwartz, 2006). Ritroviamo questi elementi nella raccolta del patrimonio di fiabe popolari, intrapresa a partire dal 1880 da Anss Lerhis-Puškaitis e poi da Peteris Šmits, dalla musica popolare, dai proverbi del patrimonio nazionale. Il paesaggio lettone è al centro delle opere di Vilhelms Purvītis (1872-1945), tra i principali pittori lettoni tra Ottocento e Novecento, presidente della neonata Accademia d'Arte e direttore del Museo d'Arte di Riga. Purvītis e la sua scuola codificano le immagini neoromantiche del paesaggio nazionale: gli elementi naturali e rurali, i cambiamenti diurni e stagionali e i loro colori, l'acqua, il vento diventano gli elementi identitari di riferimento dell'autenticità rurale. Spiega ancora Bunkše: "The contemporary Latvian world view represents a classic symbiosis of nature and culture. Indeed, it can be said that the dominant element in Latvian culture is nature, not history. [...] Latvian culture is a *nature culture*, made up from the concrete details of close interactions with the land, sea forest, and sky. Latvians are bound to place, to landscape, to particular geographies, as other are bound to tribal legends and religions. [...] On the other hand, the nature culture of the Latvians is the bedrock upon which the current independence movement is built" (Bunkše, 1992, p. 203).

L'ethnoscape delle *daina*

Un altro contributo fondamentale a questo modello culturale focalizzato sul paesaggio proviene dalla letteratura. Myhill attribuisce ai contatti con la società lettone del preromantico Johann Gottfried Herder, professore alla Domschule di Riga, l'enfasi sul folklore come elemento di identificazione nazionale: "Latvian literacy-based nationalism developed in a delayed response to the Reformation. It could be also said,

however, that it represented an early stage in the development of modern linguistic nationalism [...]. Since Herder spent five years in Riga as a teacher in his youth (1764-9), collecting and translating Latvian and Estonian folklore which he later introduced to German intellectual society [...], it seems reasonable to suppose that he was profoundly influenced by his extensive contacts with the newly literate Latvians” (Myhill, 2006, p. 91-92). A Herder si deve il diffondersi in Europa e all’attenzione di un grande pubblico dell’interesse per la Lettonia e la sua cultura, introducendo nei suoi Volkslieder (1778) la *daina*, una forma di poesia tradizionale – quasi sempre anonima – che si trasmette attraverso il canto: “The dainas epitomize Latvian ties to the rural countryside and to nature” (Bunkše, 1992, p. 206). Si dovette, poi, a Krišjānis Barons, lo studioso che si dedicò alla loro raccolta e pubblicazione nel 1878, la monumentale raccolta delle *daina* in tutto il paese. Nel giugno 2001 il *Dainu Skapis* – la raccolta delle *daina* e il mobile che le contiene – è stato iscritta nel registro della “Memoria del Mondo”⁶, il programma dell’UNESCO rivolto alla preservazione e diffusione di importanti collezioni d’archivio e collezioni librerie di tutto il mondo. Il Dainu Skapis, custodito nella Libreria Nazionale di Riga, è un archivio in legno, costruito nel 1880 da un falegname russo su indicazione di Barons. Nel piccolo armadio sono classificati e divisi in comparti e cassetti circa 218.000 testi di poesia⁷.

Appartenente a una tradizione antichissima, le *daina* erano cantate dalle donne nelle attività della vita quotidiana. Rimangono oltre 1,2 milioni di *daina* antiche, i primi testi scritti risalgono al XVI secolo e hanno già la loro forma definitiva: nella maggior parte dei casi si tratta di quartine anonime, riferite a vari temi, dalla mitologia lettone alle questioni della vita quotidiana. Le *daina* sono un genere di poesia: “Cryptic, unsentimental, and, most importantly, nature and landscape elements figure prominently in them, if not always as outright subjects, then as a backdrop for individual and social concerns. [...] Clouds, sun, meadows, forests, the sea, animals, gardens, fields, and farm buildings are frequently entwined with the daily and seasonal work cycle and the various stages and rites of passage in a human’s life. [...] They are a singularly fine source of landscape evocations as well as attitudes and values vis à vis the environment” (Bunkše, 1978, p. 563). Il paesaggio tradizionale ha un ruolo centrale nelle *daina* che narrano di ambienti domestici e rurali, di scene della vita di piante e animali, osservate con affettuosa simpatia e con una partecipazione intima agli eventi naturali. Per Bunkše, inoltre, nelle *daina* si può identificare anche un approccio di

6 Ne fa parte anche “The Baltic Way – Human Chain Linking Three States in Their Drive for Freedom” (2009)

7 Tra il 1998 e il 2006 tutto il materiale è stato scannerizzato ed è accessibile in linea a www.dainuskapis.lv

genere: cantate da voci femminili esse esprimono spesso le attitudini delle donne verso il paesaggio. Nei versi non troviamo mai grandi racconti di amore romantico, né azioni eroiche (come nel *kalevala* finnico), ma solo scene di vita quotidiana: "Even though most Latvians were urbanized, rural landscapes continued to be their emotional home, representing the stereotypes of understated beauty, domesticity, hard work, and honesty. The sublime had no place in the tradition" (Bunkše, 2001, p. 243). Dalle canzoni tradizionali emergono anche le ansie e le preoccupazioni delle comunità, svelando le loro relazioni con l'ambiente. Spiega ancora Bunkše: "In the oral tradition of Latvian peasants a host of environmental anxieties are displayed, from the obvious concerns with weather and climate during the yearly work cycle, to subtler preoccupations with the aesthetic qualities of farmstead layouts, and the meaning of details in the milieu" (Bunkše, 1978, p. 560). Due esempi di *daina*, tra i molti che ci vengono proposti da Bunkše:

I have no cares when I live,
At the stately forest's edge:
Ash-trees, maples all around,
The sun rolls in the middle.
(in Bunkše, 1979, p. 197)

I walked planting clover,
By the edge of the pine forest.
I thought I would make
Forest-land into open land.

L'attenzione per il folklore non scompare nel periodo sovietico ma rinasce sotto l'impulso dell'Istituto per il Folklore sovietico. In base all'ideologia marxista-leninista: «bourgeois objectivity and folklore would serve as the spring for the history of ideology (Pelše, 1953); i temi paesistici rinascono sullo sfondo dei grandi insediamenti dell'agricoltura collettivizzata industriale, rivisitati in chiave di un "folklore da kolchoz". Un esempio di *daina* del periodo sovietico, sempre citato da Bunkše:

Climb a mountain, people of Sigulda
Gaze upon the countryside!
Look around wherever you please
Not a single private farm;
Down to the very horizon
Collective fields bloom and sway.
Nowhere is work easier
Than on a kolkhoz;
The tractor plows, the tractor sows,
The combine threshes golden grain
(in Bunkše, 1979, p. 210)

Si cerca, inoltre, un collegamento con la storia e la cultura russa, con particolare enfasi sulla Laltgallia, in quanto regione di confine: “By focusing their attention on Latgale, the Soviet Latvian folklorists did in fact touch an area that had been benignly neglected by nationalists Latvians, for the opposite reason of focusing in on what was purely Latvian, although the practical aspects of dealing with a distinct dialect had probably contributed to the neglect” (Bunkše, 1979, p. 211). Più recentemente, le *daina* hanno avuto un ruolo importante nella protesta politica. Cantate in coro da centinaia di persone durante la «Rivoluzione cantata», le *daina* furono utilizzate come arma diplomatica e simbolo nazionale, all'alba dell'indipendenza del 1991.

Quale paesaggio?

Il paesaggio è una realtà dinamica, continuamente trasformata dagli eventi naturali e dai suoi abitanti. Per Botkin: “Bisogna abbandonare la vecchia idea di un paesaggio statico, come un unico accordo musicale suonato per sempre, perché essa non è mai esistita eccetto che nella nostra immaginazione. La natura indisturbata dall'influenza umana appare piuttosto come una sinfonia le cui armonie derivano da variazioni e cambiano a ogni intervallo di tempo. Vediamo un paesaggio in flusso continuo che cambia a diverse scale temporali e spaziali, che cambia con le singole nascite e morti, sconvolgimenti locali e ricostruzioni, risposte a scala più ampia al clima da un'era glaciale all'altra e ai più lenti mutamenti del suolo e le ancora maggiori variazioni tra le ere glaciali” (Botkin, 1990, p. 62). In quale paesaggio, infatti, oggi vogliamo vivere? Quale momento preciso di un processo dinamico e di un'esperienza multisensoriale vogliamo congelare e trasmettere alle generazioni future? E quale valore potrà avere per esse? Chi sono le popolazioni? Chi includere e chi escludere? Claude Raffestin, ancora, distingue tra territorio, la realtà in cui viviamo quotidianamente e che vediamo con i nostri occhi, e paesaggio, un “prodotto mentale dello spostamento nel tempo dei resti di un territorio abbandonato. [...] l'immagine di un territorio differito nel tempo” (Raffestin, 2005, p. 58). Mentre il territorio può essere, quindi, degradato, rovinato, trasformato, può essere irrimediabilmente “perduto”, il paesaggio, invece, viene continuamente riprodotto con nuove rappresentazioni dalla pubblicità, dai media, dalle immagini turistiche; siamo incessantemente bombardati da una pletora di paesaggi. Attraverso la rappresentazione e mediante le sempre nuove opportunità aperte dalla tecnologia, possiamo ormai provare a realizzare attivamente, il paesaggio-desiderio, sia con l'immaginazione, sia nella pratica materiale: “Oggi si può inventare il paesaggio

nel quale vogliamo vivere e trasformarlo in territorio" (Raffestin, 2005, p. 59), abbandonando così l'era dei paesaggi eterni, proposti dalla Convenzione Europea del paesaggio: "Si può fare un'analogia con il linguaggio che assume con il segno linguistico un rapporto tra il significante e il significato. Il territorio può giocare il ruolo del significante e il paesaggio quello del significato" (Raffestin, 2005, p. 59)⁸. Per Gorter, nel termine paesaggio, nelle sue diverse accezioni linguistiche, si cela un doppio significato, sia come porzione di territorio, sia come sua rappresentazione e non ci si può limitare a considerare come paesaggio solo il mondo "idillico" del passato e della vita rurale: "The linguistic landscapes is then linked to both these qualities as it is the expression of written languages before your eyes. A collection of signs with texts, however, is no so much encountered in the landscape in the literal sense, as found in the countryside, but much more inside urban areas. [...] Therefore the word '*cityscape*' might be introduced as a better term" (Gorter, 2006, p. 83).

Il termine "paesaggio linguistico" corrisponde, per Gorter, alla: "lingua dei segnali stradali pubblici, dei cartelli pubblicitari, dei nomi delle strade, della toponomastica, delle insegne commerciali e delle indicazioni sugli edifici governativi [...] di un determinato territorio, regione o agglomerato urbano" (Id., 2006, p. 2). Il paesaggio linguistico permette di aprire lo studio del patrimonio culturale alla contemporaneità, alla transculturalità e al meticciato. Le immagini catturate dalle macchine fotografiche digitali e dai telefoni cellulari e pubblicate sui social network hanno enormemente semplificato la ricerca in questo campo. L'elemento linguistico diventa centrale anche per includere nella lettura del paesaggio elementi multilingui: "One may say that the linguistic landscape refers to linguistic objects that mark the public space" (Id., 2006, p. 3). Nelle regioni bilingui il paesaggio linguistico fa riferimento, tra l'altro, alla segnaletica stradale, un elemento di prima importanza per evidenziare il livello di riconoscimento della lingua minoritaria: in Latgallia la presenza di un'"identità" regionale emerge dalle scritte sui cartelli stradali e dalla segnaletica turistica nell'area del lago di Rāzna e dell'omonimo parco nazionale. Ma come uscire dal paradosso di voler mantenere, da un parte, il paesaggio della tradizione e continuare, d'altro canto, a costruirlo incessantemente? Come produrre nuove rappresentazioni condivise?

⁸ E' interessante osservare come in Italia la Costituzione (1946) nei suoi primi articoli dedica la medesima attenzione alla tutela delle minoranze linguistiche e del paesaggio (Art. 6: "La Repubblica tutela con apposite norme le minoranze linguistiche", Art. 9: "La Repubblica [...] tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione").

Nuove sfide: paesaggio culturale o wilderness?

All'infinita discussione su "cosa sia" il paesaggio si aggiunge il problema della sua tutela, di come attuarla e delle difficoltà insite in una politica di conservazione. Per Schmidt di Friedberg: "Quella conservazionista rimane, a nostro avviso, la più interessante delle molte sfaccettature della questione ambientale, proprio per l'ambiguità che essa racchiude; il conservazionismo, infatti, non rappresenta semplicemente l'aspetto propositivo e, se vogliamo, positivo dell'emergenza ambientale (come proteggere e mantenere intatta almeno una porzione dell'eredità naturale e culturale dell'umanità), ma mette in discussione l'intera nostra visione della realtà contemporanea. Si tratta di stabilire quale tipo di mondo vogliamo per noi e per le generazioni future, cosa salvare del passato, quale futuro costruire: nel conservazionismo è, quindi, sempre implicita una scelta di tipo culturale (moderno/antico, naturale/artificiale), di tipo epistemologico e [...] di tipo politico-sociale, anche se essa non sempre è dichiarata in modo manifesto (Schmidt di Friedberg, 2004, p. 15). Conservare significa, tra l'altro, "mantenere in un dato stato": non si può, tuttavia, pensare di mantenere i paesaggi nel loro stato, prescindendo dalla loro collocazione storica. In questo senso il conservazionismo esprime sempre la scelta di un determinato mondo, di un determinato modo di essere.

L'ambiguità insita nel concetto di paesaggio complica l'applicazione di misure di tutela che rispondono a convenzioni internazionali, in base a criteri riconoscibili e accettabili universalmente. L'idea conservazionista ha una precisa collocazione nello spazio e nel tempo; nasce negli Stati Uniti nella seconda metà dell'Ottocento: "Tale idea, ricordiamo, si è affermata in un paese in fase di rapida crescita industriale, caratterizzato da un diffuso benessere economico e da sempre maggiori risorse da dedicare al tempo libero; queste premesse, oltre all'ideologia democratica e populista di "un parco per la nazione", non sono facilmente trasferibili in altri ambiti culturali. [...] Il modello americano si è diffuso in tutto il mondo, imponendosi su altre tradizioni e visioni della natura, con risultati e problemi sempre diversi" (Id., 2004, p. 157). Dietro l'ordine apparente delle categorie internazionali della IUCN (Unione Internazionale per la Conservazione della Natura) "si nasconde un caleidoscopio di realtà tra le più varie: ogni parco si confronta con una trama complessa di elementi cosmologici e simbolici, di relazioni sociali e di eredità storiche, di volta in volta da decodificare e interpretare" (Id., 2004, p. 160). I parchi, in quanto "strutture d'importazione" (Richez, 1988) hanno dovuto adattarsi a contesti sociali e culturali ben diversi da quelli che li avevano originalmente generati e in molti casi rimodellare il paesaggio in base a un concetto di wilderness nordamericano ove "l'uomo stesso è un visitatore che non rimane" (Wilderness Act, 1964).

Dalla fine degli anni Novanta, la Lettonia, come altri paesi, si è dovuta confrontare con i problemi di gestione dei parchi nazionali e delle aree protette e con la questione fondamentale se si debba dare priorità agli standard globali di conservazione della biodiversità a scala continentale e alle categorie internazionali della IUCN o ai significati locali e al mantenimento di paesaggi abitati e di modelli tradizionali di uso del territorio. In molti casi, a livello nazionale, il tentativo è il raggiungimento di entrambi gli obiettivi, attraverso la magia dello "sviluppo rurale sostenibile" (Schwartz, 2006, p. 42, 71): "To this day, many east Europeans value nature not as pristine wilderness but as cultivated agrarian ethnoscape: as a productive landscape shaped and transformed through hard agrarian labor, and a reflection of the unique national character also forged through that labor" (Id., 2006, p. 44).

La Lettonia è molto ricca di biodiversità e mantiene ancora popolazioni di grandi carnivori (lupi, linci, orsi), oltre a una straordinaria ricchezza di uccelli. Le foreste ricoprono circa il 45% del paese (Van Bogaert, 2005). Un totale di 707 aree protette, inserite in gran parte nella rete Natura 2000, è stato istituito a livello nazionale per un totale di quasi il 20% della superficie terrestre (Ministry of the Environmental Protection and Regional Development, 2018): tra queste riconosciamo 4 parchi nazionali, 42 parchi naturali, 9 paesaggi protetti, 261 riserve naturali, 4 riserve naturali integrali, 355 monumenti naturali, 7 aree marine protette, 1 riserva della biosfera⁹ e 24 micro riserve (Nature Conservation Agency 2014). Nei parchi nazionali lettone si scontrano nettamente i due diversi concetti di natura: la wilderness intonsa di matrice americana, da valorizzare per gli eco-turisti nazionali e internazionali, e l'ambiente rurale tradizionale, prodotto dall'attività umana, da intendersi come un "archivio" della etno-storia lettone, con i suoi significati identitari (Melluma, 1994): "Others perceived this narrative as a threat to the deeply rooted understanding of nature as ethnoscape, both in the Heimat sense of nature as reservoir of ethnographic uniqueness and in the more purely productivist sense of nature as a landscape of labor. The clash between internationalist and agrarian understanding of nature informed debates over sustainable forestry policy and ecosystem restoration" (Schwartz, 2006, p. 49).

Il primo parco nazionale lettone fu istituito nel 1973; è il parco di Gauja, nella valle del fiume omonimo, ricco di testimonianze storiche, oltre che di vita selvatica. Sono seguiti il parco di Kemeris, nel 1997, un paesaggio costiero di acqua, paludi e foreste che ospita diversi monumenti architettonici legati alle attivi-

⁹ La Riserva della biosfera del Nord Vidzeme, situata nella regione settentrionale di Vidzeme, lungo il confine con l'Estonia è l'unica riserva della biosfera in Lettonia.

tà termali; e il parco di Slitere, nel 1999, nel Kurzeme settentrionale, un ambiente di foreste di latifoglie nell'entroterra, con un ampio tratto di costa, tra dune e isolati villaggi di pescatori, dove restano tracce dell'antica lingua ugrofinnica livoniana, ormai sull'orlo della scomparsa: i villaggi livoniani sono entrati nella Tentative List del Patrimonio Mondiale dell'Umanità dell'UNESCO nel 1996¹⁰. Il parco più recente, istituito nel gennaio del 2007, si trova in Latgallia intorno al lago di Rāzna: si tratta di un'area ricca di biodiversità, ma allo stesso tempo culla del caratteristico *ethnoscape* rurale della regione (Pavasars, 2014). A Gauja, in particolare, inteso da alcuni in origine come baluardo contro la sovietizzazione del paesaggio lettone, e negli isolati villaggi del Kurzeme settentrionale, il conflitto verte sulla natura stessa dell'idea preservazionista: "At Latvia's flagship National park, Gauja, created in the 1970s expressly to protect the Latvian agrarian *ethnoscape*, internationalist-oriented conservation authorities and their Western advisers attempted to re-define the park's territory and mission in line with an exclusive focus on biodiversity protection, but they met with stiff resistance from their agrarian-minded peers. And in northern Kurzeme, government efforts to create a new national park were stymied by local residents embracing a staunchly productivist agrarian understanding of nature" (Schwartz, 2006, p. 46).

Il conflitto tra tutela dell'*ethnoscape* e della wilderness emerge a sua volta dalle pratiche di restituzione ecologica, nota come *rewilding*, e dal conseguente recupero della fauna antica, con le sue importanti trasformazioni paesaggistiche. L'esempio più noto di un progetto di *rewilding* in Lettonia è quello del complesso delle zone umide di Pape (51.712 ettari) del distretto di Liepāja, incluso nell'elenco Ramsar delle zone umide di importanza internazionale nel 2003 e poi istituito come parco naturale (sito Natura 2000) nel 2004 (Marris, 2009). Nel 1999 WWF-Lettonia (*Pasaules Dabas Fonds*), nell'ambito del un progetto di conservazione a livello mondiale, ha introdotto i bovini di Heck – un tentativo di ricreare l'antico uro (*Bos primigenius*), l'antenato della razza bovina domestica europea, ormai estinto – e i cavalli di Konik, tra i più vicini ai loro antenati selvatici. Negli ultimi anni il numero degli erbivori selvatici è progressivamente aumentato in un'area di pascolo che viene regolarmente ampliata per garantirne la sopravvivenza (Slaukstins, 2002, Schwartz, 2006, Ruskule et al., 2013, Serrano-Montes, et al., 2017). Le idee di natura espresse nei parchi nazionali lettoni ci riportano alle dinamiche e alle contraddizioni del rapporto locale-globale. Per Schwartz, a Gauja: "biology trumps ethnography, and the national park is internationalized by eliminating its national content" (2001, p. 303).

¹⁰ La candidatura fu rimossa nel 2011 per la mancanza di un piano di gestione adeguato

Può essere il turismo una risposta a tali nuove sfide? Sia il paesaggio culturale nei suoi riferimenti identitari, sia la tutela della wilderness e il rewilding, entrambi spesso cristallizzati in stereotipi, sono riscoperti e "valorizzati" a fini turistici. Alle rappresentazioni del paesaggio lettone fissate dalla pittura, dalla letteratura e dalla musica in qualità di indicatori identitari unici e intramontabili si aggiungono oggi le immagini pubblicate sui social network, con nuovi sguardi e nuovi riferimenti che esercitano una forte attrazione per il turismo nazionale e internazionale. Le *daina* ritornano nel nome di attività per il tempo libero, abbiamo un Dainas Camping a Sigulda, e un Daina Hotel & SPA a Jurmala. Forse proprio dall'incontro/scontro fra tradizione e innovazione potranno nascere nuove immagini, nuove narrazioni del paesaggio. Il paesaggio lettone resta un mosaico di usi del suolo, di rappresentazioni, di residui del passato e di nuove attribuzioni di significato. Se, come aggiunge ancora Raffestin, il paesaggio: "è una modalità visuale del nostro rapporto con l'ambiente e simboleggia una volontà di prendere le distanze di fronte al mondo" (Raffestin, 2005, p. 48), esso si esprime sia con lo sguardo modellato dalla tradizione, sia con la ricerca di nuovi significati da parte di una popolazione multiculturale, nazionale e internazionale, legata irrimediabilmente, per stile di vita e abitudini, alla realtà tecnologica moderna o postmoderna e alle nuove esigenze del turismo e dall'eco-turismo nazionale e internazionale. Proprio partendo da questa straordinaria diversità del paesaggio concluderei citando ancora Amin Maalouf: "Europe, taken as a whole and insofar as it tends towards unity, certainly ought see its own identity as the sum of all its linguistics, religious and other affiliations. [...] Creating a new Europe means creating a new concept of identity for Europe itself, for all the countries in it, and to a certain extent for the rest of the world" (Maalouf, 1994, p. 131).

Riferimenti bibliografici

- Bell S., Nikodemus O., Zanda Peneze Z., Kruze I. (2019) *Soviet era landscape change and the post-Soviet legacy in Latvia*,
https://www.researchgate.net/publication/332419924_Soviet_era_landscape_change_and_the_post-Soviet_legacy_in_Latvia [accessed Nov 11 2019].
- Botkin D B. (1990), *Discordant Harmonies: A New Ecology for the Twenty-first Century*, New York, Oxford University Press
- Bunkše, E. V. (1978) "Commoner Attitudes towards Landscape and Nature", *Annals of the Association of American Geographers*, 68, 4, pp. 551-566
- Bunkše, E. V. (1979) "Latvian Folkloristics", *The Journal of American Folklore*, 92, 364, pp. 196-214

- Bunkše, E. V. (1992) "God, Thine Earth is Burning: Nature Attitudes and the Latvian Drive for Independence", *GeoJournal*, 26, 2, pp. 203-209
- Bunkse, E.V. (2000) "Reality of rural landscape symbolism in the formation of a post-Soviet, postmodern Latvian identity", *Norsk Geografisk Tidsskrift*, 53, pp. 121-138
- Bunkše, Edmunds V. (2001) "The Case of the Missing Sublime in Latvian Landscape Aesthetics and Ethics", *Ethics, Place & Environments*, 4, 3, pp. 235-246
- Cosgrove, D. (1984) *Social Formation and Symbolic Landscape*, Univ. of Wisconsin Press, 1998
- Dobson J. (2001) "Ethnic Discrimination in Latvia", in O'Reilly Camille C. (Eds.), *Language, ethnicity and the state*, Vol. 2: Minority Languages in Eastern Europe post-1989, Houndmills and New York, Palgrave Macmillan, pp. 155-188
- Gorter, D. (Ed.), (2006) *Linguistic Landscape: A New Approach to Multilingualism*, Clevedon, Multilingual Matters
- Hall, S. (2001) "Culture nuove in cambio di culture vecchie", in Massey, Jess (a cura di), 2001, pp. 145-185
- Iannàccaro, G., Dell'Aquila, V. (2009) "Cartographical tools for sociolinguistic analysis. The Survey Latgale", in Šuplinska, I., Lazdina, S. (Eds.), *Valodas Austrumlatvija: petiumadati un rezultati/ Languages in Eastern Latvia: Data and Results of Survey*, Rzekne, Rzeknes Augstskola, pp. 239-272 e pp. 327-466
- Iannàccaro, G., Dell'Aquila, V. (2006), *Survey Ladins, usi linguistici nelle Valli Ladine*, Trento: Regione Autonoma Trentino-Alto Adige
- Iannàccaro, G., Dell'Aquila, V. (2008), "Languages in Eastern Latvia: methodological issues" in Lazdina, S. (Ed.), *Acts of the International Conference Etniskums Eirop: sociālpolitiskie un kultūras procesi/ Etniskums Eirop: sociālpolitiskie i kultūras procesi/ Ethnicity in Europe: Sociopolitical and Cultural Processes*, Rzekne, 24-26 May 2007, Rzekne: Rzeknes Augstskola, pp. 5-32.
- Kreslins, J. (2003) "Linguistic Landscapes in the Baltic", *Scandinavian Journal of History*, 28, 3-4, pp. 165-174.
- Lazdina, S., Šuplinska, I., Iannàccaro, G., et al. (2015) "Language, religion and ethnic identity: a case-study from Eastern Latvia", *Sociolinguistica*, 25, 1, pp. 94-111, Accesso 26 gennaio 2020
- Maalouf (2005), *L'identità*, Milano, Bompiani

- Marris, E. (2009): "Conservation biology: Reflecting the past", *Nature News*, 462, 5, pp. 30-32.
- Massey, D., Jess, P. (a cura di) 2001, *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, UTET Libreria
- Melluma, A. (1994) "Metamorphosis of Latvian Landscapes during Fifty Years of Soviet Rule", *GeoJournal*, 33, 1, pp. 55-62
- Minca, C. (2004) "Bellagio and beyond" in Cartier C., Lew A., (a cura di), *Seductions of Place: Geographical Perspectives on Globalisation and Touristed Landscapes*, Seductions of Place: Geographical Perspectives on Globalisation and Touristed Landscapes, Abingdon, Routledge.
- Myhill, J. (2006), *Language, Religion and National Identity in Europe and the Middle East*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company
- Olwig, K., Mitchell, D. (a cura di), (2009), *Justice, Power and the Political Landscape*, Abingdon, Routledge,
- Palang, H., Printsman, A., Konsa, M., Lang, V. (2003), *Ideology and tradition in landscape change – is there a traditional landscape? A case in Helme, Estonia*, Lecture given at Landscape, Law and Justice International Conference, Oslo, 15-19 June
- Pavasars, I. (2014) "Environmentalism in Latvia: Two Realities", *Journal of Baltic Studies*, 45, 1, pp. 39-55,
- Peneze, Z. (2009), *Transformation of Latvian rural landscape in the 20th and 21st centuries: Causes, processes, tendencies*, Dissertation, University of Latvia.
- Raffestin, C. (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze: Alinea
- Ruskule, A., Nikodemus, O., Kasparinskis, R., Simon Bell, S., Urtane, I. (2013), "The perception of abandoned farmland by local people and experts: Landscape value and perspectives on future land use", *Landscape and Urban Planning*, 115, pp. 49-61
- Schmidt di Friedberg, M. (2004) *L'arca di Noè. Conservazionismo tra natura e cultura*, Torino: Giappichelli
- Schmidt di Friedberg, M. (2008) "Language, Landscape, Diversity" in Lazdiņa, S. (Ed.), *Acts of the International Conference Etniskums Eirop: sociālpolitiskie un kultūras procesi/ Etniskums Eirop: sociālpolitisk i kultūrys procesi/ Ethnicity in Europe: Sociopolitical and Cultural Processes*, Rzekne, 24-26 May 2007, Rzekne, Rzeknes Augstskola, pp. 5-32.

- Schwartz, K. (2006) "Master in Our Native Place": The politics of Latvian national parks on the road from Communism to "Europe", *Political Geography*, 25:42-71
- Serrano-Montes, J.L., Gómez-Zotano, J., Olmedo-Cobo, J. A. (2017), "El resilvestramiento y el retorno de la fauna: enfoques, experiencias e implicaciones paisajísticas", *Cuadernos Geográficos* 56, 3, pp. 136-161
- Slaukštins V. (2002) "The Lake Pape: Grazing of coastal grasslands. WWF Latvia project", in Redecker B., Härdtle W., Finck P., Riecken U., Schröder E. (eds) *Pasture Landscapes and Nature Conservation*, Berlin, Heidelberg Springer
- Šuplinska, Ilga/ Lazdia, Sanita (Eds.) (2009): *Valodas Austrumlatvij: ptjuma dati un rezultti/ Languages in Eastern Latvia: Data and Results of Survey*, Rzekne: Rzeknes Augstskola.
- Taff G. (2005) "Conflict between Global and Local Land-Use Values in Latvia's Gauja National Park", *Landscape Research*, 30, 3, pp. 415-430
- Van Bogaert, O. (2005), *Return of the tarpan*, WWF-Latvia
- Vanwambeke, S.O., Meyfroidt, P., & Nikodemus, O. (2012), "From USSR to EU: 20 years of rural landscape changes in Vidzeme, Latvia", *Landscape and urban Planning*, v. 105, n. 3, pp. 241-249

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO DEL PAISAJE (FDS)

El Instituto del Paisaje de la Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica (FDS), dirigido por Eduardo Martínez de Pisón, organiza anualmente en Soria un Seminario del Paisaje, destinado a investigadores y estudiantes avanzados. Estos Seminarios han estado dirigidos sucesivamente, desde 1996, por Eduardo Martínez de Pisón (1996-1998), Florencio Zoido Naranjo (1999-2001), Nicolás Ortega Cantero (2003-2005), y, desde 2006, Eduardo Martínez de Pisón y Nicolás Ortega Cantero. Sus resultados, junto a los de alguna otra reunión científica igualmente organizada por el Instituto del Paisaje, han dado lugar a la serie de publicaciones que sigue.

Martínez de Pisón, Eduardo (dir.): *Paisaje y medio ambiente*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Fundación Duques de Soria, 1998, 152 págs. [ISBN: 84-7762-80-8]

Eduardo Martínez de Pisón: “El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental” ♦ Florencio Zoido Naranjo: “Paisaje y actuación pública. Inserción en la legislación y planificación europeas” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “Paisaje y geosistema. Una aproximación desde la geografía física” ♦ Concepción Sanz Herráiz: “Métodos y resultados del estudio de un paisaje natural concreto: la Sierra de Guadarrama” ♦ Valentín Cabero Diéguez: “Los paisajes rurales. Contrastes y procesos de transformación” ♦ Luis Vicente García Merino: “Naturaleza y ciudad. Presencia y significado de la naturaleza en el paisaje y en la organización del espacio urbano” ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: “Paisaje urbano y patrimonio cultural: el centro histórico de Cuenca” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje y cultura”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Sanz Herráiz, Concepción (eds.): *Estudios sobre el paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2000, 368 págs. [ISBN: 84-7477-801-8]

Primera parte: Los paisajes de montaña. Caracteres, usos y protección.

Eduardo Martínez de Pisón: “Imagen de la naturaleza de las montañas” ♦ Concepción Sanz Herráiz: “Rasgos naturales del paisaje de las montañas españolas” ♦

Julio Muñoz Jiménez: “El factor climático en los paisajes de montaña españoles” ♦ Josefina Gómez Mendoza: “Historia reciente del paisaje forestal español en áreas de montaña” ♦ Valentín Cabero Diéguez: “El carácter rural de las montañas” ♦ Rafael Mas Hernández: “La urbanización de la montaña” ♦ Pedro Nicolás Martínez: “Actividades deportivas y conservación de la naturaleza. El caso de la Sierra de Guadarrama” ♦ Paloma Martínez Lasierra: “Conservación de paisajes de montaña. Un caso específico: los espacios naturales protegidos pirenaicos” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Viajeros e institucionistas: una visión de la montaña”.

Segunda parte: Paisajes protegidos. Paisajes desprotegidos.

Eduardo Martínez de Pisón: “La protección del paisaje. Una reflexión” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Las raíces culturales de la conservación de los paisajes” ♦ Rafael Mata Olmo: “Los orígenes de la conservación de la naturaleza en España” ♦ Concepción Sanz Herráiz: “El paisaje como recurso” ♦ Florencio Zoido Naranjo: “El paisaje, ideas para la actuación” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “Naturaleza e historia en el paisaje y en la protección de Cabañeros” ♦ Juan Luis Arsuaga: “La conservación del paisaje arqueológico. El ejemplo de Atapuerca” ♦ Juan Luis Muriel Gómez: “La conservación de la naturaleza y del paisaje” ♦ Juan F. Ojeda Rivera, J. Carlos González Faraco y Juan Villa Díaz: “El paisaje como mito romántico: su génesis y pervivencia en Doñana” ♦ Francisco Alonso Otero: “Trabajo de campo: visita al cañón del río Lobos (Soria)”.



Zoido Naranjo, Florencio y Venegas Moreno, Carmen (coords.): ***Paisaje y ordenación del territorio***, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Obras Públicas y Transportes) y Fundación Duques de Soria, 2002, 353 págs. [ISBN: 84-8095-293-8]

1. Aspectos conceptuales, de conocimiento y fundamentos legales.

Florencio Zoido Naranjo: “El paisaje y su utilidad para la ordenación del territorio” ♦ Rafael Mata Olmo: “Paisajes españoles. Cuestiones sobre su conocimiento, caracterización e identificación” ♦ Fernando Sancho Royo: “El paisaje y la carretera” ♦ Fernando Amores Carredano: “Paisajes con valores patrimoniales: objetivos y estrategias para su protección y gestión” ♦ Juan Francisco Ojeda Rivera y Rocío Silva Pérez: “Aproximación a los paisajes de la Sierra Morena andaluza” ♦ Riccardo Priore: “Derecho al paisaje, derecho del paisaje. Motivaciones sociales y objetivos políticos de la evolución de la aproximación al paisaje en el derecho europeo” ♦ Giorgio Pizziolo: “Experiencia europea de valoración social del paisaje”.

2. Desarrollos instrumentales y metodológicos.

Julio Muñoz Jiménez: “La representación cartográfica del paisaje: problemática y potencialidades” ♦ José Ojeda Zújar: “Los sistemas de información geográfica y la modelización del paisaje” ♦ Emma Pérez-Chacón Espino: “Unidades de paisaje: aproximación científica y aplicaciones” ♦ José Vicente de Lucio Fernández: “Avances en la evaluación de los paisajes” ♦ Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez: “Paisaje y planeamiento urbanístico” ♦ Carmen Venegas Moreno y Jesús Rodríguez Rodríguez: “Valoración de los paisajes monumentales. Una propuesta metodológica para la integración paisajística de los conjuntos históricos” ♦ Rafael Escribano Bombín: “Prouesta de una metodología para la integración de las actuaciones forestales en el paisaje”.

3. Experiencias de gestión y aplicaciones.

Philippe Roudié: “El paisaje y los parajes del patrimonio mundial de la humanidad de la UNESCO” ♦ Andreas Hildenbrand Scheid: “Instrumentos de intervención sobre el paisaje. Ejemplos de buenas prácticas de la experiencia internacional” ♦ Yves Luginbühl: “La política de paisaje en Francia y sus desarrollos” ♦ Damián Álvarez Sala: “Un programa de actuaciones para los paisajes de Andalucía” ♦ Régis Ambroise: “Paisaje y agricultura: un proyecto nuevo” ♦ Josefina Gómez Mendoza: “Paisajes forestales e ingeniería de montes” ♦ Rodolfo Caparrós Lorenzo, Francisco Ortega Alba y Miguel Ángel Sánchez del Árbol: “Bases para el establecimiento de una red de miradores en Andalucía” ♦ Amador Ferrer i Aixalá: “La valoración y gestión del paisaje urbano: estrategias de actuación” ♦ José Martínez Sarandeses: “Valor paisajístico de los espacios libres urbanos” ♦ Francisco Pellicer Corellano: “Ordenación paisajística de espacios fluviales en las ciudades mediterráneas” ♦ César Portela Fernández-Jardón: “Paisaje y proyecto” ♦ Jesús María Bachiller Martínez: “Medinaceli: ejercicio de análisis, diagnóstico y propuesta de mejora paisajística” ♦ Guido Schmidt: “Elementos para una metodología transparente para el estudio del paisaje” ♦ Carmen Móniz Sánchez: “El ámbito municipal como marco territorial básico para la gestión y la participación en las políticas paisajísticas”.

4. Anexo y conclusiones.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Estudios sobre historia del paisaje español*, Universidad Autónoma de Madrid, Fundación Duques de Soria y Los Libros de la Catarata, 2002, 186 págs. [ISBN: 84-8319-134-2]

Eduardo Martínez de Pisón: “Reflexiones sobre el paisaje” ♦ Ángel García Sanz: “Paisaje e historia: cañadas, esquiueos y lavaderos de la lana en el piedemonte de la sierra de Segovia. Pasado, presente y futuro” ♦ Antonio Morales Moya: “Notas para una geografía cultural de la Ilustración española” ♦ Joaquín del Moral Ruiz: “Capitalismo y capitalistas: nuevas mentalidades, otros paisajes (1836-1882)” ♦ Aurora Rabanal Yus: “El paisaje transformado: jardines españoles de los siglos XVII y XVIII” ♦ Antonio López Ontiveros: “Del prerromanticismo al romanticismo: el paisaje de Andalucía en los viajeros de los siglos XVIII y XIX” ♦ Francisco Quirós Linares: “El paisaje urbano español en el siglo XIX” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “La valoración institucionista del paisaje de la Sierra de Guadarrama”.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, 221 págs. [ISBN: 84-7477-920-0]

Nicolás Ortega Cantero: “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “El orden natural del paisaje” ♦ Eduardo Martínez de Pisón: “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno” ♦ Antonio López Ontiveros: “Descubrimiento y conformación histórica de los paisajes rurales” ♦ Josefina Gómez Mendoza: “Paisaje y jardín: la plasmación de la idea de naturaleza” ♦ Francisco Quirós Linares: “El paisaje urbano en la geografía española moderna” ♦ Valentín Cabero Diéguez: “El paisaje en la geografía española actual” ♦ Guillermo Morales Matos y Daniel Marías Martínez: “Naturaleza, cultura y paisaje en las Islas Canarias: el ejemplo del bosque de Doramas”.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2005, 294 págs. [ISBN: 84-7477-985-5]

Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje, historia y nación (A propósito del *Tableau de la géographie de la France*, de Paul Vidal de la Blache)” ♦ Eduardo Martínez de Pisón: “El paisaje como encuentro y expresión de identidad. Literatura, excursionismo, conservación” ♦ Mariano Esteban de Vega: “Los historiadores y la construcción de la identidad nacional española: el papel de Castilla” ♦ Joan Nogué: “Nacionalismo, territorio y paisaje en Cataluña” ♦ Jacobo García Álvarez: “Territorio, paisaje y nacionalismo: la construcción geográfica de la identidad

gallega” ♦ Francisco Alonso Otero: “Las vías pecuarias y su inserción en los paisajes tradicionales sorianos” ♦ José Naranjo Ramírez y Luisa Ramírez López: “El ‘Archivo de Paisaje’ de Andalucía” ♦ Valerià Paül y Joan Tort: “Las escalas del paisaje en Josep Pla. Una lectura en clave de identidad y memoria histórica” ♦ Juan Fco. Ojeda Rivera: “Los paisajes, totalizadores históricos. Paisajes paralelos en Doñana y Sierra Morena”.



Ortega Cantero, Nicolás (ed.): *Imágenes del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2006, 332 págs. [ISBN: 84-8344-029-6]

Nicolás Ortega Cantero: “Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje” ♦ Eduardo Martínez de Pisón y Juan Carlos Castañón Álvarez: “Evolución del empleo de los bloques-diagrama en la representación gráfica del relieve” ♦ Didier Mendibil: “Iconografía geográfica de los paisajes de Francia: contextos, formatos, posiciones” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Las imágenes de la ciudad histórica y el turismo” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Excursionismo y visión del paisaje” ♦ Julio Muñoz Jiménez: “Las formas tabulares en la imagen del paisaje soriano: sierras llanas, altos y parameras” ♦ José Naranjo Ramírez y Antonio López Ontiveros: “El relieve de Andalucía en la obra gráfica de Juan Carandell Pericay” ♦ Joan Tort: “Ildefonso Cerdà, ¿paisajista?” ♦ Francisco Alonso Otero: “Cómo hacer una guía geográfica del paisaje”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2007, 237 págs. [ISBN: 978-84-8344-071-1]

Eduardo Martínez de Pisón: “Reflexión geográfica sobre los paisajes y los Parques Nacionales. Una mirada al futuro” ♦ Joan Nogué: “El Observatorio del paisaje y los catálogos de paisaje de Cataluña” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “El significado cultural del Parque Nacional del Guadarrama” ♦ Isabelle Degremont y Jean-Yves Puyo: “De la Reserva de Néouvielle al Parque Nacional de los Pirineos: ¿a favor o en contra del hombre?” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “El Parque Nacional de los Pirineos y el arte” ♦ Juan Carlos Castañón Álvarez y Manuel Frochoso Sánchez: “La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional

de los Picos de Europa” ♦ M. Eugenia Arozena: “El paisaje del Parque Nacional del Teide”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *La recuperación del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2008, 311 págs. [ISBN: 978-84-8344-114-5]

Eduardo Martínez de Pisón: “La recuperación del paisaje. Una mirada al proceso de retorno desde la geografía española” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Visiones históricas del paisaje: entre la ciencia y el sentimiento” ♦ Antonio Morales Moya: “Historia, literatura, paisaje” ♦ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: “Le paysage à la croisée des chemins ou 35 ans d’atermoiements de la géographie française” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “La récupération du paysage par l’art et par la ville: De l’image et du jardinage comme agents de la récupération du paysage” ♦ Daniel Zarza: “Arquitectura y paisaje” ♦ María Medina Muro: “El paisaje y los paisajistas. Una evolución profesional” ♦ Miguel Aguiló: “Ingeniería y recuperación del paisaje” ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: “Il paesaggio nella tutela del territorio” ♦ Francisco Alonso Otero: “Naturaleza, campo y ciudades. Tres paisajes protegidos del occidente soriano”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *Los valores del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, 322 págs. [ISBN: 978-84-8344-151-0]

Eduardo Martínez de Pisón: “Valores escondidos de los paisajes. Calidades ocultas de la ascensión a la montaña” ♦ Nicolás Ortega Cantero y Jacobo García Álvarez: “Paisaje y lugares de memoria: Covadonga y El Poular” ♦ Isabelle Degrémont y Jean-Yves Puyo: “Le paysage dans les lois de conservation et d’urbanisme en France. L’exemple des stations touristiques pyrénéennes. Première moitié du XXe siècle” ♦ Juan F. Mateu: “La valoración científica del paisaje: Luis Pardo y los *Lagos de España* (1932)” ♦ Elia Canosa Zamora y Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Otras valoraciones del paisaje: el excursionismo militar” ♦ Danièle Laplace-Treytore: “Les valeurs du paysage dans les guides touristiques: l’exemple de trois guides récents de la ville de Bordeaux” ♦ Javier Maderuelo: “La mirada del arquitecto” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “Les valeurs du pittoresque: définitions, évolution, applications” ♦ Francisco Alonso Otero: “Los paisajes sorianos de Antonio Machado. Recreación de algunos paisajes evocadores” ♦ José Naranjo Ramírez: “El valor paisajístico de lo utilitario. La casa rural en el viñedo cordobés: ‘los lagares’”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***El paisaje: valores e identidades***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2010, 208 págs. [ISBN: 978-84-8344-154-1]

Eduardo Martínez de Pisón: “Valores e identidades” ◆ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje e identidad en la cultura española moderna” ◆ Jacobo García Álvarez: “Toledo como paisaje de memoria” ◆ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Paisajes identitarios: México” ◆ Francisco Alonso Otero: “El Camino de Santiago Francés. Paisaje y territorio” ◆ Elia Canosa Zamora: “El espacio público abierto y el paisaje urbano de Madrid” ◆ Rodrigo Torija Santos: “Patrimonio natural y desarrollo rural: los paisajes forestales de la comarca soriana de Pinares Llanos y la gestión del recurso micológico”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***Paisaje y patrimonio***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2013, 211 págs. [ISBN: 978-84-8344-354-5]

Eduardo Martínez de Pisón: “El paisaje: circunstancia, patrimonio, saber y representación” ◆ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje, patrimonio y turismo. Claves de la valoración patrimonial del paisaje en la primera política turística española” ◆ Francisco Alonso Otero: “Factores territoriales y rasgos paisajísticos de la frontera hispano-portuguesa” ◆ Esther Isabel Prada Llorente: “Mixturas y redes en el paisaje: un modo de aproximación a espacios de frontera” ◆ Hélène Saule-Sorbé y Jean-Yves Puyo: “Paysage des artistes et aménagement forestier: l'exemple de la forêt de Fontainebleau (XIXe siècle)” ◆ Marcella Schmidt di Friedberg y Stefano Malatesta: “La memoria dell'abbandono” ◆ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “El descubrimiento de los Tatras polacos y su conservación”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): ***El paisaje: de los exploradores a los turistas***, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2015, 293 págs. [ISBN: 978-84-8344-497-9]

Eduardo Martínez de Pisón: “La Fuente de los Geólogos (Sierra de Guadarrama)” ◆ Nicolás Ortega Cantero: “Excursiones escolares y científicas a la erupción del volcán Chinyero (Tenerife)” ◆ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “Exploración y paisaje: John Muir en el oeste de los Estados Unidos” ◆ Danièle Laplace-Treytoure: “Tourisme et ‘réalité augmentée’: vers quelle expérience ‘enrichie’ des paysages?”

♦ Aurora Rabanal Yus: “Opiniones de viajeros sobre los jardines del Real Sitio de San Ildefonso (siglos XVIII y XIX)” ♦ Sabine Forero Mendoza: “Los exploradores fotógrafos en la segunda mitad del siglo XIX y la transformación del imaginario geográfico” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “De Franz Schrader au touriste excursionniste: les vues à vol d’oiseau du *Guide Joanne*” ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Quand les touristes explorent un paysage métamorphosé: la cas de la forêt des landes de Gascogne – XIXe-XXIe siècles” ♦ Jean-Yves Puyo: «Promotion, exploration et aménagement du protectorat français au Maroc: Augustin Bernard et Jean Dresh” ♦ Marcella Schmidt di Friedberg, Stefano Malatesta y Valeria Pecorelli: “Le Maldive: pratiche, miti ed immaginari del paradiso terrestre” ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: “Caminando por los espacios públicos de Madrid, Entre la ideología y el símbolo” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Territorio, paisaje y cultura. Los espacios de arte y cultura contemporánea en España”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *El paisaje y sus símbolos*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2016, 280 págs. [ISBN: 978-84-8344-531-0]

Territorios y paisajes. Amaya Larrucea Garritz y José Omar Moncada Maya: “Representaciones del valle y la ciudad de México. Símbolos del México independiente” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “La creación de símbolos en los paisajes de Estados Unidos” ♦ Joan Nogué: “Paisaje e identidad nacional en Cataluña. Del catalanismo decimonónico al independentismo contemporáneo” ♦ *Literatura y paisaje*. Marcella Schmidt di Friedberg: “Il labirinto del paesaggio” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Naturaleza y símbolo en la visión del paisaje de Unamuno” ♦ Eduardo Martínez de Pisón: “Símbolos como paisajes. Una expresión en los cuentos simbólicos de George Sand” ♦ *Fotografía y paisaje*. Hélène Saule-Sorbé: “Actividad simbólica en el monte, una cuestión de forma y de situación” ♦ Sabine Forero Mendoza: “Ana Mendieta: incorporarse al paisaje” ♦ *Paisajes urbanos*. Danièle Laplace-Treytoure y Hélène Douence: “A propos de quelques enjeux paysagers du jardinage urbain. Des jardins familiaux aux jardins partagés, vers une nouvelle symbolique ?” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Miradas y significados del paisaje industrial heredado” ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: “Valores de la mirada fotográfica sobre la periferia urbana” ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Les symboles géographiques dans la construction territoriale de Pau”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *Paisajes pintados. Paisajes fotografiados*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2017, 308 págs. [ISBN: 978-84-8344-590-7]

Eduardo Martínez de Pisón: “Ensayo sobre las claves de las montañas pintadas” ♦ Jean-Yves Puyo: “La photochromie au service de la représentation en couleur du paysage (1876-1914)” ♦ María del Carmen Meza Aguilar y José Omar Moncada Maya: “Ciencia y arte. Iconografía botánica y el conocimiento de la naturaleza americana” ♦ Hélène Saule-Sorbé: “Du paysage peint à la photographie du paysage: réciprocity et autonomie” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “La fotografía y el descubrimiento de los paisajes del oeste de los Estados Unidos: Yosemite” ♦ Sabine Forero Mendoza: “Dentro de la imagen. Diderot y los paisajes de Joseph Vernet” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “La imagen fotográfica del paisaje en la Real Sociedad Española de Alpinismo Peñalara (1913-1936)” ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Les paysages pyrénéens illustrés de Franz Schrader: repères pour le XXI^e siècle?” ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: “Hayao Miyazaki: paisaje y naturaleza” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Paisajes urbanos en construcción. Miradas fotográficas de las periferias madrileñas de ayer y hoy” ♦ Amaya Larrucea Garritz: “A propósito del tiempo, fotografías y planos de los espacios verdes históricos de la ciudad de México” ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: “Paz y trabajo: representaciones del paisaje industrial en México durante el porfiriato” ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: “Conservar la memoria de la periferia para entender su paisaje. Fotografía urbana de fragmentos de ciudad”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *Paisaje e historia*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2018, 375 págs. [ISBN: 978-84-8344-654-6]

Eduardo Martínez de Pisón: “Paisajes sin historia” ♦ Amaya Larrucea Garritz: “Dos paisajes, una historia: Encuentros en la cartografía hispanoindígena” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje, historia y turismo. El horizonte paisajístico e histórico de la Comisaría Regia del Turismo (1911-1928)” ♦ Manuel Mollá Ruiz-Gómez: “El paisaje como elemento de cohesión nacional: el ejemplo de las grandes llanuras de los Estados Unidos” ♦ Elia Canosa Zamora y Ángela García Carballo: “Lectura histórica del paisaje de la periferia de Madrid. Más allá de la visión patrimonial” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Naturaleza y ciudad. Claves históricas en la configuración del paisaje de la Dehesa de la Villa en Madrid” ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: “La transformación radical del paisaje urbano de un barrio popular: el Paseo de la Dirección y la Cornisa de Tetuán (Madrid)” ♦

Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Paysages des bastides du Sud-Ouest de la France: quelle mise en valeur de l’histoire?” ♦ Jean-Yves Puyo: “Paysage urbain et héritage historique: l’exemple du cœur historique d’Hô Chí Minh-Ville” ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: “Desde el cielo de México: el aeropaisaje del Dr. Atl” ♦ José Omar Moncada Maya y María del Carmen Meza Aguilar: “El paisaje en el Valle de México. 500 años de transformaciones”.



Martínez de Pisón, Eduardo y Ortega Cantero, Nicolás (eds.): *Paisaje y turismo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2019, 376 págs. [ISBN: 978-84-8344-720-8]

Eduardo Martínez de Pisón: “Cien años de Parques Nacionales: Covadonga y Ordesa” ♦ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje, fotografía y turismo. Las primeras imágenes fotográficas del Oeste de los Estados Unidos” ♦ Amaya Larrucea Garriz: “Paisajes arqueológicos e imaginarios del turismo en Teotihuacan, México (1805-1968)” ♦ Marcella Schmidt di Friedberg: “History of the landscape gaze: the image of tourism in the Maldives” ♦ Christine Bouisset e Isabelle Degrémont: “Pression touristique et évolutions paysagères du litoral landais” ♦ José Omar Moncada Maya: “Paisaje y turismo: el caso de las Barrancas del Cobre, Chihuahua, México” ♦ María del Carmen Meza Aguilar: “Jardines botánicos. Paisaje recuperado para el turismo” ♦ Miguel Ángel Troitiño Vinuesa: “Dinámicas urbanas, turismo y paisaje: el Centro de Madrid” ♦ Dolores Brandis e Isabel del Río: “Lavapiés vulnerable y el golpe del turismo. La afección de un paisaje urbano histórico” ♦ Jean-Yves Puyo: “Tourisme littéraire et paysage. L’exemple des pays de l’ancienne Indochine française” ♦ Luis Felipe Cabrales Barajas: “México en Julio Verne: itinerario paisajístico entre Acapulco y el Popocatepetl”.

